

ВЯЧЕСЛАВ
БРЮХОВЕЦЬКИЙ

СИЛОВЕ ПОЛЕ
КРИТИКИ

Літературно-критичні
статті

Київ
«Радянський
1984

письменник»

83.3Ук7 + 83
Б89

В книге рассматриваются некоторые актуальные вопросы развития современной литературной критики, а также своеобразие ее как оригинального творческого мышления — по сравнению с наукой, искусством и публицистикой.

Отдельные эссе посвящены анализу критической деятельности Л. Новиченко, В. Доичика, Ю. Ивакина, М. Ильницкого, В. Фашенко и Г. Сивокоия.

Рецензенты:

Р. Т. Гром'як, доктор філологічних наук,
І. І. Дорошенко, доктор філологічних наук

Брюховецький В. С.

Б89 Силове поле критики: Літ.-крит. статті.—К.: Рад. письменник, 1984.— 240 с.

У книжці розглядаються деякі актуальні питання розвитку сучасної критики, а також своєрідність її як оригінального творчого мислення — порівняно з наукою, мистецтвом і публіцистикою.

Окремі есе присвячені аналізу критичної діяльності Л. Новиченка, В. Доичика, Ю. Івакіна, М. Ільницького, В. Фашенка і Г. Сивокоия. Розрахована на широкое коло читачів.

4603010202-087
Б М223(04)-84 БЗ-38-8-83

83.3Ук7 + 83

(С) Видавництво «Радянський письменник», 1984

Світлій пам'яті
Леоніда Миколайовича Коваленка —
людини, письменника, воїна — присвячую

ВІД АВТОРА

«Критика так само природна й така ж має законну роль у поступі людському, як і мистецтво. Вона свідомо розбирає те, що мистецтво являє нам тільки в образах. У критиці виражається вся сила, весь сік суспільних висновків і переконань у даний момент».

Ф. ДОСТОЄВСЬКИЙ

Сьогодні нікого не здивуєш книжкою, де простежується, скажімо, рух роману або ж повісті за якийсь період часу. Такі праці вже звичні для критиків, по-своєму — за умови достатніх професійного рівня і громадянського темпераменту — зацікавлюють письменників і, безперечно, корисні для допитливого, розвиненого читача.

А критика? Адже вона так швидко «старіє». Дивись, сьогодні з інтересом читають свіжий номер газети або журналу, але, справді, зовсім небагато днів треба, щоб більшість матеріалів поточної критики канула в Лету. Та чи так уже й безслідно зникає думка літературного критика, чи завжди приречена вона на «ефемерність журнального існування»? А заряд духовності кращих критичних виступів кожної епохи — невже він не передається в атмосферу літературного процесу, не озонує її? Чому ж тоді з таким інтелектуальним хвилюванням ми перечитуємо статті, а то й невеликі рецензії Франка й Белінського, Чернишевського й Луначарського, Брайдеса й Тена?

А втім, секрет лежить на поверхні. Всі ці статті, рецензії, огляди, есе, пародії, діалоги, навіть анотації лишаються значущими, коли творяться в насиченому силовому полі критики, де полюсами є суспільно вагомий погляд на будь-який твір і тонке чуття трепету естетичної плоти неповторного художнього явища. Забуття чи того, чи того моменту означає, що силове поле критики просто зникає, й автор може спромогтися лише на стислий або й розгорнутий набір стандартних фраз.

І що ж українська критика 70-х — початку 80-х років? Чи потужними виявилися заряди на обох її «полюсах»? Про деякі з помітних критичних явищ, правда, без претензії на всеохопність процесу, й піде мова в пропонованій читачам книжці.

ДІАЛОГИ

РОБИТИ СВОЇ ВІДКРИТТЯ

У нас мало цікавляться критикою. Читач, або, як інколи кажуть, «середній читач», тобто читач-непрофесіонал, нефілолог, найчастіше байдужий до тих суперечок, що точаться на газетних і журнальних шпальтах. Та що «середній читач»! Б. Буряк у книжці «Прогрес і світ прекрасного» наводить свідчення, з якого випливає що 99 відсотків наших письменників не читають критики. Навіть розуміючи деяку перебільшеність цієї вражаючої цифри, не можна не замислитися над питанням: а чому?

Звісно, почасти вина тут лягає на саму критику. Її право, не так уже багато суперечок виникає на отих газетних та журнальних шпальтах, а тим більше — суперечок, у коло яких утягувалися б проблеми не тільки естетичні, а й соціальні, філософські, зрештою, економічні, соціально-психологічні й т. д. Малоцікавий переказ твору сіро-суконною фразою, брак живої думки й емоційної оцінки, самостійного мислення й сміливості суджень — це, на жаль, далеко не всі ще на сьогодні незжиті вади значної частини нашої критики. Річ зрозуміла, таке відштовхне будь-якого читача.

Але є й інша причина — неправильне уявлення про природу критичної діяльності — чи то як про суто службову, мало не «наймитську» зайнятість при розкішному храмі мистецтва, чи то як про домагання нещасливців-літераторів утвердити своє ім'я бодай нападками на вдатніших співбратів по перу, чи то як можливість вдовольнитися, заспокоїти злісні, «зоїлівські» порухи поганого характеру... Справді, такі уявлення також не викличуть читацького інтересу до критичних праць.

У своїх численних спеціальних і принагідних роздумах про роль, яку відіграє і має відігравати критика не лише в літературному процесі, а й у соціальному житті суспільства, Леонід Миколайович Новиченко досить чітко й точно поставив діагноз обох цим тенденціям побутування і сприйняття літературної критики. Стосовно першої висновок однозначно заперечувальний: «Письменник не безликий продуцент «образів» і калькулятор горезвісних «рис характеру», які потім повинні «розбирати» і втверджувати читачі наших підручників,— на сторінки історико-літературних і критичних досліджень він повинен прийти і як змістовна особистість, діяч, будівник соціалістичної культури, як людина з власною долею, з власними ідейно-моральними (а не тільки «чисто художніми») шуканнями»¹.

Сумніви ж щодо повноцінності критики як творчої діяльності Л. Новиченко розвіює такими самоспостереженнями над емоціями і думками, що викликає твір новаторський, соціально значущий і відкривавчий, тобто істинно художній: «Для мене ця глибинна новизна твору, надиханого чесним і глибоким відчуттям свого часу, відчуттям історичних змін і перетворень,— не тільки найдорощий і найцікавіший предмет аналізу: вона нерідко заховає в собі такі внутрішні «сюжети», такі хвилюючі колізії, які, можливо, нічим не поступаються перед сюжетами і колізіями, що постають перед уявою романіста або драматурга»².

Як бачимо, і критична, і художня діяльність за своїм змістом, за викликуваною інтелектуальною й почуттєвою напругою цілком сумірні, якщо не рівнозначні. До речі, це не просто суб'єктивне уявлення Л. Новиченка. Литовський поет, учений, академік К. Корсакас, осмислюючи цю ж саму проблему й до того ж переломивши свої роздуми через власний багатий досвід митця й науковця, писав: «Можу засвідчити, що окремі критичні статті намагали від мене не меншого, а навіть більшого душевного напруження й натхнення, ніж вірші»³.

Отож ясно: критика аж ніяк не упосліджена, а повнокровна в можливостях вияву творчої індивідуальності діяльності, така, що дозволяє пережити напружений акт інтелектуального й емоціонального піднесення і при

¹ Новиченко Л. Не ілюстрація — відкриття!—К.: Рад. письменник, 1967, с. 12.

² Там же, с. 7.

³ Корсакас К. Поэзия и критика. — Вопр. лит., 1964, № 12, с. 38.

власне створенні критичної праці, і при її сприйнятті читачем. Та це ясно в принципі... А от чи про багатьох дослідників сучасної літератури можна говорити конкретно, маючи на оці отой сплеск критичного натхнення, який ми прагнемо прирівняти до дивовижного процесу творення митцем власне художнього світу? Далєбі, не так багато імен назвемо. Але, безперечно, ім'я Леоніда Миколайовича Новиченка стоятиме на чільному місці: Власне, це вже підкреслювали не раз читачі його творів. Так, Василь Фашенко якось повідав, що роботу В. Белінського про «Героя нашого часу» він сприймав і сприймає навіть як значущіше літературне явище, ніж сам великий твір Лермонтова. А іншим разом, ніби деталізуючи своє твердження, згадував: «й досі таке враження, що критик був співавтором письменника. І хоча Лермонтов потім перечитувався не раз, пам'ять все одно «підказує» перший варіант. Одне — знати, зовсім інше — знане пережити. Це помічено давно і є психологічною аксіомою. Щось схоже сталося, коли я прочитав «Поезію і революцію»: Тичина відкрився незаними гранями. Дослідник змусив мене по-новому пережити тичининську музику революції».

Як читач уже збагнув, ідеться про одну з найзначніших праць Л. Новиченка — монографію про творчість Павла Тичини в перші пожовтневі роки «Поезія і революція» (1956). Минуло вже понад чверть століття від часу виходу цієї книжки, а вона й сьогодні читається з непослабним інтересом, вражає гнучкістю аналітичного мислення автора, точністю й глибиною спостережень і над складною тематикою, і над не менш складною поетикою раннього Тичини, викликає довіру тактовністю зіставлення часом досить болісних пошуків поета як громадянина своєї епохи із відбиттям грандіозних суспільних перипетій у тонкій, сказати б, інтимній тканині вірша.

Книжка «Поезія і революція» була етапною для автора. За неї він дістав премію ім. В. Г. Белінського АН СРСР-(1958 р.), її ж блискуче захистив як докторську дисертацію. Але ця праця Л. Новиченка стала етапною і в цілому українському літературознавстві та критиці. Не тільки в тому розумінні, що за нею наново перечитувався ранній Тичина, що на «Поезії і революції» значною мірою виховувалися й виховуватимуться молоді критики (до речі, досить рідкісна особливість — книжка вже витримала п'ять видань, та лишається й сьогодні

актуальною), а й у тому плані, що Л. Новиченко переконливо довів: соціологічний аналіз, здійснений на основі естетичного і соціально-психологічного заглиблення в твір і взагалі в духовний світ автора, дає вагомий результат, дозволяє досягти художнє явище в багатовимірності його внутрішньої цілісності й різноманітності зв'язків із реальним життям.

Цілком зрозуміло, що Л. Новиченко не відразу оволодів майстерністю гармонійного й органічного поєднання різних підходів до літературного твору. На час виходу «Поезії і революції» він уже був відомим критиком, автором шести книжок, попрацював головним редактором газети «Література і мистецтво» та відповідальним редактором журналу «Вітчизна».

Монографія «Поезія і революція», можна сказати, готувалася поступово. Л. Новиченко до неї видав дві книжечки про Тичину («Павло Тичина» — 1940 року і «Творчість Павла Тичини» — 1949 року). Правда, там соціологічна, естетична та соціально-психологічна площини аналізу якось не сполучалися природно й непомітно для читача, як це бачимо в пізніших працях досвідченого вже критика. Але й у тих ранніх виступах відразу впадали в око серйозність соціального мислення критика і намагання всебічно розглядати феномен художнього твору.

— Що ж найважче в критичному судженні і що найпізніше приходить до молодого критика? — питання до Леоніда Новиченка.

Л. Н.: — Все нелегке.

Я не беруся встановлювати послідовність поступового осягнення найголовнішого, найважливішого в критичному дослідженні чи виступі. Думаю, що найпершою умовою все ж було і лишається вміння точно і неупереджено прочитати твір, збагнути його многогранну суть, увесь зміст, який вкладав автор у свої образи і який об'єктивно впливає з їх розвитку і взаємодії.

Але не менш важливо вміти поставити цей твір у правильні й розгалужені зв'язки з чимось більшим — з цілою творчістю письменника, його біографією, з розвитком жанру, з літературним процесом і, нарешті, живою суспільною дійсністю. Я кажу «нарешті», але маю на увазі, що проникнення в зв'язок твору з життям має супроводжувати всі стадії аналізу.

Придивімося, як невимушено вдалося Л. Новиченку зв'язати естетику із соціологією в «Поезії і революції», навіть не так зв'язати, як звирити естетичний аналіз з соціальним нервом часу, часу не бачених ще ніколи зрушень у житті й свідомості народу.

Поставивши постать Павла Тичини в контекст динамічного, хоч і не завжди прямовисно висхідного, руху української інтелігенції до повного прийняття соціалістичних ідеалів, Л. Новиченко чутливо розшаровував складний комплекс різноманітних чинників, що впливали й на ідейне навантаження віршів поета, і на їхні «естетичні параметри»,— від стильової (в найширшому розумінні) напруженості до значущих перепадів ритміко-інтонаційного ладу. Вельми показовим у цьому плані є аналіз критиком віршів «Дума про трьох Вітрів» і «Три сини». Там, де при голому соціологічному підході чіткий «ярлик» відразу б засвідчив світоглядну незрілість поета й ані грана більше, Л. Новиченко бачить переплетіння неоднозначних спонукальних мотивів естетичного сприйняття і відбиття дійсності: «З погляду строго соціологічного така класифікація — експлуататори, експлуатовані і, на рівних правах з першими й другими, «просто бандити» — виглядає досить наївною, але в плані морально-психологічному для Тичини тих років вона була сповнена, очевидно, живого значення (підкреслення моє — В. Б.)» К

Саме поєднання соціологічної, естетичної й психологічної (для поета) площин аналізу твору дозволяє критикові аргументувати своє твердження, що «Дума...» і ще низка творів, написаних П. Тичиною вже в 1917 році, повернуті лицем не до минулого, а до майбутнього.

Якщо врахування тодішнього психологічного стану поета-дозволяє пояснити генезу його неточних уявлень про русійні сили революційної бурі, то нероздільність естетичного й соціологічного підходів до художнього твору дає змогу уникнути прямолінійного соціологізування, що його припускалися деякі критики при аналізі «Думи...», але вже в іншому напрямку — похапливого приписування Тичині ототожнення третього Вітру, ласкавого Леготу-Теплокрила, із більшовиками. Все ніби в такому тлумаченні вірша «лягало» на свої місця — Легіт-Теплокрил долав і лихого Сніговія-Морозища, і бандиткуватого Буровія. Але... Умовно-поетичний лад, якого П. Ти-

чина так досконало дотримався протягом усього вірша, добір відбитих у творі життєвих реалій, виразні фольклорні ремінісценції,— одне слово, вся *поетика* протилежиться такому розкриттю образу Теплокрила (зрозуміла річ, взагалі про точне політичне дешифрування подібних вельми абстрактних образів можна говорити тільки зі значною мірою умовності). Отож на підставі визначення *поетичного* змісту образу Л. Новиченко цілком справедливо ставить чіткий соціологічний акцент: «Очевидячки, події свого часу Тичина розглядав у «Думі» ще не з соціалістичної, а з загальнодемократичної точки зору»¹.

І що ж? Який би висновок мав зробити критик? З'ясувалося ж, що автор вірша мав неточні уявлення про русійні сили революційного піднесення, що він дивився на суспільні події того часу з «точки» суто загальнодемократичної. Але поєднання цих соціологічних моментів із повнотою, точністю й багатством бачення реалій життя, чутливістю сприйняття навколишнього світу зумовило те, підсумовує критик, що поетом була висловлена «з великою силою демократична *селянська мрія про землю* — про 'землю, яку повинні нарешті дістати всі, хто сидить за «драними шибками» в бідняцьких хатах. Ні одна з буржуазно-поміщицьких партій не хотіла і не могла здійснити цю заповітну селянську мрію — втілила її в життя лише Радянська влада. Тичина в своєму вірші ніби провіщав це поетично, стверджуючи глибоку і справжню *народність* тієї суспільної сили, яка не на словах, а на ділі дала землю трудовому селянству»².

Врахуймо те, що до такого висновку насамперед спонукав аналіз саме естетичний, навіть аналіз формальних елементів. Ось як пояснив важливість цього Л. Новиченко для глибокого розуміння ідеї твору (на прикладі двох інших віршів): «Фольклорна форма обох творів не була художньою примхою поета— вона органічно впливала з тієї ж ідеї про народність революції. Саме ця ідея підказала Тичині пильну потребу звернутися за художніми барвами до національних українських поетичних форм»³. Як бачимо, наповненість виразних соціологічних висновків автора підтверджена, забезпечена силою естетичного проникнення в твір.

¹ Новиченко Л. Поезія і революція, с. 45.

² Там же, с. 45.

³ Там же, с. 83.

¹ Новиченко Л. Поезія і революція.— К.: Дніпро, 1968, с. 44.

Л. Н.: — Це дається молодому працівникові нашого цеху не відразу, і розуміння цих складних опосередкувань залежить від здібностей критика, його кваліфікації, світоглядного озброєння і громадянської позиції.

Сучасній критиці, представникам і молодшого, і старшого покоління, часто не вистачає саме вміння бачити конкретний літературний твір у контексті цілого літературного процесу і в світлі життя, яке рухається, ставить свої вимоги перед літературою. Життя завжди творить безліч нових явищ і нових духовних ситуацій, відчуття яких особливо важливе і для письменника, і для критика.

Тільки в єдності всього цього вибудовується й розвивається власна концепція критика, його думки про життя і мистецтво, які повинні відбитися, ніби сонячне світло в краплі води, і в аналізі будь-якого конкретного твору.

— А що ви найбільше цінуєте в критичному виступі?

Л. Н.: — Найперш — відкривавче значення. Критик, розтлумачуючи твір, як любили говорити Чернишевський і Добролюбов, повинен відкрити в ньому і те, що має загальносуспільний людинознавчий інтерес. Якщо це справді значний твір, критик має виявити в ньому ту ідейну й художню новизну, що збагачує й рухає вперед, за словами М. І. Калініна, соціалістичну думку. Тільки така праця може вийти за межі простого відгуку на те чи те художнє явище. Але такого відкриття критик не може здійснити поза аналізом естетичної системи твору. З другого боку, за естетичним завжди стоїть соціальне й філософське.

Отже, маю на увазі те, що критик мусить наближати читача до розуміння тонкої діалектики, яка завжди пульсує в художньому творі, — діалектики* змісту і форми, ідеї і образу, правди життя і правди мистецтва.

Думаю, що коли хоч маленького «відкриття» саме такого характеру, про який щойно говорилося, немає в моїй черговій статті, то вона пройде безслідно і для читача, і для літератури. Що ж, у житті бувають і такі статті, вони неминучі. Але природне і так само неминуче бажання, щоб їх було менше.

— З усього виходить, що критика буквально межує з публіцистикою?

Л. Н.: — На мій погляд, вона обов'язково має межувати з публіцистикою, а часом і зливатися з нею.

Публіцистичний струмінь у критиці Леоніда Новиченка завжди дуже виразний. Але особливо це виявилось в роки Великої Вітчизняної війни. Тяжкі випробування, які лягли на плечі радянського народу, гартували і волю, і слово молодого літератора. Його публіцистично загострені статті, брошури били точно в ціль — по ворогу. Виступаючи як публіцист, Л. Новиченко майже завжди вмів пов'язати свої спостереження із роздумами над літературно-мистецькими явищами, над їхнім значенням у формуванні людини, людяного, тобто в боротьбі за людину. Вчитаймося в пристрасні слова статті «Ненависть», надрукованої в «Літературі і мистецтві» 23 травня 1944 року: «Я дивлюся на картину незнайомого художника «Ми цього не забудемо». Так, ми цього не забудемо. Не забудемо цих людських очей, що жахаються і проклинають. Не забудемо матері, що затуляє собою немовля. Не забудемо того, що страшна вага хилить до низу його голову... Не забудемо і їх — ці мертві, рівно впшикувані фігури вбивць з їх старанним прицілом, з мертво-рівною лінією проклятих їхніх автоматів, наведених на беззахисний шерех людей. Іншого часу мистецтвознавець знайшов би в цьому якусь подібність до того розстрілу в Мадриді, який зобразив нам геніальний Гойя. Але до чого нам тепер ці академічні екскурси! Це було не в Мадриді — це було в Куп'янську, в Гадячі, в Кобижчі, в Полтаві, в Києві, в Рівному — була б велика радість, коли б хтось назвав місце на нашій землі, де нього не було».

Висока хвиля громадянськості тут виплеснулася в досконалому словесному вираженні. Відчувається вміння знайти той стильовий реєстр, який потрібен саме в цьому випадку.

Л. Н.: — Якщо в літературознавстві, теж різноманітному і за своїми адресаціями, і за стилістичними акцентами, вартій, можливо, особливої пошани строгий аналітично-науковий стиль (наприклад, скажімо, дуже цікава книжка В. Андмоні «Поетика і дійсність»), то справжня критика без публіцистики,

по суті, неможлива. Адже вона повинна вчити розуміння не тільки літератури, але й життя, суспільства, людини — цього не зробити критикові без широких соціальних інтересів і публіцистичної пристрасності. Ось чому тенденції обмежитись лише «чистим» естетичним аналізом чи й того більше — наїмагання декого «збагатити» нашу критику формалістичною алгеброю структуралізму для мене неприйнятні.

Якось у Москві я слухав молодого грузинського критика, який, начитавшись французьких та чеських структуралістів, намагався прикласти їхні терміни, поняття і категорії до сучасної прози й поезії. Силуваність, штучність, безцільність і безплідність цього підходу просто-таки били в вічі.

— Леоніде Миколайовичу, але чи треба відкидати все з теорій того ж, скажімо, структуралізму? Чи не слід критикові все-таки знати й розбиратися в тому — хай і недосконалому — інструментарії? Чи не дає цікаві, хоч і локальні, результати розгляд поезії Ю. Лотманом у його книжці «Аналіз поетичного тексту»?

Л. Н.: — Знати корисно все. Спеціалісти з питань методології відзначають, що деякі прийоми такого аналізу можуть мати певне допоміжне значення. Мабуть, це так, але оскільки верховний критерій істини — практика, дозволю собі навести один приклад. У спеціальному збірнику, що не так давно вийшов у Москві, я прочитав переклад докладної структуральної студії Р. Якобсона, присвяченої одному з сонетів Бодлера, — і був, щиро кажучи, вражений бідністю і плоскістю наслідків цього скрупульозного аналізу. «Так оце то та богиня?» Що ж, воно й зрозуміло, бо структуралізм, як правило, не виходить за межі самого тексту і, зосередившись на вивченні «естетичної функції», фактично відгороджує її від пізнавальних та виховних завдань мистецтва. Отже — явище, що й казати, давно нам знайоме з історії ідейно-теоретичної боротьби в літературознавстві.

— В чому, на ваш погляд, має виявлятися наступальна позиція критика в сучасній ідеологічній боротьбі?

Л. Н.: — Перш за все — у нічим не притлумленому відчутті цієї боротьби, тому гострому, щоденно-

му її відчутті, яке дає літераторові тільки справжня комуністична партійність його творчої душі й серця. Байдужість і глухота до цих питань, як на мене, дорівнюють моральній ущербності — щонайменше. Дозволю собі навести один приклад, хоч він, звичайно, не має стосунку до нашої радянської літератури і характеризує лише дух горезвісної, вдовоної «безпартійності», поширеної серед певної частини інтелігенції Заходу. На початку літа 1945-го мені довелося бути в Сан-Франціско (де відбувалася тоді установча конференція ООН) і разом з кількома радянськими вченими — делегатами конференції — відвідати Каліфорнійський університет. Заговорив там з кількома філологами, які, до речі, знали російську мову. «О, ми теж досліджуємо вашу літературу воєнного часу, — звісно, те, з чим мали змогу ознайомитись», — сказав хтось із них. Почути це було природно, адже наші країни були союзниками в недавній боротьбі проти фашизму. «Які ж теми ви обираєте для своїх досліджень?» І тоді з'ясувалося, що один з наших співбесідників написав роботу «Рима в воєнній поезії К. Симонова», другий мав намір розглянути твори Л. Леонова під кутом зору відбиття в них більш ніж туманних юнгівських «архетипів»... Ми дивилися на наших колег, і, мабуть, кожного з нас пекла думка: значить — тільки рими? Значить — лише «архетипи»? Невже до їхніх холодних душ не дійшла хоч крапля того внутрішнього вогню, яким у ці роки палала — разом з народом — наша література, хоч частка тих мук пораненого, розгніваного серця, в яких створювалися її книги?

Псевдоакадемічне крохоборство, як відомо, здавна було старечою хворобою буржуазного літературознавства, але затулити собі вуха на всі суспільні, політичні питання в часи, коли світ підпливав кров'ю?..

Та повертаюсь до наших сьогоднішніх справ і завдань. Звичайно, важливо, щоб якомога більше критиків і літературознавців брало участь у безпосередній полеміці з речниками чужих і ворожих концепцій, у викритті злісних домислів і наклепів так званої «радянології». Чітка політична спрямованість, професійна кваліфікованість цих виступів — умова, ясна річ, неодмінна.

А разом з тим, коли в конкретній праці й немає місця для такої прямої полеміки, критика-бійця, критика-громадянина не може облишати відчуття ідейного противника в будь-якій соціальній, філософській, моральній, естетичній проблематиці, яку він зачіпає в своїх літературно-аналітичних міркуваннях. Серйозний позитивний розгляд цієї проблематики неодмінно передбачає й критичну націленість на той, супротивний, ідеологічний берег. Хіба, скажімо, питання, пов'язані з відображенням у літературі процесів науково-технічної революції, не вимагають гострої критичної спрямованості проти цілого комплексу технократичних, «конвергентних», назадняцьких, занепадницьких, екстремістських та всяких інших чужих нам ідей і концепцій?

І ще один, дуже важливий аспект цього питання. Не тільки безнастанні нападки буржуазних ідеологів, але й вірність самій історичній праці зобов'язують нас активніше й яскравіше стверджувати світове значення досягнень нашої соціалістичної культури, літератури й мистецтва, їхню провідну роль у художньому розвитку сучасного людства. Для цього треба навчитися по змозі ширше бачити явища нашої літератури в міжнародному і світовому контексті — навіть коли йдеться про якийсь один значний твір, що стає предметом аналізу критика чи літературознавця. Таке вміння приходить нешвидко, воно вимагає ерудиції, широкого професійного й філософського кругозору, але оволодіння ним — це така справжня вимога нашого часу.

— В теорії літературної критики дискутується питання про позитивну й негативну оцінку як основу критики. Дехто взагалі позитивну оцінку виносить за межі літературної критики, вважаючи, що критика покликана розкривати насамперед вади художнього твору (навіть у позитивних оцінках — маючи на оці, що якихось там достоїнств немає в творах інших письменників). Що ви думаєте з цього приводу?

Л. Н.: — А чи не наскрізь схематична й надумана ця межа — позитивна і негативна критика? Для мене найгеніальнішим зразком соціально-естетичного аналізу літературних творів, який разом з тим має неоцінює загальнонаукове значення, є стаття В. І. Леніна про Толстого: спробуйте розкласти на

окремі полицьки «позитивне» і «негативне» в глибоких ленінських судженнях про творчість такого могутнього і суперечливого художника, який став «дзеркалом російської революції». Діалектика взагалі радить остерігатися спрощеного поділу життєвих явищ і художніх феноменів на, так би мовити, суцільно чорні й суцільно білі.

Критичний акт — це акт аналізу й оцінки, а аналіз не може бути наперед заданий у всіх своїх колізіях: звідси й неминуча в багатьох випадках неоднозначна оцінка окремих образів і сюжетних ліній, а ширше — різних сторін ідейної концепції автора в одному й тому ж творі.

Щодо твердження, мовби позитивна оцінка взагалі не входить у сферу критики, то цю тезу рішуче заперечує досвід класичної критики: «коронні» статті Белінського, Добролюбова про творчість їхніх сучасників — російських письменників, статті Франка про Лесю Українку, чи Нечуя-Левицького, чи Г. Успенського тощо.

Думаю, що для нашої критики, як і для літератури, і ширше — для соціальної педагогіки взагалі має найважливіше значення позиція, що її сформулював Довженко: виховувати на позитивних імпульсах.

Особисто мене завжди це приваблювало, і, може, найкраще мені вдавалися саме праці й статті про тих письменників, яких я щиро любив і люблю, творами яких захоплююсь.

Але потрібна критика й «критична», і не боєць той критик, який ніколи не орудував «пекучим словом заперечення». На жаль, у нас ще мало розвинута систематична служба критичної, сказати б, «санітарної інспекції», непримиренної до всякої халтури, неохайності, верхоглядства, пустоти. А цю службу треба вести щоденно, не цураючись жанру, скажімо, фейлетону чи якихось елегантно-безжальних колючих нотаток.

Перед війною, коли я завідував відділом критики тодішньої «Літературної газети», для нас щасливою знахідкою стали «Нотатки вразливого читача», з якими часто виступав поет Леонід Зимний (на жаль, він загинув на фронті). Об'єктів для в'їдливої критики знаходилося чимало. «Нотатки» завоювали популярність у читачів.

Знайти б «Літературній Україні» таких авторів і тепер!

— А чи треба взагалі писати про твори, які не витримують елементарного естетичного розбору?

Л. Н.: — Загалом кажучи, треба, хоч, може, часом досить обмежитися двома-трьома цитатами, які самі покажуть «вартість» цього виробу.

Але іноді докладний аналіз подібного твору, хай і безпорадного художньо, дає такий «зліпок» вульгарних, поверхових чи навіть демагогічних концепцій у широких питаннях (естетичних, моральних), який вартий спеціальної соціально-психологічної студії.

Та й загалом ці ж твори так чи інакше живуть серед читачів і часом формують смаки або навіть увлечення про життя за своєю подобою. Чи ж слід їх проминати, обмежившись лише, так би мовити, вершками в літературі? Безумовно, ні. Процес і ще раз процес з його різноманітними тенденціями — ось що повинно бути перед очима критика.

— Отже, безперечний факт: і позитивна, і негативна оцінки існували й існують, були б вони тільки справедливі. А от як з оцінкою помилковою? Чи бувало у вашій практиці, що через певний час ви приходили до висновку про неточність, а то й помилковість якоїсь оцінки літературного твору? І чи є такі оцінки теж відбиттям конкретного руху літературного процесу?

Л. Н.: — Чи бувало в мене таке? На жаль, бувало. (Я не кажу про «природні», історично обумовлені переоцінки — або значні уточнення, або зміни в акцентах оцінок — тих чи тих явищ: ми їх зовсім не рідко зустрічаємо в історії літератури, в духовних біографіях критиків і письменників). З висоти історичного постфактуму завжди видніше. В таких випадках (ідеться саме про помилковість, неточність) неминуче приходять, по-перше, усвідомлення недостатності, недоказовості тих чи тих положень, які, зрештою, обернулись однобічністю чи неспроможністю твоїх загальних суджень, і, по-друге, неприємні питання до самого себе — чого тобі не вистачило: знань? принциповості? стійкості проти певних настирливих «віань», які потім виявились фальшивими? зрілості аналізу? звичайнісінької тверезості? ясності думки?..

Я гадаю, що навряд чи є критик, який хоч би раз; у житті не переживав цього. Якщо він уміє поставитися самокритично до власних промахів і помилок, то й вони стають своєрідними, хоч у принципі й небажаними, збудниками й стимулами його подальшого зростання. Зрештою, найпевніші ліки від можливих промахів — безнастанне і вдумливе, творче-оволодіння всіма теоретичними багатствами марксизму-ленінізму, його політичної теорії, його філософії та естетики. Тільки справжня теоретична висота, поєднана з сумлінністю й принциповістю, дозволяє критикуві збагнути й відстояти таку потрібну для нашого читача правду про літературні явища, які він аналізує, і зробити з цього аналізу справді вагомі конструктивні висновки.

— А чи треба критикуві остерігатися того, що його зауваження, окремі оцінки можуть викликати образу письменника?

Л. Н.: — Краще все-таки не боятися. Незавидне, по суті, видовище являє той критик, який намагається всім догодити, бути гоголівською «дамою, приємною з усіх поглядів». Вищий закон для критика — правда, ідейна і мистецька правда. Коли прагнеш залишатися вірним цьому закону, то часом доводиться говорити неприємні речі навіть письменникові, якого любиш і, безумовно, поважаєш. Я майже все життя досліджував поезію Павла Тичини. І вважаю його великим, може, навіть геніальним поетом у найвидатніших творах. Але, коли мені довелося писати про поему «Похорон друга» (вона мене щиро захопила), я все ж насмівився почати статтю з критичних суджень про деякі вірші Тичини, що видавалися мені нижчими за той рівень, на якому хотілося б бачити автора.

А чи пошкодував я з приводу своєї «зухвалості»? Як сказати... Нелегко завдавати прикрощів майстрові, звиклому — заслужено — до похвал. І все ж я твердо сказав: «гіркий і суворий» обов'язок критика (є такий рядок у Первомайського: «Моє гірке й суворе ремесло...») треба виконувати чесно.

Придивімося, навіщо ж було критикуві говорити про слабкості таких віршів відомого поета, як «Люба Земська» чи «Голос матері», говорити в часи воєнні (1944), коли, здавалося б, усе написане, кожен патріотичний

твір мав використовуватися у всенародній боротьбі. Але критик помічає, що «трагічний, страждальний і героїчний, вольовий» тони цих поезій Тичини «якось не злучаються до купи в одну живу єдність», він розуміє, що поетичного відкриття не відбулося, що «правда нашого часу» (така назва статті) не передана у по-справжньому художніх образах. Але все-таки — навіщо? Чи не втрималась би більшість критиків від закидів? Адже перед читачем була високохудожня поема «Похорон друга», поема глибоко трагічна й життєствердна водночас, де злилися «в одну живу єдність» багатомірна сутність людини-переможця, людини, що долала неймовірні труднощі тяжкої боротьби, щоденні втрати, не гублячи при цьому свого людського ества, краси своєї.

«І хоч історія,— писав тоді Л. Новиченко,— завжди цікавіша від передісторії — нам треба знати цю останню принаймні для того, щоб побачити велич того злету, який робить великий поет, по-справжньому осягаючи трудну істину свого часу».

Розумінням труднощі цієї істини й керується критик, критик глибокий, доброзичливий, коли говорить про якусь невдачу письменника, а зовсім не дріб'язковим мотивом зловтіхи чи спробою менторського повчання.

Л. Н.: — Отже, підсумовуємо цю тему. Справді, доводиться часом говорити «прикрощі» письменникам талановитим, визнаним, звертаючи увагу на їхні слабкості чи прорахунки, намагаючись поставити перед ними нові життєві й історичні проблеми. Ясно, це може породжувати непрості людські стосунки, але коли ширість і справедливість твоїх намірів відчують, тебе рано чи пізно зрозуміють.

Та в будь-якому випадку обов'язкова умова для критика — такт і бережне ставлення до таланту, до його шукань, які обіцяють ті чи ті плідні наслідки.

— А як ви ставитесь до письменницької критики, коли в ролі поцінувачів літератури виступають самі автори художніх книг?

Л. Н.: — З великим інтересом — якщо це не принагідний красивий орнамент і не данина палким приятельським почуттям (буває й таке), а роздуми присутні і, я б сказав, робочі. В певному розумінні вони дають навіть більше, ніж «звичайні» критичні статті, хоч такі письменницькі роздуми і не можуть заступити собою професійної літературної критики.

Співпраця письменника і критика — явище, характерне для нашого часу. Буває, що талант художника органічно поєднується з талантом критика і навіть дослідника.

В таких випадках критичні виступи письменника сприймаєш з особливим інтересом.

Скажімо, Дмитро Павличко в своїх кращих критичних студіях завжди і поет, і точний аналітик. Як поет, він може якимось блискавичним ударом яскравої метафори чи епітета досягти того, чого критик добивається за допомогою кількох логічних операцій, але водночас він уміє й сумлінно простудіювати твір — причім на різних рівнях: від філософського і соціального до суто технологічного. І з повним знанням справи розкриває глибинний зміст творів письменника, їхнє місце в літературі і суспільному житті епохи. Така письменницька критика мені особливо до душі.

— Леоніде Миколайовичу, а чим запам'яталися вам ваші перші критичні виступи? Що спонукало до критичної діяльності, адже ви починали як поет?

Л. Н. — Я не починав як поет. То були перші пошуки і перші проби пера, які робить кожен, хто вступає до літератури. Правда, вони здебільшого корисні, такі проби. Працю в літературі, може, її варто починати з поезії — щоб виробити смак до концентрованого, місткого слова. А оскільки справжній поетичний хист — рідкість, то після цих юнацьких віршів слід шукати іншого: твого діла в літературі.

Вслухаймося в сплеск складної гами емоцій, які охоплюють критика як читача Шевченкової поеми «Кавказ» (стаття «Думки в Тарасів день» — Література і мистецтво, 1944, 3 березня): «Це — ціла філософсько-поетична побудова, якийсь грандіозний палац, звершений силою титана. І з якою легкістю геній Тараса міняє і зміщує в ньому внутрішні плани, поєднує те, що, здавалося б, понад силу багатьом великим поетам: всесвітньо-історичну, «містеральну» панораму «Споконвіку Прометей там орел карає» — і гнівний, всеохоплюючий памфлет проти самодержавно-кріпосницького ладу «од молдаванина до фінна» — і глибокоінтимне, сказати б, «соло на флейті», звернення до пам'яті друга: «І тебе загнали, мій друже єдиний, мій Якове добрий...»

Дух перехоплює, коли спробуєш уявити цю титанічну силу поетичного бачення, мислення, почуття!»

Хіба не погодимося, що справді перехоплює подих і оця бурхлива течія схвильованого плину авторового мовлення. В творчій долі Л. Новиченка, очевидно, можна знайти відгадку цього вміння віртуозного і водночас дуже серйозного поводження зі словом. Як на мене, органічність мовного чуття Л. Новиченка викликана не так: юнацьким віршописанням, як радше тим, що він усвідомив необхідність залишити працю в поезії.

Свідомо зробити такий рішучий крок може далеко не кожен. Для цього треба вміти критично поставитися до власних поетичних спроб, що вимагає неабиякого аналітичного обдаровання... Та й ось цікава деталь. Вірші Новиченко почав писати десь у тринадцятилітньому віці, а в 1923—1924 роках дев'яти-десятилітнім підлітком уже робив у своїй школі в Липовій Долині на Сумщині доповідь про творчість Шевченка! В сім'ї сільських учителів, де виростав Л. Новиченко, слово ставилось дуже високо. Батьки мали пристойну бібліотеку: Шевченко, Тургенев, Шіллер, Пушкін, Глібов, Жуковський, Мольєр, Густав Емар, Майн Рід, Луї Буссенар, український фольклор... Так поступово відкривався світ літератури. А вже в двадцять роки Л. Новиченко як читач переживав і осмислював не тільки українську й світову класику, а й той могутній сплеск народної духовної сили, який ми називаємо: народження української радянської літератури. Коли сюди додати щоденний шлях (сім кілометрів туди, сім — назад) від села до райцентру Липова Долина, шлях серед буйства й краси природи, серед лісових і польових пейзажів, то стане зрозумілим, що почуття прекрасного закладалося в свідомості майбутнього критика змалечку і тривко.

Л. Н.: — Я починав як критик перш за все з цікавості до таємниць дива художності. Мене завжди тягло зазирнути у внутрішній «механізм» твору, докопатися до взаємодії життя й образу, ідеї й образу. Потім прийшов інтерес до ширших етичних, суспільних мотивів у мистецтві слова, бажання розібратися в ідеях письменника та їхніх співвідношеннях з суспільною дійсністю свого часу. І, нарешті, згодом я зрозумів, що критика — теж література, хоч і має справу з іншим матеріалом, так би мовити, вторинним щодо життєвої дійсності,

але таким, що теж відбиває і несе в собі живе життя.

Критик, отже, як і письменник, оперуючи цим матеріалом, повинен мати що сказати читачеві, повинен мати власну концепцію мистецтва і дійсності. Він ще й тому письменник, що мусить уміти писати цікаво, коли хоче, образно. Як і письменник, він має справу з «муками слова», у нього свої сюжети, свої улюблені теми та думки.

— Хто справив найвідчутніший вплив на ваше формування як критика?

Л. Н. — Важко сказати коротко. Пригадую, що одну із своїх перших книжок — «Повість про поета. Лірика М. Рильського» я написав під двостороннім впливом. З одного боку, Горький з його геніальним літературним і життєвим портретом Льва Толстого, який захопив мене глибоким проникненням у духовний світ великого письменника, а з другого — Стефан Цвейг, його праці про Діккенса, Стендаля, Толстого, де були і досконалість форми, і тонкий психологізм, уміння поєднувати біографію письменника з системою його образів. Мені мріялось тоді перетворити сам акт критичного дослідження на своєрідну повість чи навіть роман про письменника. Звідси — й той «епігонський» заголовок — «Повість про поета».

А потім я почав відкривати для себе глибинну сутність критики, неспішно, наново читаючи й перечитуючи Белінського, Добролюбова, Франка, Тена, Луначарського, статті та есе Горького, Томаса Манна... Таке відкриття творців, у яких хочеться вчитися, тривало все життя, триває й тепер. Нині, хоч це може здатися й дивним, особливі творчі Імпульси мені дають праці молодших за мене дослідників літературного процесу. Не буду називати їхніх імен, але в нашій радянській критиці — маю на увазі всесоюзний масштаб — у поколінні, якому зараз понад сорок, виступило багато талановитих, високоосвічених, літературно обдарованих критиків та літературознавців. Своїми працями вони мене, можна сказати, прищеплюють, як старого бойового коня...

— Нині значно збільшилася сама кількість художніх творів, причім — часто не вельми високої якості. Що ж робити критикові із дедалі зростаю-

чим потоком друкованої продукції? Як втриматися на потрібному інформаційному рівні? Що ви думаете про «спеціалізацію» критика — за жанром, за темою, за автурою?

Л. Н. — «Спеціалізація»? Перефразую Рильського — об'єкти, «де б душею відпочить, з нас має право кожен обирати». Але, знаючи щось одне досконаліше й детальніше (без цього теж нема глибинного вкорінення в структуру літературної «речовини»), критик повинен тримати в своєму полі зору значно ширше коло проблем літературного процесу.

Для мене критик — спеціаліст, скажімо, «тільки по байках», скидається на спеціаліста по дрібненькому виду мушок у неосяжному світі живої природи. Але якщо в науці подібна вузька спеціалізація може бути виправданою, то в літературі, яка навіть у найменших своїх клітинах прагне до цілісного образу людини і світу, прагне до філософії, вона, щонайменше, — смішнувата.

— Леоніде Миколайовичу, що, на вашу думку, позитивне в роботі молодих критиків в останні роки і чого бракує їхнім виступам?

Л. Я.;— Коротко: постановва ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» стимулювала і активніший приплив нового поповнення в наш цех. У сучасній молодій критиці, в тому числі й українській, чимало інтересних імен. Впадає в очі, наприклад, продуктивність і безсумнівне творче зростання такого донедавна ще молодого критика, як М. Ільницький. Міг би назвати шість-сім прізвищ цікавих і надійних працівників, які належать до ще молодшого покоління, але це вже тема окремої спеціальної розмови.

Якщо ж говорити про «браки» й негаразди, то особливу увагу, мабуть, слід звернути на дві потреби, що стоять перед молодими кадрами критики. Перша з них — це вимога пильнішого, вдумливішого аналізу соціально-психологічного підґрунтя літературних типів, і звідси — сміливішого виходу на актуальні проблеми життя, зокрема, на гострі питання сучасної етики й моралі. А кажучи ще ширше — потреба підносити озброєність і бойовитість молоді критики в боротьбі з ворожою ідеологією, в ствердженні й захисті наших комуністичних ідеалів.

І друге — молодим критикам слід побажати тієї робочої регулярності виступів, яка передбачає постійне і систематичне стеження за розвитком літературного процесу і різноманітних тенденцій у ньому. Так завойовував собі ім'я молодий Белінський (даруйте такий високий приклад) щорічними оглядами.

Але я говорю не стільки про огляди, як жанр, скільки про те, щоб критик постійно тримав у колі свого зору певні проблеми чи тенденції і систематично «вів» би їх у своїх статтях, які теж повинні з'являтися не вряди-годи і не від випадку до випадку.

Ми щойно говорили про те, чи треба мати вузьку Спеціалізацію за жанровими, скажімо, підрозділами. Я вже висловив свою думку. Але що безумовно — критик повинен мати свої улюблені теми та ідеї, за якими він пізнається так само, як пізнається за своїми образами і колізіями письменник.

Цікаво простежити за таким: коло яких авторів досліджує Леонід Новиченко? Відразу ж назвемо Тичину. Але не менше привертала увагу критика постать Максима Рильського. Свого часу Л. Новиченко спробував написати щось середнє між художнім твором і критичним дослідженням — і вийшла книжечка «Повість про поета», яка приємно вражала бадьорістю інтонацій, жвавістю викладу (правда, при певній простолінійності власне критичного аналізу). І книжка запам'яталася! Після того було чимало написано Л. Новиченком статей про поета. Але справжнім вінцем цих багаторічних студій стала монографія «Поетичний світ Максима Рильського», за яку 1982 року автор був удостоєний премії ім. І. Я. Франка АН УРСР. Це дослідження синтетичне і водночас глибинно занурене в конкретику, в «плоть» складного художнього світу. І саме тут вдалося Л. Новиченку ненав'язливо поєднати розповідь про людську особистість митця і його творчу неповторність.

Мабуть, правда те, що нині доробок жодного з українських радянських письменників ще не проаналізовано так докладно, об'ємно і переконливо, як у праці Л. Новиченка. Нам лишається тільки з нетерпінням чекати другого тому дослідження, над яким працює критик.

Загалом же, говорячи про вивчення Леонідом Нови-

ченком української радянської літератури, не проминеш жодної помітної постаті в ній.

Та, переважно працюючи з гарячим матеріалом сучасного літературного процесу або принаймні не так уже віддаленого в історії, Л. Новиченко від перших своїх кроків у красному письменстві багато сил і уваги приділяв осмисленню дожовтневої класики. Власне, і його перша друкована стаття «Поет і народ» була присвячена невмирущому Шевченку. Любов до Кобзаря раз по раз спонукала Л. Новиченка братися за перо: він автор багатьох шевченкознавчих статей, книжок «Шевченко й сучасність» (1964) і «Тарас Шевченко — поет, борець, людина» (1982). В останній книжці, виданій українською, російською, іспанською, німецькою, англійською і французькою мовами, Л. Новиченку особливо вдалося досягти невимушеності й *ніби* неспеціальності розмови з читачем. Тобто книжка написана дуже популярно і водночас на високому науковому рівні. Так просто й глибоко говорять про речі, які невіддільні від твого життя, власне,, є часткою, і вельми значущою, твого духовного світу.

• Незмірність Шевченкового генія вабить критика і в зв'язку з проблемами загальними, актуальними для дня нинішнього — вже сама назва однієї із згаданих книжок промовиста: «Шевченко й сучасність». Або звернімось іще раз до вже цитованої статті «Думки в Тарасів день». Після ґрунтовного аналізу багатоголосся, ідейної повноти поеми «Кавказ» автор невимушено перекинув місток до пекучих тоді (та й не тільки: тоді) проблем: «В літературних колах ми часто чуємо суперечки про шляхи відтворення в поезії *правди нашого часу* (підкреслення моє.— В. Б.), про міру «трагічного» і «мажорного» у військовій поезії, про підхід «логічний» і «емоційний» — так ніби вони можуть існувати в мистецтві незалежно один від одного».

І це був не просто мимохідь і принагідно кинутий висновок. Підкреслені в цій цитаті слова через три місяці були винесені в назву статті «Правда нашого часу («Похорон друга» — поема Павла Тичини)», надрукованої там-таки в «Літературі і мистецтві». Про цю ще одну з тичинознавчих праць Л. Новиченка можна і треба, вести окрему розмову. Як, здавалось би, не «старіє» критика, а, будучи передрукованою через 30 років у книжці «Життя як діяння» (1974), стаття «Правда нашого часу» викликала захоплені слова рецензента: «Ця давня стаття Л. Новиченка є своєрідним шедевром критичного мис-

лення, вона, так би мовити, адекватна художньому творові, який викликав її до життя, і, крім усього іншого, засвідчує й ту думку, що великий художній твір може викликати потужне критичне відлуння, а недолугий такої здатності не має»¹.

Але ось що прикметне: не залишаючи студій над творчістю визнаних майстрів слова, Леонід Новиченко чи не найуважніший серед наших старших критиків до кроку в літературі молодих, навіть дебютантів. Пригадаймо хоча б його передмови до перших книжок Михайла Клименка, Івана Драча. Або вже свіжіші публікації, які примушують у певному розумінні й по-новому дивитися на, так би мовити, «дислокацію» в молодій поезії, — про Леоніда Талая, Володимира Затулівітра... А ось ще свіжіший приклад — невеличка передмова, обсягом всього з видавничу анотацію, до першої книжки молодої дніпропетровської поетеси Любові Голоти «Народжена в степах». Передмова присутня, і в ній на ділі поєднується висока вимогливість критика з щирою доброзичливістю до написаного обдарованою поетесою.

Ще — відчуття нового в письменстві, вміння зазирнути вперед, побачити тенденції, які тільки ледь-ледь прохоплюються ген аж на літературному обрії.

Оце і є формуванням ідей критика в процесі систематичного і повного висвітлення літературного життя.

Навіть заголовок як концентрований вираз ідеї, як домінанта, що визначає і зміст, і саму побудову літературного твору, формується, уточнюється у Леоніда Новиченка знов-таки в процесі активного висвітлення поточних, навіть буденних літературних фактів і явищ.

До найпомітніших і найполемічніших у своєму спрямуванні книжок Л. Новиченка належить відомий збірник його статей «Не ілюстрація — відкриття!» (1967), який наступного року по виході в світ був відзначений Державною премією УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Розгляд загальнолюдської теми в радянській літературі, аналіз багатих естетичних уроків Довженка, роздуми над прозою Олеса Гончара, її впливом на інших письменників чи то проникливий погляд на несправедливо призабуті свого часу постаті В. Еллана-Блакитного або Є. Плужника, — всі ці та інші статті зі збірника збагачували наше уявлення про складні процеси літературного розвитку, та, зрештою, і розвитку радянського суспільства.

¹ Мисник П. Зрілість. — Літ. Україна, 1975, 24 січня.

До речі, принципово-полемічна назва збірника не виникла тільки як реакція на догматизм і примітивізм певної частини критики та письменства попередніх років. Ретроспективно перечитавши статті, рецензії критика, які й не ввійшли до самої книжки, побачимо, як викристалізувалася й чіткішала ціла концепція. Ідею айдкривавчого характеру справжньої літератури Леонід Новиченко виношував давно, постійно розвиваючи й збагачуючи своє розуміння цього моменту в низці публікацій. Ще 1939 року він писав: «Коли якусь із цих істин, що постійно перебувають у русі, в розвитку, письменник виражає в формі живого, неповторного образу, овіяного пафосом ствердження чи заперечення,— він робить *художнє відкриття*, поширюючи обрій художнього пізнання життя»¹.

А через п'ять років у статті «Ілюстрація до реферату» чи історія росту?» критик ще далі поглиблював ці думки: «Коли в письменника не вистачає снаги створити узагальнений і в той же час індивідуалізований, тобто справді художній, образ, — він легко втішається думкою, що цей образ все ж стане комусь в пригоді як «ілюстрація». Коли ж письменник має на меті створити «ілюстрацію» — він логікою самої настанови звільняє себе від обов'язку пізнавати матеріал, усвідомлювати його закономірності, виводити його ідеї з нього самого.

«Ілюстративне» письмо часто буває зовні «ідейно загостреним». Проте насправді воно завжди безсиле перед завданням показу духовного, ідейного життя людини»².

Так народжувалася й зміцнювалася основна ідея чудової, по-партійному пристрасної книжки «Не ілюстрація — відкриття!»

І таких динамічних ідей ми можемо знайти чимало в концептуальних побудовах Леоніда Новиченка. Причому, дуже чутливий до, за його ж висловом, «соціального динамізму епохи» критик не просто утверджує певну свою думку, свої переконання, розуміння ролі літератури в житті людини. Така ідея, як правило, постійно пульсує, набирає гостроти, опуклості в тих компонентах, які найбільше на часі й від якості яких багато що залежить у літературному житті. В тому й сила уроків, які дають майстри.

¹ Новиченко Л., Вірш Шевченка (Нотатки про поетику). — Літ. газета, 1939, 23 квітня.

² Новиченко Л. «Ілюстрація до реферату» чи історія росту? — Література і мистецтво, 1944, 10 вересня.

ПОКЛИКАННЯ І ДОЛЯ

Шанувальникам української літератури вже понад два десятиліття знайоме ім'я критика Віталія Дончика. Його публікації від самого початку приваблювали розважливістю міркувань, ґрунтовністю й несутністю оцінок, намаганням якомога глибше проникнути в світ образів тих творів, про які висловлювалося судження, неамбігнуою готовністю здійснювати чорнову роботу поточного рецензування й водночас занурюватися в історію літератури, відшукуючи корені найновіших тенденцій,— тобто судження ці відзначаються справдешньою зацікавленістю цілим літературним процесом в усіх його виявах, вимірах.

Можна б сказати, що критична вдача В. Дончика — не вибухова. І в цьому буде частка істини. Але за спокійним, урівноваженим, на позірне враження, тоном його газетних та журнальних публікацій, за аналітичним плинном довірливої розмови в книжках не так уже й важка відчутти емоційну схвильованість автора в безнастанному пошуку істини, чіткість його громадянської й естетичної позицій.

Роками в щоденній праці виявлялася ще одна прикметна особливість критика — широта погляду, обґрунтованість оцінки зіставленням багатьох літературних явищ. Приваблює в статтях, оглядах Віталія Дончика розлогість того літературного матеріалу, на якому він висновує свої критичні концепції. Десятки творів, різноманітних за жанрами, стильовими ознаками, тематичними й часовими координатами...

А як же відбувається цей щоденний творчий процес критичного осмислення літератури? І взагалі — наскільки

ки він власне творчий? Тему нашої розмови з Віталієм Дончиком і можна означити так: особливості, «технологія» критичної праці, її «таємниці», сьогоднішні «больові точки» критичного ремесла...

В. Д.: — Отже, тема — «і критик — людина»?..
— Тобто, Віталію Григоровичу?

В. Д.: — Бо коли заходиться про «таємниці», технологію, майстерність, усякі «наболілі питання», то мають на увазі завжди прозу, поезію, драматургію. А критика — що? Як сказав один прозаїк, це — переклад художньої прози на нудну й суконну... Однак ставлення до критики — це «damned question» («кляте питання»), і розв'язати його в цій розмові ми навряд чи зможемо. Почнемо ж з того, що нам «з руки» — обов'язок критики перед літературним процесом.

— Розумію. Ви прихильник того, щоб кожен критик давав читачеві своєрідну «хроніку» літературного процесу. Ваші книжки «Час і його обличчя» (1967), «Грані сучасної прози» (1970), «Єдність правди і пристрасті» (1981) саме так і «фіксують» розвій української літератури від кінця 50-х до кінця 70-х років. «Хроніками» їх, звісно, називаю з не малою мірою умовності. Все-таки це суб'єктивне відбиття реально сушого, яке саме по собі, безперечно, складніше й багатовимірніше за те, що може осягти один критик, навіть такий доскіпливий і скрупульозний, як Віталій Дончик. Та він і сам це усвідомлює й закликає колег творити подібні «хроніки», щоб мати колективну думку, плід «колективного критика».

...Не знаю, правда, чи багато хто відгукнеться на цей заклик. Гадаю, критикові іншого темпераменту може виявитися не до снаги, та й не завжди до душі «орати» такі неоглядні гони. А може, тут річ не в темпераменті навіть, а в усвідомленні потреб того ж таки літературного процесу?

В. Д.: — Справді, останнім часом вийшло так, що я в деяких своїх статтях і ось такого роду виступах не раз говорив про повноту охоплення критикою літературного процесу. Це не випадково. Це справді те, що найбільше непокоїть мене, коли я намагаюсь проаналізувати недоробки нашого цеху. До речі, не лише мене. На з'їзді письменників про це також ішлося в доповідях, виступах.

Слід мати на увазі, що неповнота й негрунтовність, побіжність і поверховість, нерівність (одні твори, не обов'язково найкращі, обговорюються всіма навперебій, інші — згадуються рідко або й зовсім не згадуються) — не звичайна недоробка, такий собі безневинний недохоп, це вада, що призводить до серйозних наслідків.

Найбезпосередніший з них — атмосфера «безконтрольності», дуже зручна для тих, хто не без підстав боїться вимогливого критичного розгляду своїх творів. Коли з року в рік велика частина друкованої продукції лишається поза оцінкою критики, то в цілому за п'ятиріччя набирається величезний масив літератури — нерозгадана «біла пляма» на нашій літературній «карті». Навіть тепер, коли існує спеціальний щорічник (вид-во «Дніпро»), який ставить завдання якнайповніше оглянути набутки в різних жанрах, «білих плям» залишається доволі.

Свого часу перехід критики від «оглядовості» до «проблемності» був явищем позитивним, але крайнощі ні в чому не потрібні. Сьогодні, наприклад, критична молодь з великою охотою береться за проблемні статті, дискусії тощо, а от взяти під своє доскіпливе господарське око якийсь сектор, напрямок, сферу й сумлінно досліджувати їх від вершин до відвертих підробок, — таких ентузіастів чомусь мало. А скільки секторів таких! Наприклад, проза останніх десятиліть про революційні перетворення на західних землях України. Або — книжки серії «Уславлені імена», зокрема, присвячені діячам літератури й мистецтва. Або — українська документалістика. Або — сучасна інтимна лірика (зосібна, жіноча). Гумористичні оповідання останніх літ. Гумористична повість. Доскіпливий аналіз усього, що маємо в пригодницькому жанрі. І т. д. і т. ін.

А головне — тільки маючи під рукою ці «дані» з усіх фронтів української літератури, ми можемо найточніше судити про неї в цілому.

Ось приклад. Критика часто журиться, що в нашій літературі недостатньо виразною є течія суворої, тверезої, «конкретно-реалістичної» (на зразок російської «деревенської») прози. Вважається, що сильніше в нас виявлене лірико-романтичне крило. Але це висновок, який був чинний півтора-два

десятиліття тому! А якою є проза Григора Тютюнника? Проза, представлена сьогоднішніми творами Р. Андріяшика, А. Дімарова, В. Дрозда, В. Мінайла, А. Мороза, Ю. Мушкетика, Б. Харчука, 10. Щербача чи ось із молодших — М. Малиновської, В. Положія, Б. Тимошенка, О. Микитенка? Чи можна назвати цю прозу «конкретно-реалістичною»? Чому вона «не влаштовує» тих, хто бідкається її нестачею? Принаймні не пригадую спеціальної статті, де все це бралось б купно н узагальнено, протягувалось б ланцюг спадкоємності від А. Головка, Петра Панча, І. Сенченка, П. Козланюка, Григорія Тютюнника, М. Томчания... Або — «Сестри Річинські» Ірини Вільде? Або — новелістика Г. Косинки? Ні, ця ділянка у пас описана, систематизована, осмислена доволі незадовільно. Ми або «вистригаємо лисини», утрамбуємо «п'ятачок» в якомусь місці, або відбуваємося загальними висновками, може, іноді й справедливими; але основа їх—інтуїція, здогадки, судження, винесені з десятка прочитаних творів, а не внаслідок ґрунтовно освоєного й вивченого всього процесу...

— Але чи можна це здійснити одному критикові — прочитати всю літературну продукцію, щоб зробити висновок чи «присуд»? Адже цей висновок, критичний висновок, має бути все-таки актуальним для самого літературного процесу, не дуже віддаленим у часі від появи творів, течій, тенденцій... Белінський, скажімо, вважав: за три місяці після публікації художнього твору його вже пізно рецензувати. Можливо, «інтуїція, здогадки, судження, винесені з десятка прочитаних творів», і є специфічною особливістю діяльності саме критика (па відміну від, скажімо, історика літератури)... А от ви в своїх статтях не уникаєте ж характеристики української прози в цілому, а чи вам вдається прочитати все?

В. Д.: — Тут кілька питань.

Перше — чи можна взагалі прочитати всю літературну продукцію? (Ви, бачу, хочете сказати, що і не можна, і не треба). Моя точка зору: кожному окремо взятому критикові це не під силу — хоч прагнути охопити якомога більше слід намагатись, — але для всієї критики це неодмінна передумова її високого рівня та її успіху.

Друге питання — здогадки та інтуїція. Це чудово, це те, без чого не уявляю собі справжньої критики. Але ж загальновідомо: сила інтуїції — в знанні й у якнайповнішому уявленні про те, над чим чиниться «суд» і чому виноситься «присуд».

І третє — я сам.

Коли пишу огляд, намагаюся прочитати все, що згідно з темою потрібне. Якщо це чомусь не вдається, вважаю, що й огляд неповноцінний. Інша річ, що не все потрапляє до статті. А взагалі, будь-яку роботу починаю з бібліографії. Геть усе розписується за роками, жанрами, темами, і, коли все це маю під рукою, починаю писати. Тому підготовчий процес, буває, затягується надовго. Дуже велике значення має для мене не тільки повнота бібліографії, а й послідовність появи тих чи тих творів.

Не знаю, як хто, а я особисто не можу приступити до осмислювальної роботи й до писання, поки якийсь час не поворожу над бібліографією, не «пройду» оцей шлях із року в рік, додивляючись до початків і зародження різних тенденцій, їхніх «пиків» і згасань тощо. До речі, проводжу часто й своєрідний «конкурс» (так, для себе), визначаючи кращу, на мій погляд, прозову книжку року, — цю свою суб'єктивну «анкету» я відважився «обнародувати» в книжці «Єдність правди і пристрасті».

В літературі ж цінуємо відкриття, і зовсім не заради звичайної цікавості слід з'ясовувати, хто перший підійшов до тої чи тої проблеми, спрямував письменницьку думку до якогось нового явища, свідомо чи інтуїтивно почав розробляти новий художній пласт, відкрив незвичне стильове трактування тощо.

В зв'язку з публікацією статті «Неосвоєне багатство» в дискусії журналу «Дніпро» (1981, № 3), я почув нарікання від товаришів, зокрема, за довгі переліки імен і назв. Інколи такі переліки виникають, бо, окреслюючи нову тенденцію, хочеш для дужчої аргументованості назвати якомога більше явищ. Для того, хто читав ці твори, саме вміщення їх у той чи той ряд не виглядатиме довільним, бо має в собі певний елемент узагальнення чи осмислення.

А буває (що й критися!), це наслідок поспіху: подавши кілька розглядів конкретних творів, під-

верстуєш у вигляді переліку низку їм подібних. Але щодо згаданої тут статті, то її переліки мали переважно полемічний приціл, бо ж тема статті: «Неосвоєне багатство».

Я, наприклад, називаю в ній тринадцять творів, що репрезентують в українській* прозі фольклорно-алегоричну тенденцію. Я принципово пильнував, щоб, по-перше, назвати *всі* твори цього прямування й тим самим відповісти на питання — багато їх чи мало, «заполонили» вони нашу прозу чи ні (й досі прикро, що такі одну річ «пропустив» — «Хроніку міста Ярополя» Ю. Щербака). А по-друге, я поставив усі ці книжки в хронологічному порядку. Потім цікаво це зіставити з братніми літературами, із зарубіжною, подивитися, коли був перекладений Маркес (виявляється, пізніше, ніж перші фольклорно-алегоричні твори з'явилися в нас) і т. д.

Розглядати все огулом, не зважаючи, приміром, що цей твір з'явився в кінці 70-х, а цей — на початку (хай ідеться про конфлікти й проблеми чи про стильові шукання), — на мій погляд, несерйозно.

Отже, з одного боку, бачити, відчувати, радіти всьому неосяжному книжковому морю, розпізнавати, що закономірне, а що наносне, розрізняти всю безліч його рухів — різнобічних і протидіючих, — моди й віяння, збіги, впливи і т. д., тобто усвідомлювати всю мінливість, строкатість, діалектичну «невпокореність» літературного процесу, а з другого боку, прагнучи проаналізувати якнайточніше його тенденції, пов'язати їх з минулим і прогнозувати наперед, а щось і систематизувати, класифікувати (хоч би й з погляду стилю) — це одне з тих завдань критики, які мене завжди приваблювали...

— Отже, ви вважаєте, що вже сьогодні можна дати більш-менш точну класифікацію сучасних стилів у літературі?

В. Д.: — Якраз ні... Схиляюся більше до думки А. Бучіса: продуктивніше розпізнавати стильові начала в творі, ніж накладати на живий літературний процес розроблену класифікаційну «сітку», яка завжди схематизуватиме плин і мінливе море сучасної прози. Адже, скажімо, кожен серйозний сучасний роман — це поєднання різних стильових начал, це «калейдоскоп». Звичайно, в кожному творі

(знову ж таки талановитому) знати й «чути» автора, те, що притаманне тільки йому. Але тоді стилів, манер, почерків стільки, скільки авторів. У цілому ж конкретна національна проза матиме щось домінантно специфічне, своє.

Взагалі, я проти «жорстких» прив'язок будь-де і будь у чому. Подалі від сконструйованих, хай і в геніальній голові, схем і поближче до зеленоневпокореної діалектики життя. Останнім 'часом' нерідко заходила мова про те, що письменники, зокрема прозаїки, відходять від жорсткого детермінізму. Не одкидаючи його принципів, вони застосовують їх, сказати б, вільніше. Це не обценки, а підойма. Та знаю, що тут важко перебороти інерцію, яка сидить глибоко в нас. Ми звикли до кожного епізоду, чи й деталі, чи й строфи у вірші підходити з неминучим питанням: «Для чого це?» Або: «Ну і що?» А разом з тим у творі є й «позапрограмні», «довільні» -елементи, є чимало ніби стихійного, яке працює на загальну ідею твору, але саме отією своєю ніби «довільністю» й «позаплановістю».

Відчув і на собі інерцію гіпертрофованого детермінізму. Оpubлікував я статтю «А Місяць сміється...» Зібрані мною за багато років порівняння й уподібнення Місяця в художніх творах були подані з погляду приписування йому різних ролей — то він паляниця, то пастух, то жартівник, то щось страшне й т. д. Багато кому з колег стаття сподобалась, але було чимало й тих, хто її не сприйняв. Аналізуючи й похвали, і критику, я зрозумів, що більшість читала статтю, прагнучи розібратися, оцінюю я той чи той приклад позитивно чи негативно. Авторська «невизначеність» і не сприйнялася. «Ну і що? — запитували вони. — Одна річ — зібрати, скажімо, невдалі, однотипні заголовки й висміяти невірність авторів, а тут... Що це дає, *практичне* значення цього яке?»

Разом з тим розраховувалося, що стаття щось нагадає відоме, але цікаве, до чогось приверне увагу, що одні факти сприймуться читачами із захопленням, інші — застережуть від штампів. І в цілому вимальовується строката картина, яка певним чином «натякатиме» на багатство й розмаїття нашої літератури. А в кінцевому наслідку був розрахунок на усмішку, зичливу іронічну усмішку — стаття й

публікувалася під рубрикою «З портфеля «Вишняка». В самій темі є й цілком серйозний науковий зміст, недарма в книжці дослідниці української літератури з Румунії М. Ласло-Куцюк «Шукання форми» (Бухарест, 1980), є спеціальна розвідка «Метаморфози місяця».

Але в даному разі автор хотів, щоб його виступ сприйняли не як уже підготовлений і розсортований, а як живий і «неорганізований» матеріал, не ввігнаний у п'ятибальну систему. Форма підбиралась іронічно-гумористична, а гумор, як відомо, найвіддаленіший від жорсткого детермінізму.

В літературній справі, відомо ж, чим далі від «програми», тим ближче до її успішного здійснення.

— Дозвольте зупинитися на тому риторичному запитанні ваших опонентів, правомірність якого ви заперечуєте: «Що це дає, *практичне* значення цього яке?» Все-таки чи можемо ми насамперед не дбати про те практичне значення, яке має виступ критика для літературного процесу? Мені здається, що поза таким значенням критика втрачає свій сенс. Звісно, намагання охопити той самий літературний процес повністю, не минаючи увагою жодного твору,— ідеал, до якого б треба прагнути. Але — чи можливо це? Свого часу ви вважали трохи інакше, ніж нині. У вашій книжці «Час і його обличчя» читаємо: «Одні критики спираються на кращі речі і помічають добрі тенденції та приємні симптоми. Інші досліджують, «як у нас пишуть», розглядаючи твори сірі й убогі, тож, звісно, їхні висновки далеко не такі втішні. Одні називають «позитивні риси» і «перспективи», інші попереджають про загрози і хвороби...

А може, в цьому й немає нічого дивного і суперечливого? Може, так і повинно бути? В усякому разі, до появи таких електронно-обчислювальних машин, які, «проковтнувши», скажімо, прозову продукцію за рік, дадуть нам точну відповідь: куди ми йдемо і з якою швидкістю?»

Таких електронно-обчислювальних машин ще не винайдено, а збільшення обсягу друкованої продукції робить дедалі нереальнішим прагнення до всеохопності літературного потоку. Мабуть, критика може і, на мою думку, мусить, керуватися своїми симпатіями-антипатіями при розгляді плину того

потоку. Під цими почуттями, звісно, розумію не ставлення до окремих письменників як до людей, а ставлення до їхніх естетичних концепцій освоєння дійсності. Від порядності критика залежить не змішувати ці різні речі. І чи не правильно Олександр Блок вважав, що має рацію той критик, який на літературних фактах вибудовує свою систему й намагається спрямувати відповідно до неї літературний процес? Отож, мабуть, не обминути питання про вираження вольового начала в критиці, чи не так?

В. Д.: — Це ваше запитання — в «точку». Я над цим думаю часто. В одній із суперечок навіть якось сказав, що в ставленні до літературного процесу я радше «хвостист», ніж «диктатор». Кажуть, що, пишучи, критикові треба вміти стояти вище свого предмету. Мені ж здається, що критиці слід більше пам'ятати про об'єктивну природу багатьох процесів у літературі. Так, вона впливає, застерігає, скеровує й т. д., але тільки тоді, коли живчає, зважає на об'єктивні закономірності художнього розвитку. Погано було б, якби критика виступала лише пасивним коментатором, але ніскільки не краще, коли вона переконана в своїй «всездатності» й уявляє пасивною й «ледачою» літературу, яку тільки й лишається вести за собою, спрямовувати, підштовхувати. Це, так би мовити, лише схематика проблеми, насправді — небажання рахуватися з об'єктивним характером літературної справи виявляється глибше й різноманітніше, практика показує, що цей «тріх» у нашій роботі зустрічається доволі часто.

Що ж до плану вужчого, індивідуального, то тут «вольове начало» найчастіше виявляється не у вигляді, скажімо, поширеного колись суб'єктивізму, а у вигляді своєрідної самонадіяності. Безумовно, кожному критикові слід замірятися на велике, масштаб його роздумів має бути щонайширший, а критерій поцінування літератури — щонайвищий. Але коли спостерігаємо, як критик про всю неосяжну й невимірну багатонаціональну радянську літературу судить за принципом, що ось це йому набило вже оскому й тепер хочеться чи жадається чогось не такого, а автор іншої статті волів би цілий великий і авторитетний масив у прозі, що здобув значний успіх, спрямувати «перспективнішим» шляхом, то не можеш не спитати: а що «думає» про це сама

література, чим пояснити, що досі займалася не «цим»? Може, піднягти всім критикам разом і все наперед і точно їй розписати? Тільки яке при цьому місце відведемо власному голосові літератури, тобто закономірностям *об'єктивним*?

Трапляються й наївні варіанти шойно сказаного. Іноді читаєш критичну статтю і бачиш, що її автор уявляє справу так, ніби після його виступу для прози чи поезії найкращий вихід — перелаштуватися, поміняти курс чи характер. Така позиція не просто наївна й непродуктивна (навіть якби письменники уважно законспектували статтю критика й поклали собі перебудуватися, то практичних наслідків треба було б чекати три, чотири й більше років), вона в основі своїй егоїстична, чи що. Автора з його «вольовим началом», його «програмою», видно, але такі виступи не мають отого необхідного «зворотного зв'язку», вони, зрештою, байдужі до нього.

Так що — відмовитись од віри у вплив критики на літпроцес,— хай, мовляв, іде як іде, а ми спостерігатимемо склавши руки? Ні, просто слід усвідомлювати, що впливають на літературу суспільство, життя в цілому і критика — як якась його частина. Вона — самосвідомість літератури, а не-її поводитир. Що ж до окремого критика, то його дешиця й зовсім мала. Це крапля, але така (принаймні мусить бути такою), нестача якої в річці відчувається. Критик має, мусить мати свою програму, але її сила й «вольове начало» тим більші, чим більше розпізнано критиком, відкрито об'єктивних закономірностей сучасного літературного розвитку та їхніх «продовжень» у день майбутній.

Що ж до розмови з літературою чи з письменником «над» чи «нарівні», то, мені здається, найкраще було б «зсередини». А крім того, кажучи про стосунки літератури й критики, не можна обійтися без поняття «любові». Справжня любов до рідної літератури в кінцевому наслідку визначає дослідникові ту міру доброзичливості, вимогливості, мудрості, точності, якої потребує наш фах. Не критику любити, тобто не себе в критиці, а любити літературу. В цьому наше, критиків, і покликання, і доля.

— Безперечно, це глибоко справедливо, що критик має любити не себе в літературному процесі (або біля літератури), а живе художнє слово. Проте така

любов передбачає не замилювання і не підхвалювання, любов критика досить, я б сказав, стримана і навіть жорстока. Вона виявляється в прагненні дійти до розуміння істинних цінностей часу. Критик може помилятися і тим завдавати болю письменникові й певної шкоди літературному процесові, проте якщо він прагнудиме стати приемним з усіх поглядів, то чи не більшої шкоди завдаватиме літературному процесу й чи не меншого болю — справжньому художникові? Мені доводилося спостерігати, яку іронічну посмішку викликає в людини талановитої згадка її імені в переліку з авторами посередніх творів, які вносять (ніби вносять!) свою дешицю в розробку тої чи тої теми і яких нібито й треба б згадувати, аби залишатися об'єктивними.

Ми часто дивимось на такі явища з погляду накопичення «якості», поступової еволюції в розробці якогось там життєвого шару. Це правомірно. Але ж є ще один бік справи. Читач-непрофесіонал, тобто нелітератор, якого, природно, не хвилюють філологічні тонкощі перебігу літературного процесу, сприймає дані твори такими, якими вони є. І те, що ми відзначаємо животрепетну тему в черговому творі якогось прозаїка й зауважуємо, що вона не втілена у відповідну форму (та й чи є соціально значущою тема твору, коли немає відповідного втілення,— це вже інше питання), або коли ми хвалимо автора за вишуканість стилю й скромно висловлюємо побажання значущішої соціальної проблематики,— то чи не забуваємо ми в обох випадках про читача? Ці ж твори його відповідно виховують, «Градуюють» шкалу його естетичних критеріїв, і чи не байдуже йому, що критик, назвавши десяток назв, явить багатоманітність нашої прози (може, краще на одному з творів явити її сутнісні ознаки — і плюсові, й мінусові?). Чи цією «об'єктивною» всеохопністю ми не дезорієнтуємо читача, чи не прищеплюємо йому естетичну всеядність? Свого часу Максим Горький закликав підтримувати тільки талановитих людей. А коли його запитали, чому він цим так клопочеться, відповів: «Талант треба підтримувати, а бездарність і сама проб'ється».

І все-таки, якщо вийти за межі взаємин «письменник — критик» і звернутися до неодмінного учасни-

ка літературного процесу — читача, то яка ж тут роль, на вашу думку, критика? Чи може він задовольнятися тими ж цілями, які ставить, ведучи діалог з письменником?

В. Д.:— Спершу, давайте про любов. Але ви якось непомітно перейшли від любові до рідної літератури до поблажливості, далі — до зрівняння видатного и пересічного, «всеохопності», й, нарешті,— до шкоди для літератури й читача. Отже, любов і... шкода. Любов, якщо вона справжня, завжди диктує щонайвищі критерії. Хотів би застерегти: будь-яке випрямлення, розрив діалектичних «уз» не веде до істини. Любов чи вимогливість, повнота охоплення чи високі критерії, інтуїція чи ґрунтовне знання, вольове начало чи віра в об'єктивні закони літератури, практичний сенс чи вища творча мета — ви вважаєте, що оце «чи» правомірне, а не «і — і»? Я переконаний (і, наскільки можу, прагну виходити з цього) в злютованості й нероз'єднуваності цих понять. До речі, синтез — основний нервовий вузол усіх проблем сучасного художнього мислення.

В літературі багато проблем, так би мовити, вічних — тобто таких, які ніколи не втрачають свого сенсу й важливості. Але в силу тих чи інших причин та обставин суспільно-духовного, художнього розвитку, окремі з них набувають особливої гостроти.

Є багато підстав вважати, що в наші дні дедалі більше висувається на передній план, актуалізується проблема читача, або, вужче, читабельності літератури. Викликана вона безумовною нашою турботою про ефективність художнього слова в комуністичному будівництві і взагалі — в сьгоднішньому світі. З одного боку, ми усвідомили, яку відповідальну й значну місію здатні й покликані виконати література, мистецтво, краса в сьгоднішньому раціоналістичному світі, а з другого, не можемо не думати, яким же насправді є ефект їхньої дії на сучасну людину.

У зачепленому вами питанні чимало «підпитань» — від такого, наприклад, суто технологічного, як майстерність прозаїків вибудовувати цікавий, захоплюючий сюжет, і до такого, як міра «конкурентоздатності» української літератури поряд з усіма братніми літературами нашої країни, зарубіжною літературою, класикою...

Мені, наприклад, давно хотілося написати статтю про емоційність української прози, простеживши секрет отих місць, при читанні яких, як кажуть, підкочується клубок до горла. Я їх відзначаю у своїй пам'яті ще від часу виходу роману одного з найемоційніших наших письменників — «Людини і зброї» Олеся Гончара (пригадую, як подивувався, коли в статті одного югославського критика про роман зустрів таке ж: клубок у горлі). А скільки емоцій пробуджують твори Григора Тютюнника, твори із закладеними в них глибинними почуттями автора! А як вражають у динамічно-іронічній розповіді П. Загребельного про НТР, кібернетику, вчених деякі епізоди з війни або раптового сплеску — «Ой, крикнули сірі гуси», листи батька й оте: «Матір його везли колись кіньми. Коні били копитами по його маленькому серцю. Тепер хурчав мотор. Притишено, сумирно, винувато... Цивілізація».

У своїх статтях ми, критики, час од часу згадуємо читача, посилаємося на нього, пробуємо «вгадати», що його схвилює, а що ні, що він сприймає з більшим чи меншим інтересом, до чого його інтерес має тенденцію послаблюватися, а до чого ніколи не щезає тощо.

Але все це справді «вгадування», робляться такі висновки й спостереження «на око», годилося б, щоб, досліджуючи різні питання сучасного літературного процесу, ми завжди мали під рукою точні, науково підготовлені дані про читача та його запити. А їх у нас немає. Читача і взагалі справу функціонування художньої творчості ми поки що (це відзначалося й на з'їзді письменників України) майже не вивчаємо. А без цього ми ніколи не будемо гарантовані, що як слід і до кінця розберемося в питаннях літератури, зокрема й у суто внутрішніх.

Подумаймо, чи не важливо було б для уявлення про сучасний літературний процес порівняти, приміром, 60-ті й 70-ті роки в такому плані: як зріс кількісно читач української книжки й які соціальні групи тут вирізняються передусім, які художні роди чи види (поезія, проза, сучасний роман, історичний, документалістика...) і в які роки мали перевагу, які поступалися, — динаміку цих метаморфоз знати просто необхідно...

А поки що, коли я читаю, як хтось із критиків пише, як читач захоплено сприйняв таку-то книжку, або що така ось тенденція має виключно внутрішньолітературне значення і є байдужою до читача й подібне, мені хочеться запитати: а звідки ви це знаєте? (Хоч і сам подеколи маю гріх «розписуватися» за читача).

Однак радує те, що останнім часом там і там прохоплюються поняття «читач», «читабельність», «думка читача», «вивчення читача». Зріють-таки зрушення й на цій ділянці дослідження літературного процесу, отже, є надії, що чимдалі ми будемо охоплювати його в усіх виявах, повно й синтезовано.

— Розмови про читабельність нашої прози справді в останні роки почастишали. Проте, на мою думку, той складний комплекс проблем, які виникають, тільки-но ми заговоримо про читача, так само стоїть і читабельності. З одного боку, чимало критиків наголошує на тому, що недостатня сюжетна напруженість значної частини української прози, а нерідко й недостатня соціальна гострота *естетичного* відбиття життєвих, проблем гальмують читачий інтерес до неї. З іншого боку, частина критиків вказує на те "притаманне українській прозі ліричне начало, що виступає в даному разі як ознака національної специфіки нашої літератури й забезпечує їй успіх. Здається, все-таки істину слід шукати десь посередині. Але для цього ще справді необхідно вивчити як реальні запити читача, так і глибоко дослідити національну специфіку української культури (і на рівні відображення, і на рівні "сприйняття). У нас поки що ці питання відкриті...

Та ось про що хотілося б у даному разі поведи мову. Аксиоматичним вважається, що кожна література має свою національну специфіку, а от чи має її літературна критика?

В. Д.: — Щоб відповісти на це питання повною мірою, треба перш за все визначити специфіку літературної критики. Суперечки ж про її природу здаються вічними і нерозв'язними. Критика — наука? Критика — мистецтво? Прихильників обох точок зору багато. Але чому критику слід розглядати за принципом *або — або?* А може, вона є щось третє і вбирає в себе елементи і науки, і мистецтва?

І саме тому в критиці, порівняно з академічним літературознавством, значно виразніше проступають особистісність погляду автора, його темперамент, уподобання, емоційність.

Як же виявляється національна специфіка літературної критики? Насамперед тут слід враховувати, що все починається із самого митця. Принципи партійності, народності, національні ознаки творчості — і на рівні художнього мислення, і на рівні сприйняття — притаманні творові, можна сказати, спонтанно. Ми, критики, вичленовуємо, виділяємо їх при аналізі. Насправді ж і партійність митця, і народність його, і національна специфіка художнього мислення проймають усі елементи твору, всю образну систему.

До речі сказати тут і про таке. Коли йдеться про визначальні, наріжні принципи радянської літератури — її партійність, народність, чи про такі властивості соціалістичного реалізму, як будівничий пафос, оптимістична концепція життя та ін., я згадую застереження із постанови партії «Про поліпшення ідеологічної, політико-виховної роботи» щодо необхідності уникати «словесної тріскотні», «багатократного механічного повторення загальних істин». Буває, полюбляє дехто з наших колег вживати ці високі поняття всує, а то й зводити розмову до загальників та веломовності там, де потрібен глибокий, проникливий аналіз художнього твору, вдумливі висновки, конструктивні, якщо хочете, пропозиції.

У справжнього письменника партійність і народність — це дух, повітря його творів. У нас, мені здається, не завжди виходять з цього в розмові про основні принципи радянської літератури, іноді «для прикладу» береться те, що надто прямолінійно, а отже, спрощено (а то й галасливо) виражає ідею.

Так і в критиці. Справді партійний, класовий, народний підхід талановитого критика, незалежно від того, вживає він ці поняття чи ні, добре видно з його аналізів і синтезувань, його стверджень і полеміки. Я не випадково сказав «народний підхід». Видно, в цьому широкому, складному понятті й розосереджено національну специфіку критики, яка найтіснішими узами пов'язана із «духом» художнього мислення певного народу. На жаль, ми ще не

маємо ґрунтовних праць про національну специфіку української літератури. Тим більше це стосується критики. Так що роботи тут непочатий край...

— Що ж, іще раз можна констатувати: хоча в останні роки, особливо після постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику», проблемам теорії та методології критики дослідники приділяють значну увагу, далеко не все і недостатньою мірою вивчено, з'ясовано, осмислено. Досі не вщухають суперечки про метод літературної критики. Не так уже й рідко, знову і знову декому красне письменство видається безпорадним перед навалом «агресивної» критики. В даному разі позначається брак теоретичного обґрунтування онтологічних основ критики. Участь у створенні відповідної суспільно-духовної атмосфери, в якій і живе література,— адже яка величезна вага належить тут критиці! Так, вона нічого не навчить письменника (якщо розуміти це по-школярськи або й по-вузівському), але поза її судженнями література просто не функціонує. Коли я чую невдоволено-зневажливі репліки про критику (не про погану критику, а про критику взагалі, про критику як діяльність), то згадую зізнання Лесі Українки в листі до О. Маковея від 9 червня 1893 року: «Взагалі я рада, що мої вірші викликали критичну розмову,— нехай люди лають, аби не мовчали, і то добре, а коли говорять, та ще й не дуже лають, то вже й зовсім добре. Коли поганий поет викличе добру критику, то вже він тим принесе користь людям, бо критика, може, більш потрібна для читаючих людей, ніж для самих писателів. Нашій літературі багато чого бракує, але найбільш бракує доброї і талановитої критики».

Звісно, добра й талановита критика зустрічається не так часто, як того хотілося б. І тут теж (у плані методологічного озброєння критиків) важливо з'ясувати, як виражається, скажімо, принцип партійності в літературно-критичному судженні. Чи так само, як у художній творчості, чи інакше? А чи впливає національна специфіка літератури на особливості критики? Чи, можливо, більше впливають суспільні обставини? Проблеми і проблеми — на уважний і заглиблений розгляд теоретиків, та й практиків.

Але я бачу, що ми вже торкаємося в основному «больових точок» майбутніх досліджень, задумів. Отож ніби впевнено наближаємося до традиційного останнього питання в інтерв'ю... Втім, що, коли не про плани, що, коли повернутися в минуле? Чи пов'язані ваші перші проби пера саме з критикою і чи не розчарувалися ви в своїй літературній професії?

В. Д.: —А ви те не збираєтесь перейти на прозу чи поезію? Скільки критиків це зробили... Старожилів критичного цеху на це годилося б дивитися косо, а я, уявіть собі, розумію. Колись я писав вірші, як усі,— хоч і недовго. А найраніше грав у школі й вузі в драмгуртку, мріяв про театр, кіно. Про літературну справу, і навіть про критику, не думалося... Десь читав, що тільки хіміки й математики визначаються точно й відразу.

Прийшов до критики непомітно для себе, в «робочому порядку», й скоро якось відчув, що тут мені й бути.

Кажу це зовсім без розчарування в нинішньому своєму фахові, але й не без певного смутку за чимось нездійсненим: бо ж і досі; буває, хочеться відкласти вбік читання-аналізування-вистежування проблем і тенденцій і спробувати «мову образів», передовірити свої думки людям, героям (а якби ще й оригінальним, живим і сильним!)...

Тут якраз напрошується й кілька слів про задуми на майбутнє (так що традиційного закінчення нам уникнути не вдалося). Хочеться в дальших своїх критичних працях якомога тісніше поєднати літературу й критику, писати щось на зразок критичних «романів» чи «повістей», героями яких виступали б, скажімо, письменники мого покоління зі своїми людськими біографіями й характерами, в оточенні друзів і близьких, зі своїми живими пристрастями. Мова й методика таких творів, звичайно, має бути цілком моя, не повторювати того, що в цьому плані десь є...

Але це задуми, а вони, як відомо, не завжди втілюються в життя.

...Концепція критика. Осягнення ним руху літератури, вирізнання плідних тенденцій, діалектика підтримки новаторських пошуків митця й боротьби з віджилим,

вторинним, власне, з «нелітературою». Ми рідко замислюємося над цілісною концепцією критика. А саме вона визначає своєрідність погляду на письменство, розширення чи звуження кола аналізованих творів, потяг до заглиблення в конкретику літературного процесу чи спроби осягнути його широким планом... У справжній критичній концепції чітко виявляється марксистсько-ленінська методологія. І вона не декларується, а зликовує в єдине ціле соціологічний та естетичний підходи до літературних явищ, на її основі зіставляється художнє відбиття реальності із самою дійсністю, з ідеями, які хвилюють суспільство.

Звісно, єдина методологія не виключає різноманітності творчих особистостей, а, навпаки, передбачає їх. Що більше різних критиків, то, значить, ширше охоплення — в усіх площинах — поступу літератури.

Аналітична, інтерпретаційна, оцінна і, навіть скажу, бібліографічна діяльність Віталія Дончика помітно вирізняє його «голос» у нашому критичному «хорі». Мало хто ставиться так уважно до плину *сукупності* всіх літературних фактів, як він. Безперечно, не кожному ця позиція видається безспірною і найпліднішою. І при бажанні можна вказати на деякі неминучі втрати «панорамного» огляду процесу. Гадаю, В. Дончик і сам свідомий цього. Але уявімо собі, яким цікавим матеріалом за кілька десятиліть стануть для істориків літератури «літхроніки» В. Дончика. Цікавим не тільки тому, що в них скрупульозно зафіксовано самий рух, а й через аналітичну наповненість цієї фіксації, через емоціональне переживання критиком злетів і падінь вічно живого руху літератури.

КРИТИЧНЕ МИСЛЕННЯ ПАРОДИСТА

Чому «критичне»? — може здивуватися читач. Чи не краще б сказати «гумористичне» або «сатиричне» мислення? І справді — ім'я Юрія Івакіна впевнено й своєрідно утвердилося в свідомості шанувальників іскрометного, дотепного слова: коли ми говоримо про урбаністичний гумор в українській літературі, то насамперед маємо на оці його творчість.

У 1970 році Юрій Івакін видав першу книжку пародій «Парнаський циркульник», де відразу виявив тонку спостережливість над найхарактернішими рисами пародійованих письменників, несхибне вміння відшукати стильову домінанту й збудувати гротесково гіперболізовану модель певного літературного твору.

Згодом, починаючи з книжки «Гіперболи» (1975), читач знайомиться з іншою рисою обдаровання Івакіна — через його гумористичні оповідання та фейлетони. Цікаво, що, «виводячи» в цих творах узагальнений типаж, на відміну від максимально індивідуалізованих пародій, автор усе-таки здебільшого не виходить за межі літературного або науково-літературного тематичного обширу. Це одна з примітних особливостей творів Ю. Івакіна, яка зумовлює несилувану розробку саме урбаністичного шару української гумористики. Автор видобуває комічний ефект насамперед шляхом підкреслення психологічних нюансів мовлення й поведінки героїв, а не коштом припущеної вульгаризації, підкресленої огрубленості слова чи ситуації, що нерідко надibuємо в книжках деяких наших «сміхотворців»...

Але все-таки, погодьмося, не зовсім звично — доктор філологічних наук, автор кількох солідних наукових мо-

иографій, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (за участь у роботі над двотомним «Шевченківським словником») і ...гуморист, пародист. Хобі? «Віддушину» в серйозних наукових студіях? Власне саме з цих питань я й збирався почати нашу розмову, але інтерв'ю несподівано почалось із захоплюючої лекції Юрія Олексійовича про малярство, про його школи, напрямки, переважно 10 — 20-х років ХХ століття — роботи цього періоду він колекціонував. Кончаловський, Лентулов, Фальк, Машков, Петрицький, Богомазов...

Вражали не тільки бездоганний смак і одержимість колекціонера, а й його ерудиція, професіоналізм суджень, пристрасність утвердження істинних естетичних цінностей. Юрій Олексійович взагалі був людиною широких поглядів і глибинної культури. Та не тільки знав, не тільки відчував, не тільки розумів. Він ще й сам ліпив, малював, оригінально розписував намисто — і це вже не дивувало.

...Та поверталися до літератури:

— Коли і як ви захопилися пародією?

Ю. І.: — З дитинства любив гумор, карикатуру. Ще в шкільні роки збирав альбоми карикатур. Читав Гашека, Аверченка, Теффі, тогочасні сатиричні журнали. Мабуть, ті, хто навчався в Київському університеті напередодні війни, пам'ятають філфаківську гумористичну стіннівку «Парнасский брадобрей». Брав у ній діяльну участь. Потім війна...

З 1947 року співробітничав у «Перці», спочатку переважно як «теміст» (автор «сценарію» для карикатур). Колись це мені подобалось — давало якусь «розрядку» від наукової праці, але, зрештою, надокучило.

— Але це, так би мовити, «підготовчий період» до діяльності пародиста?

Ю. І.: — Так. Пародії почав писати десь на початку шістдесятих років — для гумористичної стіннівки Інституту літератури.

Перші мої «жертви» — Андрій Вознесенський, Новелла Матвеева. Потім переключився на своїх інститутських колег-літературознавців. Товаришам пародії сподобалися, радили їх надрукувати. Так з'явилась перша публікація — в «Радянському літературознавстві» (1965, № 1). Тоді ж почав пародіювати українських прозаїків і поетів. До речі,

й Іван Драч порадив мені надрукувати пародію на нього — «Персанальна балада», хоч воно досить дошкульна.

— Яку мету ви ставите, працюючи над пародією?

Ю. І.: — Пишу їх тільки на письменників, які мають власне творче обличчя. Головне для мене — не критика, а «моделювання» стилю, художньої манери шляхом гіперболізації їхніх характерних рис.

Пародії Юрія Івакіна дають сучасному читачеві не просто естетичне вдоволення вишуканістю комічних ситуацій, в яких діють літературні герої. Автор по-своєму декодує пародійований текст — шляхом зміщення смислових акцентів. Пародист оголює характерні особливості мислення письменника, відкриває нам сутність його стилю, досягає ілюзії достовірності у відбитті об'єкта і водночас тонким іронічним зміщенням руйнує ілюзію завершеності. Цим переслідується мета поважніша й складніша, ніж висміювання певних вад конкретного твору. «Змоделювавши» стиль мислення письменника, пародист має змогу іронічним оцінним наголосом не тільки викрити малопомітні ганджі одиничного явища, але й вказати на тенденцію, що намічається чи то в творчості цього письменника, чи й у цілому літературному процесі. Скажімо, виник крен у нашій прозі в бік розв'язання будь-яких, часом навіть інтимних конфліктів за допомогою всерозуміючого голови колгоспу чи секретаря парткому... У Юрія Івакіна з'являється досить дошкульна пародія «Сто голук у серце», де не лише «вхоплено» особливості письма М. Іщенка, а й спародійовано цей «посадовий» детермінізм розв'язання життєвих колізій. Поєднання в пародії живого мовлення із канцеляритом, несумісність між болючою душевною травмою, що її завдала Мотря Миколі (власне, навіть не вона, а її, як утрирує пародист, «легкодухе аморальне тіло, яке раптом скочило в гречку із зайдою Густавом»), і неправдоподібним серйозно-діловим розв'язанням конфлікту — ось полюси, між якими замикається художня ідея самого Ю. Івакіна. І водночас саме в ній виявляється оцінка певного літературного явища:

«— Колю! Я погана жінка! Вижени мене, недостойну!

Жаль за Мотрею обценьками здушив Миколині груди.

— Ні, Мотре, — відповів він твердо, — не вижену. Не вижену, хоч ти й дозволила собі аморальний антигромадський вчинок у вишняку.

— А я тобі кажу — вижени! Не хочу твого милосердя, іроде!

Мотря знесилено схлипувала. Микола в задумі чухав потилицю: «Що ж робити?»

— Ану, жінко, ходімо до парторга — він щось зарадить.

— Самі вирішуйте, як вам жити далі,— сказав парторг, вислухавши сумну, але щире сповідь Мотрі.— А тобі, Миколо, доведеться винести сувору догану. За погану виховну роботу з дружиною».

А ось ще один приклад того, як пародист помічає не лише особливості одного твору (подібна оцінка не така вже й важлива для літературного процесу), а характерність певного способу бачення й відбиття дійсності. Якщо уповільнена рефлексивність деяких героїв Валерія Шевчука загалом виправдана й природна в його художній системі, то ледь знижене нагнітання й гротескове загострення ситуації дозволяє виявити небезпеку подібного споглядання, в яке впадає дехто з наших прозаїків:

«...Я стою на мосту, обіпершись на парапет, і, мов зачарований, раз у раз плюю у воду. Дивлюсь, як потік ласкаво приймає мою слину в свої вологі обійми й несе бозна-куди... У Дніпро, Чорне море, Атлантику... Мені, не знаю чому, завжди кортить плювати у воду, коли я опиняюся на мосту. Відчуваю в такий момент: ми з річкою побраталися, тепер вона — моя сестра.

У ті хвилини ні про що не думаю й нічого не бажаю (солодке байдикування взагалі в моїй натурі). А втім, думаю, що це, мабуть, і є щастя: стояти отут на мосту й бездумно цвіркати у воду, нікуди не поспішаючи і нічого не жадаючи від життя. Отак би й стояв увесь день. Плюю...» («Плин життя»).

Цей пародійно-критичний випад щодо творчого «я» Валерія Шевчука *виявляє* певні сутнісні ознаки його манери. Але вже щодо автора, в якого подібне рефлекторно-пасивне споглядання героя не підпирається мистецькою концепцією, удар Ю. Івакіна безпомилково *знищувальний*. Можна навіть навести відповідний пасаж із твору, свого часу надрукованого в одному з журналів:

«Я примірявся так, що моє обличчя опинилося якраз посередині прольоту, і плюнув униз. Я бачив, як плювок двічі блиснув, пролітаючи освітлені поверхи, і потім несподівано почувся звук, схожий на ляпас... Я знову плюнув, і там знову ляпнуло...»

Отже, в пародії «Плин життя» дано точну оцінку явища, видобуту шляхом прискіпливого критичного аналізу «підводних течій» певної тенденції.

Ю. Івакін, окрім розрізнених «Персоналій», тобто непов'язаних одна з одною пародій на окремі літературні твори, у своїх книжках вибудував два оригінальних пародійних цикли — «Про попа та його собаку» і $2 \times 2 = ?$ ».

Це дозволило не просто в специфічній формі аналізувати особливості письма того чи того письменника, але й сукупністю різних пародій створювати ефект стереоскопічності бачення багатства літератури.

— Чи допомагав вам досвід літературознавця? І, навпаки, чи ставало в пригоді для наукових студій чуття сатирика, пародиста?

Ю. /.: — Безперечно. Адже для того, щоб написати пародію на окремий твір, треба знати й інші твори письменника, дослідити його стиль, образність, характерні вирази, інтонацію фрази. Пародія — це специфічне дослідження, і цим вона, близька до критик. Разом з тим пародія — жанр художньої літератури. Суверенний жанр. Як і кожний митець, пародист створює художній образ. Образ письменника, точніше образ його стилю, творчої манери.

З іншого боку, захоплення сатирою, поза всяким сумнівом, допомагало мені в науковій праці — особливо над монографіями «Сатира Шевченка» і «Стиль політичної сатири Шевченка». До того ж часом (і досить часто) виникала внутрішня потреба із наукової праці в галузі української дожовтневої літератури переключитися на участь у живому літературному процесі. Й мене вабила переважно не «чиста» критика, а така своєрідна її форма, як літературна пародія. Робота протягом уже тривалого періоду в цьому жанрі, вважаю, загострила моє «чуття стилю», чуття індивідуальності митця.

До речі, пародію мені важче написати, ніж гумористичне оповідання. Бо треба не просто дослідити, а й «перевтілюватися». Це не одразу виходить, а інколи і взагалі не вдається.

— Якось В. Шкловський закинув пародистам, що вони пародіюють тільки наявність стилю і проходять повз його «відсутність». Чи варто таких письменників пародіювати?

Ю. І.: — Посередніх — нецікаво. Честь на пародію ще треба заслужити. Нездарного літератора, може, варто пародіювати лише тоді, коли в його творах відбиваються якісь поширені літературні недоліки.

— А чи не «страшно» вам писати пародії на «авторитети»?

Ю. І.: — Досі не мав неприємностей. Мабуть, мої «жертви» — такі розумні люди. Могла хіба що виникнути думка, а чи надрукують? Хоча взагалі пародію помилково вважають «професійно небезпечним» жанром. «Небезпечніше» працювати на ниві критики. На неї письменники ображаються, на (пародію — не насмілюються. Кому охота здобути репутацію людини, позбавленої почуття гумору?

Талант Ю. Івакіна характерний тим, що талант цей був добрим за своєю природою. Тому загалом письменники ладні радше піддатися дошкульній його пародії, аніж бути навіть помірно розкритикованим у, так би мовити, «чистій» критиці. Ефект художності, зумовлений подвійною функцією пародії, ніби врівноважував гостроту, а часом і безжальність критичних спостережень. Л. Первомайський колись назвав його пародії стрілою, що оперена сміхом: стріла ранила, а сміх лікує. Ю. Івакін дотримувався думки, що пародія не повинна «нищити» твору, а насамперед розкривати своєрідність, оригінальність авторського бачення світу. І тому його слово служило пропаганді здобутків української радянської літератури.

Заперечуючи інше твердження — пародія повинна бути веселою, — Ю. Івакін зауважував, що вона мусить смішити, але це далеко не те саме, що веселити, бо амплітуда сміху має розшир від веселого, гумористичного забарвлення до злого сарказму, а між цими полюсами ще є скільки відтінків, аж до сумного сміху включно.

В теорії пародія поділяється на критичну й синтетичну (визначення В. Новикова).

Перша передбачає негативну в своїй основі концепцію стосовно пародійованого твору, часто — несприйняття його як художнього об'єкта.

Другий тип пародії пишеться під дією позитивного творчого імпульсу, який викликає твір певного автора. В такому випадку пародист намагається не просто висміяти, а в інший спосіб оцінити (так, саме оцінити, бо

хоч форма концепції пародиста має художній характер, але аксіологічний момент такої пародії легко відчутний) твір, синтезуючи засобами пародійного жанру своє бачення особливості стилю (в широкому розумінні — як способу організації всіх структурних елементів художнього цілого) якогось письменника або окремого його твору. Така пародія подає мовби згусток авторового стилю, його квінтесенцію. Причём, не просто подає, бо зовнішня подібність лексичних і стилістичних компонентів пародії та її «першоджерела» ще не є остаточним критерієм успіху. Мусить природно існувати художня ідея пародиста, саме *художня*, бо, за спостереженням В. Новикова, при написанні синтетичної пародії «пародист не усвідомлює наперед, що він хоче сказати про пародійований твір, він може це виразити тільки за допомогою самої пародії».

Пригляньмося, як, опосередковуючи через комічну, анекдотичну тему — «Про попа і його собаку» — імітацію стильових особливостей письма Андрія Головка, створив Ю. Івакін гротескову ситуацію пародії «У бур'янах». Він точно змодельював стиль автора славнозвісного твору, тільки згустивши, гіперболізувавши деякі його характерні ознаки: всі оті вульгаризми, просторіччя, суржик — з роману; і далекі золоті гони, на яких гасне сонце; і Матюшина «пика червона, як баклажан»; і навіть сама втаємничена змова за пиятикою — теж... Але ситуативно, в часі зблизивши ці характерологічні риси певного прошарку персонажів, пародист уже тим надав їм у структурі нового художнього твору значно більшої ваги. Проте, самі собою, вибрані із загального контексту, ці деталі ще не відбивають «лиця» роману пародійно, а тільки — на рівні стилізації. Розгалужені структурні зв'язки, які вони мають в усій цільності першоджерела і яких позбавлені в пародії, треба чимось замінювати, щоб «відживити» цілісність, художність ідеї, хай вже іншої ідеї — пародиста.

Гіперболізацією характерних деталей досягається гротесковість зображення образів і ситуацій. А через комічну тему смерті попового собаки «роздвоюються» образи — і Матюхи, і Гниди, і попа Євлампія... Причём, пародиста зовсім не бентежить, що слова, вкладені в уста куркуленкові Книшу, в романі належать Сахновському. Головне — сутність характерів, вкрай загострена їхньою двозначністю. М. Бахтин, досліджуючи природу гротеску в творчості Франсуа Рабле, вказував, що гротесковий

образ завжди перебуває в стані зрушеної метаморфози, що в ньому мовби співіснують одночасно дві іпостасі — суцща, реальна, і та, що народилася в уяві пародиста. Скажімо, Матюха, з вибірково взятими найдостеменнішими своїми рисами — той, що й у романі, але ситуація, із псом дозволяє пародисту роздвоїти характер настільки, що читачеві відкривається загалом ніби й нереальний, але все ж цілком переконливий у своїй гротесковій завершеності образ.

Так само, пародіюючи поезію, Юрії Івакії точно відтворює словник автора, його ритміко-мелодійні засоби, та не цурається несподіваного свого неологізму абощо, який немов «роздвоює» навіть окреме слово і також прибирає на себе роль носія комічного ефекту. В «Гофмановій ночі» Миколи Бажана є досить рідко вживане слово «бенкетар», яке пародист міг би просто повторити, і воно б уписувалося в контекст «Попової ночі». Але він робить оригінальний хід — замінює «бенкетар» структурно подібним неологізмом «оргіаст», яке підкреслює певну мовну рафінованість поета, найточніше віддає колорит оригіналу специфічно пародійними засобами.

До речі, пародію «Попова ніч» можна вважати взірцем блискучої імітації ритміко-мелодійного малюнка поезії. Звернімо увагу, як у ямбічні рядки вривається іпостасування, таке характерне для Бажана, коли він вдається до інтонаційно-композиційних зрушень у самому творі,— маю на оці вкраплення амфібрахія, хорей:

Піп келих вихилия. А хтивий пес тим часом
Із-під руки попа ковта попове м'ясо...
І ось починають смертельний двобій
Згага помсти і — «не убій!»...

Так що, бачимо, гумористичній гротесковості пародій: Ю. Івакіна притаманна не тільки розкутість фантазії, але якнайточніше «відтворення» стилю кожного письменника.

— Юрію Олексійовичу, в чому полягає «користь» пародії?

Ю. І.: — Не тільки в тому, що висміюються окремі недоліки літературного процесу, хоч і це дуже важливо. Пародія пропагує літературу. Я сам у юнацькі роки в пародіях Архангельського вперше знайомився з деякими іменами. Нарешті, пародія дарує читачеві естетичну насолоду. Звичайно, якщо.

вийшла справді художня річ, а не пуста сміховина.

Для пародиста безпосередній об'єкт пародіювання може бути не остаточною метою, а лише «матеріалом», в якому він знаходить якісь сатиричні чи гумористичні потенції для власного твору. А потім — можна пародіювати не тільки окремий твір чи весь доробок письменника, а й напрям у літературі, стильові особливості певної школи. Зрештою, пародіювати можна все — самий спосіб думання персонажа, його поведінку тощо. Як то робив, скажімо, Михайло Зошенко.

У статті «Про іронічну прозу» (Літ. Україна, 1976, 17 серпня) Ю. Івакін оминув «технологічний бік» своєї роботи, зауваживши, що «кожне конкретне завдання потребує відповідно конкретних форм розв'язання». І справді, коли, бодай побіжно, порівняти пародії Ю. Івакіна, скажімо, на Леоніда Первомайського і Саву Голованівського, Олександра Ільченка й Ірину Вільде, Василя Мисика і Дмитра Павличка, то легко зауважимо багатство прийомів пародиста, те, як він вдало уникає і стильового, і смислового повторення, залучаючи щоразу засоби, найпритаманніші саме для пародійованого автора. Але гадаю, все ж є й найхарактерніше для Івакіна-пародиста: oprіч суто літературознавчо-критичних умінь дослідника — талант сатирика. Гумористичні оповідання Івакіна — теж не просто «сміховини», а, якщо хочете, своєрідні дослідження-пародії на звичай й вдачі певного кола людей (цікаве в цьому плані зізнання Юрія Олексійовича, що задум «Інтелігентних дам» виник у нього з вигуку однієї знайомої: «Ах, як це естетно!»).

— Чиї традиції в пародії вам найближчі?

Ю. І.: — Традиції найкращого радянського пародиста — Олександра Архангельського та відомої збірки «Парнас дыбом», написаної й виданої в 20-х роках у Харкові. А в жанрі гумористичного оповідання своїм літературним «родичем» вважаю Карела Чапека. Йдеться не про вплив, а про спрямування художніх зацікавлень. Люблю Чапеківі іронічні есе, його інтелектуальну гру й гротесковість. В основі такого гумору — думка, і ще раз думка. А сміх, який духовно не збагачує людину, не має права на існування.

Цікаво, що сам автор, роздумуючи над своїми сатиричними оповіданнями, сумнівається, чи є вони художньою літературою. «Річ у тому,— якось писав Ю. Івакін,— що твори такого плану мають жорстку раціоналістичну побудову. І їхня раціоналістична природа надто вже на поверхні. Вони здаються «зробленими», «сконструйованими», а не написаними одним подихом». Справді, раціоналістичне, але ще б краще уточнити — інтелектуальне начало в оповіданнях Юрія Івакіна домінує, проте зовсім не знищує художнього ефекту. Визначає це кілька чинників. По-перше, філологізм автора. Він не просто пише «іронічну прозу», а, як доктор наук, глибоко обізнаний з її законами. Ті несподівані семантичні, ситуативні, стильові зміщення, які так прикрашають твори Юрія Івакіна і викликають комічне напруження, є наслідком свідомого застосування певних принципів зображення дійсності. Читаємо, як точно формулює їх Івакін-учений в етюді «Гротеск у Шевченка»: «Гумористичний гротесковий малюнок (літературний твір) — це не якийсь випадкове поєднання реального плану з ірреальним, він має свій сенс, свою «сіль». Отже, треба розкрити логіку неймовірності даного зображення, встановити причинний зв'язок його складових елементів, досягнути часом примхливий хід асоціацій авторської думки. Знайти «сіль» гротескового малюнка (літературного твору) — це й буде той пізнавальний акт, який свідчить про синтетичну природу гумористичного гротеску».

По-друге, стилеформуючим чинником гумору Ю. Івакіна є його літературність, і не тільки в тематичному спрямуванні, але й як опертя на традиції есеїстики Карела Чапека. Досить порівняти твір останнього «Дванадцять прийомів літературної полеміки, або Посібник з газетних дискусій» з івакінськими «Прийомами полемічного карате», щоб пересвідчитись навіть у відчутних і неприховуваних ремінісценціях. Ю. Івакін «приймає правила гри» і варіює, розвиває далі іронічний хід спостережень свого попередника над деякими нашими критичними негараздами.

Нарешті, чи не визначальна риса розглядуваної нами «іронічної прози» — Ю. Івакін і в ній лишається пародистом. Тільки об'єктом стає тут не сама художня плоть, а неоддільна від неї ситуація, в якій художня література й наука про неї функціонують. Літературність більшості цих гумористичних оповідань і фейлетонів робить вельми умовним відділення їх від власне пародій. Адже

в останніх, за точним спостереженням М. Полякова, «ми маємо справу з висміюванням не тільки певної системи зображення дійсності в літературі, але і з пародіюванням концепції життя, що покладена в основу того чи того твору, і, нарешті, з іронічним осмисленням і самої дійсності»¹.

Неважко побачити, як у фейлетонах «Рецензії і рецензенти», «Як критикувати наукового керівника», «Об'єктивна рецензія», «Лист з редакції», по суті, обігруються, гротесково згущуються реалії сучасного літературного й наукового життя. Або самокритична автопародія «Сон на вченій раді». Гумореска? Так. Герой-оповідач, задрімавши на засіданні, раптом чує: «Слово надається Юрію Олексійовичу!» Про що йде мова на вченій раді він не знає, а коли не рятує звичайне словесне переливання з пустого в порожнє, вдається по допомогу до спасенних слів, «маніпулюючи якими можна справити враження на літературознавчу аудиторію». І вибухає каскад сатирично-вбивчої для певної частини критиків імітації глибокодумних (хоч і на тому ж рівні, що й традиційне переливання з пустого в порожнє) потуг: «Я за концептуальний і системний підхід до розв'язання досліджуваної проблеми. У цьому аспекті хочу нагадати: будь-яка система — структурна, а структура — системна. Кожна мікро- і макроструктурна одиниця тексту є носієм художньої інформації, функціонально орієнтованої на реципієнта — читача, щодо якого так званий автор посідає позицію естетичного донора, будучи в свою чергу реципієнтом щодо модельованого ним об'єктивного світу...

Під терміном «автор» я розумію високоорганізовану біологічну структуру, здатну саморегулюватися методом спроб і помилок у процесі творення тексту та, що не менш важливо, в своїх взаєминах з видавництвом. А що таке текст? Зафіксований друкарською машинкою на папері через два інтервали текст являє собою амбівалентну єдність власне тексту, або, сказати інакше, фізичного тексту, з підтекстом, який усвідомлюємо в контексті. Звідси значення алюзій, інклюзій і конклюдій...»

...А на вченій раді, виявляється, обговорювали питання про стан трудової дисципліни в інституті.

Сталість тематичних уподобань Ю. Івакіна цілком логічно викликає циклізацію його гумористичних есе і фей-

¹ Поляков М. Цена пророчества и бунта.— М.: Сов. писатель, 1975, с. 354.

летонів. Назвемо два найбільші — «Сни на вченій раді» та «Антиісторичні оповідання». Сповнені всепроникної іронії, а то й дошкульно влучної сатири, ці твори комізмом обігруваних ситуацій спонукають до цілком серйозних роздумів і висновків.

...На одному із засідань вченої ради героєві оповідання «Політ» настільки набридла нудна доповідь Івана Івановича, що він почав підстрибувати на місці, вище й вище, аж поки не дістав важку бронзову люстру, за яку вхопився руками, а потім сів на неї верхи. «Доповідач заляк на місці, забувши закрити рота. Учасники засідання нагородили мене оплесками. Голова, докірливо дивлячись, постукав олівцем по графіну». Але наш герой, відірвавшись від люстри, виявив, що може літати. Ось він уже над Хрещатиком. Скільки знайомих киянам сценек лаконічно, але виразно показав Ю. Івакін. І раптом ми, читачі, відчули, як пришвидшений ритм життя чи щось інше відібрали в нас уміння просто дивуватися. Летить людина над Хрещатиком! Але регулювальника ДАІ цікавить тільки те, чи є в цієї людини дозвіл літати, відповідні документи. Дві бабусі на лавочці, котрі за день коментують десятки найрізноманітніших подій, що відбуваються на їхніх очах, зреагували по-своєму: «Цей уже полетів! — байдуже сказала одна. — Чорти його носять!» — «Надудлився!» — констатувала друга й посварилась на мене пальцем». Троє похмурих громадян біля пивного кіоска, так само, як і знервована черга за «Київським» тортом, поставилися до літаючої людини хай і з різною мірою емоціонального збудження, але подібно: «Піжон! Він думає, як він літає, то йому все можна», — лаялись перші; «Не давайте йому поза чергою!», «Якщо кожен почне літати...» — наїжачились парасолями й кийками другі. Так само зустрічали літаючу людину скрізь, де б вона не з'явилася. Навіть мрійлива поетеса «з обличчям ображеної дитини» не здатна здивуватися цій неймовірній метаморфозі... А коли оповідач, уві сні плюхнувшись в куші, прокинувся, на трибуні «усе ще стояв Іван Іванович і, бубнячи, жував свою доповідь».

То, може, замислиться читач, не тільки сам ритм життя винен у тому, що ми якось байдужіємо, а й отакі конкретні Івани Івановичі?..

Як бачимо, «Політ», та, власне, й усі твори Ю. Івакіна, побудовані за принципом своєрідної інтелектуальної гри зі словом, ситуацією, характером.

— Цікаво дізнатися вашу як науковця думку про дослідження в галузі теорії та історії пародії.

Ю. І. — У 20-ті роки теорію пародії розробляв Ю. Тинянов. У повоєнні — О. Морозов, який упорядкував і антологію «Русская стихотворная пародия». Цікаві дослідження опублікували В. Новиков, М. Поляков. На Україні праці з теорії пародійного жанру, здається, не друкувалися. Опубліковано історико-літературну розвідку Г. Нудьги «Пародія в українській літературі» та його ж антологію «Українські пародії». Остання вийшла 1963 року, і її варто перевидати.

— А що ви скажете про вади сучасної української пародії, сатири, гумористики?

Ю. І. — Найзагрозливіші, мабуть — дрібно-тем'я й бездумність. У нас з'являється багато псевдопародій, увесь зміст яких — це дотепи з приводу якогось невеликого рядка чи виразу. Чимало друкується, сказати б, «незаслужених» пародій на поетів, які ще не мають власного почерку.

До речі, пародистові теж треба знайти власне обличчя. Таке обличчя мають, наприклад, О. Жолдак і П. Ребро, хоч, на жаль, звертаються до пародійного жанру лише спорадично. Цікавими пародистами могли б стати С. Тельнюк і А. Янченко (пригадую їхні давні пародійні цикли). Близькими до цього жанру були оригінальні «Мальовані рецензії» Ю. Щербака, які колись друкувала «Літературна Україна».

Щодо гумору й сатири, то тут бездумність також, на жаль, нерідко переважає. Як позитивне явище слід відзначити буйний розвиток «веселих жанрів» у нашій країні, що пов'язано насамперед з подальшою гуманізацією життя радянського суспільства, загальним підвищенням життєвого рівня людей. Сміх — це радість. Тому не слід бідкатися, що дедалі частіше на сторінках періодики, книжок з'являється так званий «чистий гумор», жарт — без відчутного утилітарного навантаження, без обов'язкової «моралі». Але завжди необхідно дбати, щоб сміх виконував корисну суспільну функцію. Отож він мусить бути не банальним і примітивним, а розумним і шляхетним.

Парадоксально, але на книжковому ринку блискучо зникають будь-які гумористичні видання,

незалежно від їхнього мистецького рівня. Критика часто поблажлива до явного примітива — це передається й читацькому загалові. Тому нерідко втрачаються критерії художності. Те саме стосується й пародії.

Корисно було б здійснити соціологічне вивчення читача українського гумору. Як читають? Хто? Чому? Які суспільні прошарки цікавить та чи та стилістична течія в гумористиці і сатирі? В такому дослідженні, як на мене, з'ясувалися б цікаві структурні зміни в соціальному, культурному і професійному складі населення України, які бурхливо відбуваються в останні десятиліття.

«Пародія однаковою мірою є іронічним відбиттям і історії мистецтва, — справедливо вважає М. Поляков, — і сприйняття мистецтва». Якщо інтенсивність аналітичного «розщеплення» певних творів пародистом і переведення їх у координати гротескових вимірів дозволяє скласти уявлення про певні коливання творчої напруги в літературі, то якісний характер «іронізмів» творить картину руху смаків читацької публіки. Пародії Юрія Івакіна не тільки руйнують застарілі стереотипи мислення й відбиття дійсності в літературі. Вони також прокладають шлях утвердженню нового в мистецтві, «сигналізують» письменникам про зміни в читацьких сподіваннях та смаках. У цьому виявляється і прогностичність пародії щодо розвитку літературного процесу, риса, яка знову-такп споріднює її з літературною критикою.

Та повернемося до ймовірного питання читача, про яке йшлося на самому початку. Отож — критичне мислення. Іншими словами проблему можна сформулювати так: пародії Юрія Івакіна в системі критичної думки. Коріння одної з функцій пародії — специфічне дослідження літературного твору — тягнеться ще з античності, коли Арістофан, непримиренний критик Евріпіда, пародіював його трагедії в своїх комедійних творах, саме таким чином досягаючи суто критичної мети.

Юрій Івакін видав сім книжок «іронічної прози», і кожна з них не тільки тішить читача дотепністю тонкого гумору, але й порушує цілком серйозні проблеми літературного життя, порушує на рівні аналітичного заглиблення, що й визначає вагомість *критичного* слова пародиста.

«НЕ ЗАГЛУШИТИ ТОЇ ПІСНІ...»

У книжці віршів Миколи Ільницького «Мозаїка доріг» мені найбільше імпонує розділ «Слово» — глибокі спостереження над творчістю, що завжди постає із самого життя.

Поезія відкриває сутність людської душі, тут ніколи не сховатися за вишуканість фрази, незвичність метафори чи актуальність тематики. Ніякі пишні «тоги слів» не приховають анінайменшої нещирості. Не так багата людині треба для щастя, стверджує поет, — близькі люди і кілька найнеобхідніших речей та понять. Але цінність їх має бути забезпечена усім змістом життя, бо без цього сплеску творчості не відбудеться:

Коли ж поезія раптово
Настигне серед прози нас,
То мусить мати кожне слово
У серці золотий запас.

Істина давня, що справжня поезія — це не слова. Слова — лише відлуння поезії, відлуння дуже інтимного почуття (хай це "почуття буде пов'язане і з усесвітніми проблемами). Творчість можна порівняти із очисною грозою. Лише могутній розряд душевної енергії здійснює поезію в слові:

Аж раптом блискавка у душу
Закотить важко слова грім.

Микола Ільницький, почавши в літературі з віршів, усе-таки утвердився в ній як критик. Однак, виявляється, паралельно рецензентській роботі, писанню статей, оглядів і т. ін., продовжував працювати над поетичним словом.

Чим це пояснити? Де ті поетичні витoki, що не замулилися «серед прози» (читай — критики?)? Такі питання лоставив я Миколі Ільницькому.

М. І.: — Як багато хто, вірші я писав з дитинства, зі школи. Та вони були не моїми, а якимись «нічийми», «заданими», чи що. Свого там майже не містилося. І коли вже говорити справді про вірші, то лише десь після сорока я відчув, що пробуджується якась зернина. Не скажу, що вона велика, але це зернина- власного поетичного відчуття світу. Я би назвав це явище-ностальгією віку. Чому? В одному з віршів я це визначив так:

Неначе із колодязя глибокого
Озвалася в мені моя душа.

З'явилася потреба висловити себе саме у вірші. Другий момент — відчуття втрат. Особливо втрати матері. Кожна людина росте із свого середовища. Село — давні традиції, переплітання родин, сусіди. Для мене село Ільник на Турківщині — це мої батько й мати передовсім. Батька я майже не пам'ятаю — він рано помер. Сусіди розповідають, що батько мій був цікавим чоловіком, дуже дотепним, гарним оповідачем. У селі деякі старші люди й досі пам'ятають казки, які він розповідав у млинці чи десь на косовиці. До школи ходив усього два дні — треба було худобу пасти. Але грамоту здобув самотужки, знав кілька мов: крім української, — польську, німецьку (служив у війську ще за часів Австро-Угорщини), італійську (в роки імперіалістичної війни три роки був в італійському полоні).

Мама була мовчазною, сором'язливою в товаристві. Зате знала море пісень, які тримала в голові й які завжди співала або для дітей, або коли зразу після війни збиралися люди в нашій хаті молоти в жорнах. Ми були малі й слухали. І все це відкривало для мене поезію. Мені здається, що то була найкраща поезія. На збірку пісень, записаних від матері, яку видала «Музична Україна», я одержав багато зворушливих листів.

У своєму житті, ще навіть зовсім не розуміючись на цьому складному й прекрасному світі, ми вже відчуваємо й переживаємо інтонації маминого голосу. Засинаємо

під лагідне звучання колискової, зміст перших слів дарує нам саме мама. Потім вона, мама, — хоч би нам здавалося, що то ми самі поспішаємо в незвідане, — проведе від стежини дитинства до широкого шляху в життя. І дасть у цю далеку дорогу своє слово, в якому зосереджено тисячолітній досвід народу. І якщо пронесемо це слово свято через усе життя, то передамо його збагаченим — хай на дрібку! — своїм дітям. Можна напевно сказати: чуття слова й образу, що так завжди приваблює в критикові Миколі Ільницькому, здобує не тільки філологічними студіями, а закладене змалечку в душу маминою піснею. 1981 року видавництво «Музична Україна» випустило книжку народних пісень «Ой зацвіла черемшина», записаних з голосу Ганни Ільницької.

«У тих піснях, — писав у змістовній передмові-розвідці «Над материною піснею» Микола Ільницький, — життя трудящих мас краю протягом багатьох століть». Справді, в духовному світі селянки із гірського західноукраїнського села зберігались і біль народний, і його споконвічний оптимізм, пам'ять і про лихе, і про добре в минулому України. Ми немов спостерігаємо за життям тої гілки народу, яка внаслідок історичних обставин довгий час була відірвана від своїх кривих братів, але зберегла і рідну культуру, і потяг до возз'єднання «в сім'ї вольній, новій».

Записані М. Ільницьким пісні не просто дають ілюстративний матеріал до певних періодів складного руху історії. Насамперед вони — вияв народного погляду на життя, вияв поетичної культури носіїв пісенної творчості. Рі не лише багатство фольклорно усталених образів прикрашає їх, а й часто тонке нюансування характерів та вчинків людини. Крім того, мотиви пісень відбивають у багатій образній формі етику народного життя, моральні норми й правила. У цих давніх піснях багато туги й горя, але є в них могутній сплеск всеочисної поезії, яка дозволяє переболіти бідою й перемогти її.

М. І.: — Нині в мені озвалося те відчуття пісні, відбулося її внутрішнє осмислення. Як із глибокого колодязя, відлупила в душі ота пісня з далеких часів.

Мою поезію неоднаково сприймають. Декому вона подобається більшою чи меншою мірою. Багатьом не подобається. Я ціную, коли мої ширі друзі відверто про це говорять. Вірші для мене — не

справа якоїсь амбіції чи значних поетичних претензій. Це душевна потреба, яка мусить задовольнитися. Вони багато дають мені і як критиків. Я чую саму «речовину», саму технологію віршовання. І тому в мене сприйняття поезії точніше, ніж прози, де мені важче збагнути сам текст ось так «мікроскопічно», як це вдається більш-менш при аналізі поезії.

— Але ж ви виступаєте не лише як поет, а й як перекладач, особливо східної поезії. Це також можна назвати «душевною потребою»?

М. І. — Це почалося давно, ще зі студентства. Мене завжди притягав Схід, приваблювала східна поезія. Свого часу я склав програму самоосвіти, яку дуже ретельно виконував. Захопився східною філософією, а коли почав вивчати східну поезію, настільки в ній «загруз», що вона вже лишилася зі мною на все життя. Пробував навіть вивчати перську мову під керівництвом Яреми Полотнюка, що мені, на жаль, не вдалося — надто пізно почав чи наполегливості забракло. Але потім ота жага перекладання дістала підтримку в співпраці з Яремою, який знає мову фарсі. Ми працюємо разом. Знаходили дуже цікавих поетів. Незабаром ось має вийти в нашому перекладі книжечка Джалаледдіна Румі. Його своєрідна творчість цікава, зокрема, й тим, що багато в чому нагадує поетичну філософію нашого Григорія Сковороди. Навіть деякі факти особистої біографії збігаються. В притчах Румі — такі собі, здавалось би, непримітні факти з життя людини, розрізнені випадки склалися в глибокі думки, на їхній основі здобувалися вагомі моральні істини. Ніби у формі релігійної тогочасної схоластики, софізму Румі проповідував цілком еретичні ідеї.

Схід потрібен моїй душі. Звичайно, ніби й випадково, що я зупинився саме на східній поезії. Тут є ще один момент — бажання не дискваліфікуватися, тримати руку на римі, на техніці, на формі вірша. Бо коли після першої моєї поетичної книжечки, яка була доволі слабенькою, я відчув, що мій поетичний дар, на жаль, несильний, то понад десять років не писав віршів. Але потреба перекладацтва підтримувала оте моє поетичне зерно.

Люблю не тільки східну, але й західну поезію. І якби скласти свою антологію улюблених віршів,

у мене б вона виявилась досить своєрідною. Може б, там було чимало поетів, які не є першорядними величинами, але чимось мені вони дорогі й цікаві.

— «Не загнути тої пісні гени», — стверджує поет Микола Ільницький. І все-таки напівіронічно сумнівається:

Умре, мабуть, поезія, коли
Почне писати вірші кожен критик.

А може, поезія — це просто свято для душі, на відміну од щоденної роботи, чорного хліба критика?

М. І. — Я не можу навіть відділити одне від іншого. Помітно, що мої статті створено не за методикою писання критичних праць. Я ніколи не пишу за принципом: положення, а потім його розгортання. В мене й критика, радше, виникає так, як твориться вірш, — до якоїсь істини доходжу найчастіше суто асоціативним шляхом. Коли щось мене схвилює, стривожить, я намагаюся збагнути це. Процес з'ясування і є сюжетом моїх статей. Може, я себе інакше розумію, ніж читач, але мої праці, принаймні внутрішньо, народжуються саме так.

Наприклад, по читанню повісті-притчі Юрія Мушкетика «Старий у задумі» мною оволодів стан творчого вдоволення — відчував, що зробив якесь своє «відкриття». Мені здалося, що я прозоро відчув внутрішній зв'язок повісті з принципом казки. Очевидно, до цього був поштовх, вела мене аналогія. Далека, непряма, але аналогія з книжкою М. Т. Яценка про «Енеїду» Івана Котляревського — «На рубежі літературних епох». Автор її вважає, що «Енеїда» також написана за принципом казки, що ніби Еней спочатку поставав як дурник, а потім він виявився найрозумнішим і т. д. і т. д. Не з усім я міг погодитися в такому трактуванні. Дещо в самому творі протестувало проти подібної «схеми», але М. Т. Яценко так цікаво обставив свої міркування, що коли не в усьому вони переконують, то сам підхід уявляється плідним і новаторським. Мабуть, саме книжка «На рубежі літературних епох» підсвідомо (бо про це я подумав потім) наштовхнула мене на таке сприйняття повісті «Старий у задумі». Мені здалося, що в ній ясно проглядаються принципи побудови казки. Я не знав, чи автор так

задумав свій твір. Згодом написав йому листа, і Юрій Михайлович відповів, що свідомо він такої мети не ставив.

Цікава деталь. Ми нерідко твердимо: справжня критика часом відкриває в творі навіть те, про що автор сам не здогадувався й ніби не вкладав у нього спеціально. В даному разі Юрій Мушкетик не наслідував свідомо принцип побудови казкової оповіді. Однак, поза всяким сумнівом, якби він лише розповів нам історію раптового злету і після нього постійних творчих поразок скульптора Долини, був би ще один звичайний опис звичайного, не дуже яскравого людського життя. Ю Мушкетик назвав свій твір повістю-притчею. Але в «Старому у задумі» не виявилось звичного для української прози (коли в неї привноситься притчовий струмінь) зіставлення якихось фольклорних чи побудованих за фольклорним принципом вкраплень із плином реально достовірних подій. «Тим-то не дивно,— писав М. Ільницький у статті «Уроки досвіду поколінь (за законами притчової умовності)», опублікованій журналом «Українська мова і література в школі» (1979, № 12), — що деякі критики, які писали про «Старого у задумі», заперечували авторське визначення жанру. Вони аналізували твір на основі сюжетної канви». І треба сказати, що такі звичні «критичні розтини» виявилися неспроможними при визначенні сутнісної серцевини авторської *художньої* ідеї, «випрямляли» її до висновку, що, мовляв, для справжньої творчості потрібне натхнення. І в кінці повісті, підсумовувалося, Долина, здається, починає його відчувати, адже до нього в майстерню приходять жінка, котру він любив давно — ще під час роботи над найвищим своїм творінням, після якого скульптору тривалий час не вдавалося здійснити чогось справжнього.

Микола Ільницький пішов іншим шляхом. Нам іноді дуже важко збагнути, як певні формальні «параметри» твору впливають на його соціально-естетичне наповнення. Ну, приміром, принципи композиційної побудови. Відіграють вони тільки «внутрішнє» для самого твору значення— динамізація розповіді, можливість ретроспективних «зсувів» і т. ін.— чи здатні істотно коригувати ідейно-художній зміст? Проаналізувавши композиційні вузли, повісті «Старий у задумі», М. Ільницький показав змістову їхню значущість. Виявляється, Долина не тому багато років не в змозі піднятися вище своєї давньої

знаменитої скульптурної роботи, що він просто не має натхнення (Люся, котру Сашко любив, вийшла заміж за іншого, а поруч з ним живе, по суті, чужа йому людина). При такому прочитанні — перед нами банальна історія. Річ же в іншому. Шедевр Долини — не витвір його натхнення (здаймо, кількома найважливішими лініями окреслив майбутню скульптуру напівзагадковий дід Кобка, звичайний каменотес), а спосіб перевірки героя на чесність і справедливість. Як у відомій казці, показує М. Ільницький, дідок Ох перевіряє, випробовує і загартовує героя, так само каменотес виконує подібну роль у повісті. «Він є, по суті,— пише критик,— матеріалізацією внутрішніх сумнівів і мук героя, тих внутрішніх, психологічних альтернатив, які стоять перед ним. Цим значною мірою пояснюється як загадковість його особи та долі, так і те, що Кобка незабаром помирає. Далі він уже не потрібний ні авторові, ні його героєві». Саме таким чином М. Ільницький виділяє напругу художніх ідей, реально суших у складній структурі твору. Причём, він цілком справедливо зазначає, що явного фольклорного прийому в повісті немає. Важливе багатство сприйняття її в повнокровній даності. «Тут скоріше,— зазначає критик,— спрацював психологічний стереотип. Певний фольклорний образ мимоволі викликає цілий асоціативний ланцюг, пов'язаний з характером функціонування його образу».

М. І.: — Для мене враження, яке виніс із читання повісті, стало якимось внутрішнім осяянням, я написав свою статтю буквально одним подихом.

— Можливо, такі «осяяння», творчі знахідки і є найпліднішими в критичній роботі?

М. І.: — Буває по-різному. Часом шлях до якоїсь ідеї тривалий. Трапляється, що я довго розробляю свої попередні спостереження. «Прокручую» їх на рецензіях. Фіксую щось нове й цікаве в кожній прочитаній книжці. Потім, дивись, щось подібне знаходжу в різних авторів... І це для мене вже стає тезою, я вже відчуваю її як ядро певної закономірності. В своїх статтях не боюся повторитися, іноді навіть самопроцитуватися без лапок. Гадаю, це не самоповторення, а підтвердження самого себе, самоперевірка.

Такі «вловлювання» є своєрідним літературним прогнозом. Так сталося для мене з відчуттям мис-

лительних, філософських, морально-етичних і естетичних потенцій прози на історичну тематику. Десь у 1968 році я написав статтю про історичний роман «Історія мисляча» — на основі буквально кількох книжок. Мені здавалося, що батальність в історичних творах, надто увага до якоїсь одної постаті минули. Настав час відображення, осмислення конфліктів певних соціальних принципів,—скажімо, боротьби жорстокості й гуманізму, сюзеренно-феодального й народного начал як двох світоглядів. Здається, цей прогноз багато в чому виявився справедливим, література показала, що було вловлено якусь суттєву закономірність.

І ще одне «вловлювання». Микола Ільницький одним із перших спостеріг цікаву тенденцію до уведення в твори різних жанрів специфічної постаті «другого автора»—чи то хронографа-літописця, чи то оповідача. У статті «Хай відають нащадки» (з книги «Енергія слова»), зіставляючи твори Ю. Марцінкявічюса, Ч. Айтматова, П. Загребельного, Р. Іванічука, Р. Федоріва, Ніни Бічуї, В. Земляка, В. Міняйла, В. Дрозда, В. Яворівського та інших письменників, критик доходить висновку, що ця спільна риса у різних літературах виникла «не як орнаментальна деталь, елемент удекорування повістей і романів, а як логічний результат пошуків таких засобів, які могли б розкрити повноту доби і водночас розкрити «присутність» у ній самого автора».

М. Ільницький не уніфікує різних творів за принципом композиційної спорідненості. Як завжди, він уважний до «конкретики». Але в даному разі його найбільше цікавлять риси спорідненості у різноманітних проявах художньої думки. Так, це те спільне, що виявляється в духовному житті всього радянського народу, визначає тенденцію до глибокого усвідомлення людини в історії й історії в людині. Критик пропонує читачеві своє прочитання ряду творів, присвячених давньому й не дуже давньому минулому народу. Він виходить із фактів літературного життя, але не просто йде за ними, а будує свою концепцію, зводячи всі нитки аналізу у фокусі перспективного спрямування розвитку літератури. Така концепція му- сить мати свій потенціал енергії, достатній, щоб збудити думку як читача, так і письменника, спрямувати її в найперспективнішому, за уявленням критика, напрямі розвитку.

М. І.: — Коли пишеться літературознавча розвідка, вже не пускаєшся на такі ризиковані операції, твердження, прогнози, тому що пишеш на матеріалі відстояному. Хай він часом і сягає сьогоднішнього дня, але в основі своїй все-таки відстояний. Отак я працював над своїм розділом до історії української літератури, що готується нині в Інституті літератури. Я не пишу багато таких праць. Тут уже, можна сказати, діє елемент зовнішньої спонуки. Тоді використовуєш те, що за попередній час своєї роботи в критиці внутрішньо, душевно нагромадив. Але зате прагнеш до сконденсованості думки, до системи, до концепції.

— А як же все-таки зародився в поета Миколи Ільницького потяг до критичної роботи?

М. І.: — Я завжди цікавився поезією. Сталося так, що 1962 року у Львові виступали Іван Драч та Микола Вінграновський. Цей виступ, їхні вірші мене просто приголомшили. Я збагнув щось надзвичайно важливе для себе. А коли обдумував їхні виступи, їхні вірші, то відчув, що це нове явище в нашій літературі. Я спробував це осмислити й проаналізувати — так з'явилася моя перша книжечка «Барви і тони поетичного слова». Очевидно, сьогодні багато в чому вона виглядає наївною. Це зрозуміло. Але я маю одне виправдання: істини, які нині можна вважати навіть банальними і з якими молоді критики, ніби переступаючи через них, просто приходять до своїх аналізів, я видобував, та й мої ровесники також, самотужки. Відкривалося—насамперед для себе — дуже багато «абеткових істин», внутрішнім шляхом, великими зусиллями душі. Таких же великих зусиль душі вимагає від мене критика й сьогодні. Вона для мене не просто робота. Це внутрішня потреба.

— Якою мірою тоді критика перетворюється в наукову діяльність? І чи перетворюється загалом?

М. І.: — Я не хотів би протиставляти внутрішньої душевної спонуки й науковості. Вони взаємно одна в іншу переростають. І я думаю, що навіть критика, в якій переважає начало асоціативне, не може втрачати наукової основи. Якщо ж вона таки втратиться, то якого критерію дотримуватися, вимірюючи хоча б ту саму художність? Адже без таких критеріїв критика, як і будь-яка духовна робота, не

Існує. Інша справа, що науковість слід розуміти не тільки як уміння оперувати якимись термінами. Необхідно розуміти роль мистецтва в суспільстві, потребу в ньому нашого часу. Без знання цього критика не може бути ефективною й корисною. І кожен, хто береться за перо, мусить з великою відповідальністю ставитись до вже зробленого іншими, до того, що вклалося в певні системи й наукові принципи. На основі цього критик виробляє свою наукову концепцію, без якої він просто перетвориться в такого собі знеособленого коментатора. Якщо ця концепція в тобі визріє — чи свідомо, чи, може, виникне ніби спонтанно, як наслідок багаторічної роботи, — тоді можна вважати себе критиком.

Для мене багато важить перше враження від прочитаного твору, переважно воно залишається надовго. Отже, можна б вважати це враження емоційним. Але ж існує така формула: первісне враження про твір — а це вже літературознавча категорія, яка узагальнює закономірність, бо на первісне враження накладається попередній естетичний досвід.

Якось в Індії, де я був у складі туристичної групи, мене вразив, точніше спантеличив, індуїстський храм. Я ніяк не міг збагнути доцільності щільного нагромадження фігур. Мені здавалося, що ці фігури, обліпивши всю споруду, руйнують враження цілності, гармонії. І тільки згодом я усвідомив, що мимоволі прикладав до цього храму зовсім не ті естетичні принципи, на яких він заснований, а ті, що склалися в мене раніше. Я шукав архітектурних співвідношень на основі пропорцій, симетрії, не враховуючи, що тут чи не найважливіше — сюжет міфологічної символіки.

В критиці, певно ж, більше безпосереднього, емоційного сприйняття, враження, ніж у теорії чи історії літератури. Але ж враження треба обгрунтувати. А це включає в дію цілу систему, де необхідні і точність формулювання, і чіткість аргументації, і вимога бачити твір у процесі, в розвитку літератури. А крім того, сюди підключаються певні аспекти таких наукових дисциплін, як соціологія, філософія, соціальна психологія, не кажучи вже про естетику...

— Ви б могли визначити основну концепцію своєї критичної творчості?

М. І.— Мене постійно вела за собою динаміка літературного процесу, я завжди прагнув уловлювати напрямок руху, пружини — соціальні та естетичні. А відтак — простежувати самооновлення літератури, що базується на засвоєнні попереднього досвіду. Далі, похідне від цього — відчуття чи відчуження індивідуальності. Як вона серед різних течій, тенденцій і т. ін. зберігає свою автономію, ніби асимілює впливи, наскільки зберігає своє ядро в бурхливому плінні процесу... Якщо індивідуальність вистоїть, хоч матиме на собі ознаки бур, перейдених зі своїм часом, як бувалий воїн шрами на тілі, значить, це справжній талант — міцний, самостійний.

Для мене критика — спостереження за процесом народження нових якостей у мистецтві, соціальних, психологічних, естетичних. Основне, чого я прагну, — відчувати пульс літературного процесу, відчувати його поступування, яке відбувається іноді з втратами, але переважно з якимись здобутками. Втрачаючи одне, здобувають інше. Потім те, що втрачено, відроджується в новій якості. Наприклад, космос, порівняно із шістдесятими роками, осмислюється у філософській своїй глибині, зокрема в пейзажній, натурфілософській ліриці. Водночас у поезії¹ відчуються підземні поштовхи лірики публіцистичного плану — це помітно в збірках дебютантів 80-х років Юрія Буряка, Василя Герасим'юка, Світлани Короненко... Вловлюється перегук з пафосом поезії початку 60-х років, пробуджується смак до експерименту, ускладненості образу. Збагнути нові якості, паростки, що народжуються в процесі, — власне, це й є одна з особливостей моєї критики.

Так, Микола Ільницький завжди насамперед намагався осягти рух літератури — від коренів до плоду, від елементарних першооснов культури до висотних її виявів.

Концепція критика, як і кожного справжнього літератора, не піддається простолінійному тлумаченню, оскільки функціонує тільки у зчепленні оцінок, аргументів, спостережень, а то й образних «ходів». І, звичайно, дуже багато важить сам тон автора статті, міра його зацікавленості в розвиткові таланту, однакова чутливість та

різна настроєність больових струн критика при зіткненні з невдачею обдарованої людини і в двобої з безпросвітною сіризою графоманства.

Думку М. Ільницького характеризує неоднорівність, неоднорівнинність руху. Її хтось прийме, у когось вона викличе бажання сперечатися, але не рахуватися з нею, не відчувати творчого пульсу цієї думки неможливо. Вся система аналізу М. Ільницького не веде до самодостатнього поцінування, а кличе на співроздум. «Митець завжди розраховує на довір'я», — писав критик в одній із статей.

Глибина цього довір'я до літератури з боку критика зумовлюється не лише його тонким відчуттям художнього слова, відчуттям, яке вивірене власною активною перекладацькою, фольклористичною і поетичною діяльністю. Значну роль тут відіграє розуміння діалектики самого відбиття дійсності в літературі і відповідно з цим — специфіки літературно-критичних суджень. У книжці «Таємниці музи» (1971) М. Ільницький пише: «Нам потрібна критика, яка зміла б вести мову про твір в тісному зв'язку з конкретними проявами життя, бачити в безперервному плині буднів явища історичної перспективності, нові риси в духовному житті людини, зміни в її психології», тобто акцентує на першочерговій важливості й для критика уваги до явищ дійсності як об'єкта художнього зображення.

Згодом же, у книжці «Енергія слова» (1978), він знов наголошує на цій думці, зазначаючи при цьому, що критика «охоплює певний стан, момент літературного процесу й намагається його осмислити, вона не може бути байдужою до яскравого факту, пробує пояснити закономірності його появи, знайти йому певні аналогії, вгадати його перспективи».

М. І. — Спостереження, визрівання власної концепції відбуваються, як я вже казав, специфічним шляхом. Хтось зауважив, що природа критичного мислення найбільше споріднена з природою поезії. В цьому висловлюванні, мені здається, є раціональне зерно. Саме народження поетичної ідеї й народження якоїсь критичної думки, характер аргументів художника й характер аргументів у критиці багато в чому споріднені. Критика переважно йде від частковостей, від аналізу матерії, поетичної речовини до узагальнення. Так само художня ідея

формується в речовині поетичного слова. Але все-таки перевага не спонтанного ліричного вибуху, а споглядально-рефлексивного начала й визначає характер основної моєї діяльності — критики.

— Отже, все-таки критичне начало переважає «ліричний вибух»? А чи існує внутрішня відмінність настанов, прагнень, підходів при критичному й літературознавчому вивченні процесу? І чим пояснити, що, незважаючи на виразне тяжіння до власне критики, ви постійно, хай часом і не без впливу, як ви кажете, зовнішніх спонук, працюєте в літературознавстві?

М. І. — Є критики емоційні, вибухового темпераменту, я охоче їх читаю. Для мене ж важливо помітити певне художнє явище, розпізнати його в книжковому потоці, спробувати збагнути, в чому його суть, що воно несе перспективного або чому не містить чогось справді нового. Інша річ, що це далеко не завжди вдається.

Але такий підхід все ж виробляє певну методику. Завжди важливо з'ясувати генезис того чи того явища, течії чи тенденції, їхнє джерело, необхідний, отже, елемент історизму. Таким чином, критика мимоволі змикається з історією літератури.

Що ж до зацікавлень власне історією літератури, то вони, мабуть, передували критиці. Ще бувши студентом Дрогобицького педінституту, я написав працю про повість Івана Франка «Перехресні стежки». Цей твір не відпускає мене й досі: в ньому зосереджені надзвичайно важливі риси світогляду письменника і його творчої манери періоду розквіту таланту, автобіографічні мотиви, зв'язок з фольклором, а також точки зіткнення з власною поезією, особливо «Зів'ялим листям». Вже зібрана ціла папка виписок та нотаток, в голові склалася студія повісті «Перехресні стежки», треба тільки засісти. Та критика ніяк не відпускає.

Постійно цікавить мене функція фольклору в літературі, зокрема поглиблення фольклоризму в сучасній українській радянській поезії.

В історії літератури мене притягають складні, колоритні постаті. Так, багато зусиль і часу я віддав вивченню творчості талановитого українського новеліста Михайла Яцкова. Я хотів збагнути: який вплив мали авангардистські, скажемо, модерніст-

ські течії літератури Західної Європи на Україні? Чи вони щось доброго принесли, чи це був тільки відгомін чужих гасел? Усе це намагався я зрозуміти на творчості Яцкова — людини надзвичайно обдарованої. Захоплені відгуки про його прозу ми знаходимо і в Івана Франка, і в Михайла Коцюбинського, і в Лесі Українки, і у Василя Стефаника, і ще в багатьох письменників.

Внутрішнє тяжіння до історико-літературних досліджень втілювалося й у постійному притяганні моєї уваги до поезії Антонича. Він навдивовиж цікаво, повно зумів виявити духовні потенції ліричного героя (прагнення, яке нині в поезії знову пробудилося), подолати обмеження особистості в часі, в просторі, вирватися до того моменту, коли ніби формувалася Земля, а разом уявити те прийдешнє, коли серце твоє перетвориться в антрацит. Цей стихійний матеріалізм Антонича, поєднання дивної сили емоції, передбачення отої єдності із світом, з обширом всесвіту, єдності, яку ми знаходимо як у символі гончарного круга в східній поезії, так і нині в нас — у творчості, скажімо, Павла Мовчана або в деяких поезіях Дмитра Павличка, Івана Драча, Бориса Олійника. В цьому виявляється якась закономірність поетичного руху. Й для мене було дуже важливим усе це збагнути.

Хотів би написати дослідження про ідейно-естетичну боротьбу в західноукраїнській поезії 20 — 30-х років ХХ століття.

В історії літератури мене приваблюють твори, які я можу емоційно співпереживати, сприймати так, наче вони написані нині, а попередні оцінки вже прикладаються як додатковий матеріал або ж використовуються для самоперевірки. Мабуть, озирається чуття критика.

— Це коло літературних уподобань та інтересів. А хто з критиків найбільше впливав на вашу творчість?

М. І.: — Критик мусить знати багато, мусить читати багато. І все якоюсь мірою впливає на тебе. Але є такі постаті, такі точки постійного притягання, які заклали свій фермент у твою власну індивідуальність, якщо вона в тебе, звісно, є. Постійною моєю лектурою був і є В. Г. Белінський, в якого дивує монолітний сплав пристрасті й аргументації.

Свого часу відкриттям для мене стали книжки датського критика Георга Брандеса. Він багато дав мені в загальноосвітньому плані, щось — для вироблення самої технології аналізу. Вчив писати просто, ніби розмовляти з читачем. Ніколи нічого не затуманювати, ніколи не гратися в дотепного, ніколи не сипати каламбурами. А просто вважати, що перед тобою така сама людина, як ти сам, і ти хочеш йому щось важливе розповісти. Коли йому цікаво це послухати, він тебе прочитає. Якщо ні — відкладе. Це його справа.

Найбільше ж мені дав Іван Франко, він впливає й досі — постійно відкриваю в ньому незвідані, не збагнуті досі глибини. Тепер, з появою томів критики у 50-томному виданні Франка, наче наново відкриваю для себе його критичну спадщину. Він вчить говорити ті речі, які тебе болять, хвилюють, і ти думаєш, що так само схвилюють і читача. По можливості треба говорити про речі помітні. Часом нас картають, що критика, мовляв, не охоплює всього процесу, всіх письменників і т.д. Добре, коли критика багато охоплює. Але коли говорити про окремого критика, він і не мусить, не зобов'язаний цього робити, він має право на свій підхід і своє коло проблем. Критик пише про те, що йому здається важливим. Важливим для літератури, для суспільного процесу. Щодо цього для мене завжди ідеалом був Іван Франко.

З великим інтересом вивчав і вивчаю праці Олександра Білецького, люблю деякі статті Миколи Зєрова. Але з тих, хто найбільше вплинув на мене безпосередньо, з тих, із ким живемо в одному часі, насамперед назву Леоніда Новиченка. Вважаю себе його учнем — у повному розумінні цього слова. Мені навіть здається, що є якісь споріднені моменти в нашій манері письма. Новиченко надзвичайно багатогранна творча натура, у нього величезна ерудиція, гостріше відчуття соціальності, ніж у мене...

— От ви сказали про «відчуття соціальності». По-моєму, у вашій критичній діяльності можна спостерегти, як це відчуття наростало, я б сказав, пружнішало, поглиблювалося. Досить навіть порівняти назви двох книжок — «Барви і тони поетичного слова» (1967) та «Енергія слова» (1978). Чи був це свідомий поворот до слова на іншому зиві спіралі?

М. І.: — Дуже легко переказати сюжет роману й зробити висновок, що питання, порушене в ньому, має гостре соціальне значення або що воно хвилює наших сучасників. Я вважаю такий підхід до літератури спрощенням. Кожен критик мусить шукати свого специфічного погляду, своєї міри соціальності, чи що...

Ось сьогодні ми дуже уважні до збереження природи, до її ролі в житті людини й суспільства. В глобальному плані ця колізія дуже гостра, соціальна. Інтерес до філософії природи викликаний багато в чому тим, що людина, відчуючи свою найближчу причетність до неї, прагне порушувати проблеми морально-етичні — відповідальності за природу, а значить, за цілий світ. Такий культурологічний аспект, мені здається, нині набуває актуального значення. Я вважаю, що це важливий момент соціальної функції нашої літератури. Другим моментом я назвав би намагання вловити соціальну гостроту в тяжінні літератури до стійких народних моральних норм, принципів, до історичної пам'яті, що, звичайно, виникло не випадково, а об'єктивно, з потреб саме сучасного стану нашого суспільства. Зусилля зберегти моральне надбання наших предків, не розгубити його в раціональності, в отому шаленому бігові—суто соціальні проблеми.

Хоч, звісно, література покликана торкатися гострих проблем не тільки в такому культурологічному аспекті. Людині хочеться прочитати про те, що її безпосередньо хвилює, цікавить, а тут українська література відстає в багатьох відношеннях від гострої російської, прибалтійської, грузинської прози. Складність полягає, зокрема, й у видавничому консерватизмі — про це треба говорити відверто. Можна навести не один приклад того, з якими труднощами виходять у нас дуже цікаві й гострі книжки, які потім привертають увагу громадськості.

— Соціальні потенції критики, як і літератури, мусять реалізовуватися в житті суспільства. Чи достатній вплив, на вашу думку, справляє критика на духовний стан сучасника? Чи не складається враження, що часом вона замикається в літературному ряду? Звісно, розгляд внутрішньолітературних проблем потрібен, але, мабуть, це все-таки лише перший крок літературної критики?

М. І.: — Не можу на це питання відповісти однозначно. Не раз сам його собі ставив, як і багато хто з нас. Хотілось би вірити, що якоюсь мірою критика впливає на реальне життя, виходить за межі суто літературного ряду. Які можуть бути підстави для такого хоч трохи оптимістичного погляду? Листи, що приходять до тебе від читачів. Але все ж робити на цій основі узагальнення навряд чи можна. Треба б нам домагатися більшої віддачі. Помітні «ножиці» між думкою критики й рівнем багатьох читацьких відгуків. Явно в них бракує обізнаності з тим, що відбувається в літературі. Відповідно — в читачів втрачаються високі критерії. Мені здається, що коли ми про нашого читача говоримо надто оптимістично, то просто себе тішимо. Хотілось би, справді, більшого. Чи винна тут критика? Певною мірою так. Може, критика часто оперує суто науковими категоріями. Вона ніби виробила свою спеціальну, «закодовану» мову, яка зрозуміла не всім читачам. Так само інженер може писати формули, і жваво реагуватиме на них лише той, хто втаємничений в їхні секрети. Хто ж — ні, буде мовчати. Отак і критика створила навколо себе «замкнене коло». Важко відповісти на це питання аргументовано, але те, що критика особливого впливу на звичайного читача ще не справляє, доведеться нам з боєм визнати.

— В останнє десятиліття з'явилася, як нині часто відзначають письменники, цікава молода генерація критиків. Однак звучать уже й занепокоєні голоси щодо недостатньої соціальності цієї критичної хвилі. Ось ви розповідали про часи своєї молодості, коли самотужки доводилося відкривати тепер уже «абеткові істини». Сьогодні молодий критик, безперечно, легко *засвоює*, а не відкриває їх. З одного боку, це добре, а з іншого — можливо, досягнуте самим тривкіше й органічніше ввійде у критичні концепції?

М. І.: — Несхожість нового критичного покоління, на, скажімо, моє зумовлена низкою об'єктивних факторів — наприклад, дуже відмінна літературна ситуація. Ми формувалися в кінці 50-х — на початку 60-х років. Тоді відчувалось, як поезія знову набирає сили. І висхідний процес був пов'язаний не тільки з молодими, тодішніми молодими. Правда,

я це збагнув не тоді одразу, а трохи пізніше. Завжди-бо найбільше цікавить своє покоління в літературі й на нього звертаєш більшу увагу. Це піднесення почалося в Максима Рильського, Андрія Малишка, згодом — у Едуардаса Межелайтіса... І нова якість молодого поезії виникла одночасно з активізацією творчості старших колег, лише засвітилася яскравіше. То були молоді люди, і вони слово своє несли якимось пряміше, гостріше, болючіше, чи що.

Виникла потреба поглянути на українську літературу в зв'язку з цілим світовим літературним процесом. Ми відкрили для себе Лорку, Незвала, а також Василя Чумака, Євгена Плужника й багатьох інших. Отож постало багато проблем естетичного характеру — такі, як сама природа поетичного слова, його поліфонія, образність, що відповідає нашому часові. Тоді ж було зроблено величезні відкриття в науці, техніці. Все це навіть якоюсь мірою приголомшило спочатку. Але й викликало бажання збагнути. Ясно, що прямих відповідей на багато питань не можна було знати в готовому вигляді. Почався нелегкий, часом болючий процес відкриття істин, чимало з яких тепер здаються банальними.

Сьогодні ситуація інша. З'явилося багато глибоких теоретичних праць, можна спертися й на цікаві розвідки критичного характеру, де процес сам по собі узагальнено, проаналізовано. Нині значно вищий духовний рівень як літературного життя, так і життя нашого соціалістичного суспільства в цілому. Поетам не треба відкривати наново для себе те, над чим билися їхні попередники. Слід було йти далі, здійснювати вихід на нові проблеми. Але, мені здається, на диво якимось так сталося, що молоді критики 70-х років інтенсивніше виступили, ніж їхні ровесники в поезії й прозі. Тут, порівняно з 60-ми роками, яскравого спалаху не відбулося, хоч ми знаємо цікаві дебюти, бачимо окремі непересічні індивідуальності.

В критиці ж якісь постаті помітніші. Можливо, тут діє й закономірність. Чи не виникла потреба проаналізувати, розглянути, простежити, дати глибшу оцінку тому, що в нас було і є в літературі?.. Відповідно — прийшла хвиля молодого критики. Вона, найперш, цікава для мене як для читача, я в ній багато що можу взяти.

І все ж загальний рівень осмислення сучасного літературного процесу визначає середнє покоління* критиків. Багато важить його досвід, певна тривала участь у процесі. Подивіться, яке загострене відчуття сучасної проблематики у статтях Григорія Сивоконя—з тонким відчуттям суспільно-естетичного нерва в літературі. Дуже ґрунтовний у прагненні до повноти охоплення процесу Віталій Дончик. Чутливий до таланту, до збагачення літератури новими якостями Микола Жулинський. Тішить зосереджена вдумливість Володимира Мельника, експресія Михайла Стрельбицького. Дуже цікаво в статтях Василя Фащенко виявляються соціальні чинники психології ліричного героя і героя прози, імponує його здатність залучати до художнього аналізу соціальну психологію. Постійно вчуся у своїх колег.

Слід би більше вчитися і в колег з інших республік. Хоча б гостроти, полемічності в російських критиків, їхні виступи часто читаєш з таким самим інтересом, як і, скажімо, роман. Може, через те в них більше діалогів, справжніх дискусій. Цьому сприяє й те, що кожен російський журнал має певний своєрідний відтінок у трактуванні літературного процесу, якусь свою цільну позицію — отож відбувається полеміка не просто між окремими критиками, а між різними позиціями. При деяких, так би мовити, перехльостах у цих позиціях тут є добре ядро, народжене традицією російської критики.

Варто нам учитися найскладніші проблеми, самий пульс процесу наближати до рядового читача. Тут для мене своєрідним взірцем є чудовий грузинський критик Гурам Асатіані, який, на жаль, так передчасно пішов із життя.

Якщо ж говорити про негаразди критики, насамперед впадає в око те, що ми не вміємо як слід, поза сюжетними спорідненостями шукати оригінального, бачити схожість несхожого і несхожість подібного. Дуже плідна ідея — не тільки шукати спорідненості в подібному матеріалі, але й у різних ситуаціях шукати схоже. Ось, наприклад, порівняймо найкращі досягнення російської і грузинської прози. Російська проза вся заглиблена в сучасне, а грузинська пішла начебто в минуле. Але якщо

брати щось спільне, то виявимо: в сучасному відчувається спроба збагнути, наскільки віками вироблені народні норми життя збережені чи не збережені, а в минулому — віднайти сталі величини, які вкрай необхідні й для сучасної людини. Отож ідея в своєму філософському аспекті стає ідентичною. Різні шляхи ведуть до тої самої мети. Якби ми уважніше читали наших колег з інших республік, то ми б збагатили й нашу критику новими підходами й ширшою панорамою бачення літературного життя.

Від самого початку своєї літературно-критичної діяльності Микола Ільницький намагається побачити будь-яку з'яву в рідному письменстві на тлі союзного загальнолітературного процесу. Як істинний аналітик, шукає істотно відмінне, але народжене від спільного кореня радянської літератури. По-справжньому вартісне значення в мистецтві має тільки єдність багатогранних виявів, а не їхня однотонність, подібність, стереотипна схожість.

Чимало нині знайдемо статей, де бездумно нанизуються обидва прізвиська і назв. І не враховується, що літературно-критичний аналіз сильний і життєвий тільки своєю конкретністю. Показати неповторні риси якогось твору або процесу у їх співвіднесеності з подібними явищами в інших літературах — таке завдання ставить собі М. Ільницький. «Читаючи «Маладосць» і «Дніпро», бачиш,— пише він у статті «Риси спорідненості» (Літературное обозрение, 1977, № 1),— що в білоруській поезії не стихли ті хвили, які відшуміли на Україні, і, навпаки, те, що «бродить» ще в українській поезії, в білоруській дозріло, відстоялося».

І далі переконливо, на конкретних прикладах розкриває, як у публікаціях білоруського журналу поняття «джерел» (розкриттю якого свого часу віддала немало зусиль і наша молода поезія) «часто іще зводиться до етнографічного втілення якоїсь першооснови творчості». Помічає ще одну рису, зовні подібну, в обох братніх літературах — намагання поетів заглибитися в світ природи, досягнути її невмируще значення для людини.

Але там, де не дуже уважний критик міг би цю схожість натягати на один копил, для М. Ільницького тематичний збіг у різних творах — ще зовсім не аргумент, щоб ставити між ними знак рівняння: «Білоруські поети

намагаються вловити психологізм самої природи, українські нерідко нагромаджують асоціації на асоціації, втрачаючи елементи зв'язку з ядром образу». Такий доскіпливий аналіз кличе до співроздуму.

Отож завжди вмотивовані у М. Ільницького найнесподіваніші, як то може здатися часом, виходи на досвід, здобутки й прорахунки братніх літератур, бо вони сповнені вагомою аналітичністю, а не голою ілюстративністю.

Приміром, сплеск жагучого пізнання життя засобами художнього зображення, що спостерігаємо в прозі російської, литовської, білоруської, киргизької та інших, поки що мав недостатній відгомін у нашій літературі й не завжди спонукав українських прозаїків до напруженого пізнання та художнього освоєння дійсності. Отож розмова про прозу в критиці переходить часом або в русло констатації помірних успіхів, або в помірну критику явної посередності. Але помірна критика посередності, з обов'язковим пошуком якихось достоїнств, часто більше бажаних, аніж справжніх, приносить тільки шкоду, оскільки утверджує й автора сірого, невиразного твору в думці про значущість ним написаного. М. Ільницький пішов шляхом складнішим, а саме: аналіз реальних здобутків української прози в контексті загальносоюзного процесу.

Придивімося, як це робить М. Ільницький у статті «Друге повернення» (Українська мова і література в школі, 1977, № 2). Аналізуючи повісті «Нестор» Р. Іваничука, «Пам'ятник» Д. Герасимчука, «Килим на три квітки» Ніни Бічуї, «День» В. Стефака та інші твори, він не просто порівнює й зіставляє їх з книжками В. Распутіна, В. Астаф'єва, В. Белова, Ч. Айтматова, а відтінює як зерна своєрідності й новизни, знайдені українськими прозаїками, так і прогалини, які слід заповнювати, щоб твір став не просто явищем внутрішньо-літературного життя, а соціально вагомих фактором розвитку суспільної свідомості, виховання людини.

Важливо, що критик не просто шукає спільне, подібне (на цьому багато хто зупиняється, вважаючи вже таке зіставлення близьких за тематичними шарами зображеної дійсності творів широтою критичного охоплення руху літератури). М. Ільницького насамперед цікавить специфічне виявлення своєрідності, творчого начала в кожній з братніх літератур. Адже мистецьке явище тим загальнозначущіше й цікавіше, чим воно неповторніше, навіть коли торкається поширених тем та життєвих

явищ. Ось що пише критик у згаданій вище статті про подібні тенденції в різних літературах: «В українській літературі вимальовується доволі цікава тенденція, тісно споріднена з лінією російської «провінційної прози», але й значною мірою відмінна від неї. Якщо російська проза, переважно повість, базувалася й базується на суворо реалістичному ґрунті з повнотою й достовірністю реалій і характерів, на гостроті конфлікту між духовним і бездуховністю, якщо вона спирається на густу фактуру сучасного життя, на конфлікти, породжені сьогоденними умовами, — то українська вдається до засобів художньої умовності, проектуючи риси народного світосприймання, переважно фольклорного характеру, на день сьогоднішній. Це прагнення авторів спертися у своїх художніх пошуках на елементи народного світогляду говорить не про стилізацію, а про поглиблення характеру». І далі критик розглядає романи В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини», В. Міняйла «Зорі й оселедці» та «На ясні зорі», повісті В. Дрозда «Семирозум» та «Ірій».

Дуже характерний для М. Ільницького погляд і акцент. Я гадаю, що не завжди і не про всі твори цього напрямку в українській літературі можна сказати, що вони дали нам «поглиблення характеру», але саме зіставлення орієнтованої на фольклор умовності зображення в нашій літературі з суворим реалізмом прози російської — плідне, бо, не заперечуючи жодного напрямку, воно увиразнює притаманні обом їм «плюси» і «мінуси».

— Кожен критик знає, як часом непросто, а то й драматично складаються стосунки з письменниками, котрим доводиться говорити відверте критичне слово. Не раз випадало й вам це робити — хай і в дуже гречній формі. І то стосувалося й львівських письменників також, ваших земляків і колег. Чи не відбивалося це на особистих стосунках?

М. /.: — Я дорожу своїми стосунками з колегами-літераторами. Мені б страшно було, якщо б я міг нещиро говорити про їхні твори. Звісно, є моменти, коли важко сказати людині відверто про її невдачу й узяти на себе відповідальність за таку оцінку. Бо ми знаємо, що, попри всі критерії, є «примхливості» смаку і т. ін. Тому, коли відважуєшся на «відверте критичне слово» про своїх колег, маєш сприймати таке ж слово й на свою адресу. Колись Роман Іваничук писав рецензію на книжку моїх статей. Ска-

зав мені: «Знаєш, Миколо, в мене є ще кілька зауважень, але не буду про них писати». Я йому цілком широко відповів, що дуже просив би висловити всі зауваження, сказати про все, на його погляд, невдале, аби нічого не лишилося недомовленого. До цього наші дружні стосунки, зрештою, зобов'язували. І справді, якщо прочитати його рецензію, то можна побачити — він мене не дуже по голові погладив. Мені було дороге, що Роман сказав свою думку прямо. А коли я, пишучи статтю про книжку «Місто», зробив кілька досить серйозних критичних закидів, це було сприйнято нормально.

Взагалі я люблю розмовляти зі своїми колегами. Мені багато дають бесіди з Ніною Бічуєю. Вона надзвичайно цікава, освічена, розумна людина. Бували такі випадки, що мені не подобався якийсь її твір, але я завжди відверто казав їй про це. Коли одного разу я навіть натякнув був — мені, мовляв, прикро її образити, Ніна спитала: «А хіба можна інакше говорити, як не правду?» Інакше, справді, коли поважаєш людину, бути не може.

Не так давно вийшов новий роман Іваничука «Вода з каменю», твір, по-своєму, дуже цікавий. Але мені здалося, що цей роман композиційно не такий цільний, як «Манускрипт з вулиці Руської». Мені здалося, що деякі епізоди, особливо європейські, не завжди співвідносяться з тими процесами, які формували світогляд Маркіяна Шашкевича.

Іваничук чудово показав Львів, створив колоритний портрет міста. Але порівняно з цим явно програє село, в якому виріс Шашкевич. Мені здається, що треба було ширше й глибше показати передумови зростання такого явища, як Шашкевич, пробудження пам'яті народної — соціальної, національної. Адже «Руська трійця» піднесла українську літературу на новий якісний щабель. Роман Іваничук у чомусь не погодився зі мною, але, я певен, дискусія була корисною для обох.

А взагалі, про цей твір мені б хотілося написати окремо. Про один з мотивів, хоч той перебуває і на периферії основних сюжетних ліній. Це мотив втрати пам'яті, що в романі виразилося в постаті Ага-сфера. Проблема ця завжди була актуальною в літературі. Ще в «Одіссей» німфа Каліпсо вмовляла героя забути Ітаку. Звучить цей мотив у романах

Г. Маркеса «Сто років самотності», Ч. Айтматова «І понад вік триває день», О. Гончара «Твоя зоря».

— На початку нашої розмови ви зізнавалися, що вам легше, цікавіше писати про поезію. Але публікації останнього часу та й коло сучасних літературних явищ, про які тільки-но йшлося, засвідчують: нині критик Микола Ільницький чи не тяжіє більше до прози. Чим це пояснити?

М. І.: — Не можна одмежувати поезію від загального літературного процесу—в ньому так багато переплетінь, взаємовпливів, стимулів для розвитку.

Так, у 60-х роках спалах поезії багато в чому вплинув на новелістику в плані самовиразу особистості. Стиралися навіть певні грані між ліричним віршем, скажімо, верлібром і поезією в прозі. Ця «віршоновела» перебувала в безпосередній залежності від ліричної поезії. І Євген Гуцало, і Володимир Дрозд, і Валерій Шевчук, і Юрій Коваль та й інші молоді письменники зазнали такого впливу. Згодом цей ліризм «покотився» на повість, яка все ж, на відміну од ліричної новели, зберегла драматичне начало — чинила поезії опір сутністю своєю, своєю, якщо можна так сказати, жанровою пам'яттю. А от у 70-ті роки шалька терезів вже сколихнулася «на користь» прози. Вона від поезії прийняла ліричний драматизм, збагатившись згодом епічністю як відчуттям особистості людини, зв'язку її із середовищем, пам'яттю історії й т.д. Ця нова якість прози почала впливати й на поезію, навіть на жанрові особливості,— скажімо, посилення ролі сюжетного вірша, поеми і т. д. Досить послатися на феномен Ліни Костенко з її «Марусею Чурай». Цікаво визначила своєрідність цього українського твору російська критика — синтез кращих досягнень і поезії, і прози нашого часу. Мені здається, той, хто аналізував «Марусю Чурай», цей прозовий струмінь помітив.

Отож бачимо: сучасну поезію збагнути без прози неможливо. А коли так — хочеш осягти саму прозу, зрозуміти, чим вона збагатилась і що нового внесла в літературний процес. Відчуття духовної сили, відчуття глибинних процесів історії — все це ввійшло в загальний кровообіг радянської літератури. Осмислювати її, бути причетним до її розвитку — висока честь і обов'язок кожного літератора.

СТУДІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ДУМКИ

Для розмови з Василем Васильовичем Фащенком ми зустрілися на філологічному факультеті Одеського державного університету ім. І. І. Мечникова. І мимоволі я став учасником засідання методологічного семінару літературознавців (до речі, присвяченого теоретичним питанням розвитку колгоспно-кооперативної власності).

У своєму виступі Василь Васильович звернувся до проблем відображення колгоспної дійсності в літературі. Він говорив про прикре становище, коли письменники перебувають десь на периферії тих актуальних турбот і клопотів, якими сповнене життя нинішнього села. Значив, що літераторам в цілому не вдалося «вхопити» різючі зміни, які так «переорали» село, відбити їх у динаміці художніх образів. Поодинокими винятками виявилися тільки книжки А. Чіботару «Сіячі» та В. Маняка «Борозни». Але тут же було зроблено застереження, що ці твори зацікавлять лише літературознавців, які років через двадцять вивчатимуть процеси в сучасному письменстві. Сьогоднішнього ж читача вони не діткнули за живе, хоч і зачіпають насправді болюче-реальні проблеми життя...

Нашу бесіду я й почав, маючи на увазі цю тезу з виступу Василя Васильовича:

— Ви розрізняєте завдання й спрямування роботи літературознавця й критика? Що для літературознавця становить певний інтерес, критика може й не дуже зацікавити?

В. Ф.: — Найперше, застеріг би, що розмежування критики й літературознавства не зовсім, на мій

погляд, правильне. Про це багато сперечаються, однак мені здається, що слід говорити про літературознавство, яке складається з історії і теорії літератури й критики. Тоді твори А. Чіботару і В. Маняка будуть цікаві саме для історика літератури як перші спроби, хай не в усьому вдалі, схопити ядро важливої проблеми.

В сучасному селі почалася грандіозна за своїми масштабами революція, а письменники боязливо уникають увійти в неї зсередини, віддаючи перевагу описові села 20 — 40-х років. Я думаю, що в цьому частина вини й критики. Згадаймо, як ми свого часу запопадливо ганили сільську тематику в українській прозі, закликаючи звернути увагу на місто, що саме по собі було життєво необхідним, поки не стало своєрідним і неминучим у таких випадках. «перехльостом».

— А чи не проявляється в цьому теж специфіка критики, те, що відрізняє її од академічного літературознавства?

В. Ф.: — Критик — це публіцист, науковець і трохи митець. Причём, співвідношення цих «компонентів» залежить від індивідуальних здібностей. Щодо літературознавства як науки, то обов'язковим вважаю дотримання в ньому ленінського принципу історизму — розібратися, як певне явище виникло, які пройшло етапи розвитку і чим стало. Критикові ж, який пише про цей процес, перебуваючи навіть не поряд, а просто в ньому, інколи важко добитися такого погляду, але намагатися це зробити потрібно.

— І як близько, на вашу думку, стикається критика з публіцистикою? Останнім часом деякі дослідники буквально ототожнюють ці два види діяльності або майже не розрізняють їх. Чи правомірно це?

В. Ф.: — Ні. Публіцистика роздумує над життям. І художня книжка для неї (а в ній теж життя) — лише один із фактів. Критика ж шукає художні істини і *через них* разом з митцем пізнає життя. Ось у цьому пункті вона й «родичається» з публіцистикою, яку можна назвати чи то рідною, а швидше двоюрідною сестрою критики. Журналісти оперують логікою понять (і художній образ для них — теж поняття), а критик — художнім світом, створеним за естетичними законами, осягнення яких відбиває, дух часу в характерах і типах.

— Тоді виникає питання: якщо критик оперує не «логікою понять», а «художнім світом, створеним за естетичними законами», то чи не з'являється загроза надмірної суб'єктивності суджень? Мені здається, що саме це часом примушує нас шукати формально-логічні аргументи на доказ науковості якихось висновків критика, замість того, щоб розглядати процес пізнання в усій його складності зв'язку із практикою...

В. Ф.: — Так, якщо говорити про критику, то, очевидно, вона є тією ланкою, де відбувається перевірка результатів абстрактного мислення практикою.

Це дуже складно, і тому покликання критика включає в себе також і сміливість, як неодмінну рису характеру. Інакше можна багато писати-перожувати, так і не наблизившись до справжньої критики. Бо вона — позиція, яку треба мати мужність відстоювати. Але позиція повинна бути не свавільна, а життєво необхідна хоча б у якійсь частині.

Інша річ, що часто суб'єктивність критики залежить не від цих складних обставин її функціонування і не від упередженості або вульгарної тенденційності (хоч і таке трапляється), а від елементарного браку знань — того, що є в інших літературах або що відбувалося в нашому письменстві років десять-двадцять тому.

— Тобто постає проблема фахової підготовки літературних критиків. Але чи можливо взагалі готувати критиків на спецсеминарах та спецстудіях?

В. Ф.: — Коли є талановиті юнаки та дівчата — можна. Якщо їх немає — жодна студія не допоможе. У того, хто покликаний думати разом з митцем, має бути чуття слова й аналітичний тип мислення, широка ерудиція і мужність дивитися правді в очі. З критичним типом мислення народжуються, все інше дають праця, навчання. Студія ж здатна (ясна річ, за умови, що нею керує справжній критик, а не схоласт) лише «загострити» перо: у ній корисні можуть бути фахові розмови на конкретні теми. Але вона ніколи не замінить ґрунтовної освіти й самоосвіти, не кажу вже про талановитість. Для І. Григурка, А. Колісниченка, М. Стрельбицького, В. Панчеика, М. Суховецького в Одеському університеті

ніхто не читав спеціальних лекцій. Вони в наукових гуртках чинили «розправи» над композицією, стилем, образною структурою, художнім характером, розмикаючи їх у життя,— і ці їхні студії, які критично обговорювалися, ставали своєрідними шаблями сходження до фахового вміння.

— А коли ви самі відчули потяг до критичної діяльності?

В. Ф.: — Важко сказати. Якогось такого спеціального потягу ніколи не відчував, навіть критиком ніколи не збирався ставати. Першою книжкою, яку прочитав, був «Чапаєв». Я тільки-но навчився грамоти. Але невдовзі почалася війна. Під час окупації я «окупував» горище одного з наших сусідів, де той ховав багату бібліотеку. Перечитав там усього Жюль Верна, Фенімора Купера, Вальтера Скотта, Гоголя, Шевченка, Франка...

Хоч у селі були німці, ми, хлопчак, продовжували грати в Чапая, ми говорили про книжки. Десь у рівчаку (з першими цигарками) я переказував прочитані на горищі твори. Може, то й були перші «критичні» спроби інтерпретувати, якось витлумачити написане автором... Хоч я про це тоді, певна річ, і не думав, як не думав про це ще багато років по тому...

У педагогіці й соціології читання нині побутує термін «літературно-критична активність». Під ним розуміють, активне виявлення і формування в підлітковому віці певного виду літературних здібностей. Свого часу вважалося, що літературні здібності зароджуються в дитинстві у спробах саме художньої творчості. Згодом психологи довели (тут дуже помітну роль відіграла відома робота В. Асмуса «Читання як праця і творчість»), що для повнокровного сприйняття художнього твору також необхідні певні літературні здібності — їх назвали літературно-перцептивними.

Але соціологія дитячого читання стійко фіксувала явище, яке педагоги досить тривалий час лише засуджували, перш ніж спробували його пояснити й використати з метою літературного розвитку дітей. Ідеться про помітне зменшення у певний віковий період авторитетності для підлітків суджень педагогів про літературні твори. Широкоохопне дослідження «Книга і читання в житті невеликих міст», наприклад, констатувало те, що загальна-

кількість інформації про художні твори, яку одержують діти від сім'ї, педагогів і однолітків на віковому проміжку від 8 до 14 років, лишається приблизно незмінною. Тим часом кількість цікавої (з точки зору самих дітей), тобто значущої для них інформації про художні твори різко змінюється в цих вікових межах, за винятком тільки одного адресанта — сім'ї: у 8 років діти діставали в ній 57 % цікавої для себе інформації, а в 14 — 54 %. Педагоги ж дитині у 8 років давали 49 % цікавої інформації, а в 14 — лише 11 %. Відповідні ж цифри щодо спілкування однолітків між собою засвідчують діаметрально протилежний процес — 34 % і 68%! Оскільки, робився висновок, найкориснішими для підлітків усе-таки слід вважати в даному разі їхні контакти з дорослими (як естетично розвиненішими), то літературне міжособистісне спілкування в дитячому середовищі є якщо не шкідливим, то принаймні малорезультативним. Лише коли психологи довели, що «діяльність спілкування» в підлітковому віці виступає як процес соціалізації особистості і що з 13 до 15 років людина, починаючи визначати свої зв'язки й взаємини із соціальним середовищем, перебуває в періоді, найсприятливішому для літературного розвитку, проблема інтенсифікації літературного міжособистісного спілкування підлітків дістала теоретичне пояснення. Експериментально ж підтвердився позитивний вплив цього спілкування (літературно-критичної активності) на розвиток ще одного виду літературних здібностей.

Так що, бачимо, далеко не випадковою виявилася для Б. Фашенка роль «лідера читання» в отроцтві.

В. Ф.: — Відразу ж після визволення (за п'ятсот метрів від села були окопи) мене приймали до комсомолу. Той день забути не можна ніколи.

За кілька років був філфак Одеського університету. Але, знову ж таки, ні про яку критику не думав. Хотілося стати вчителем. Знав, скільки мені доброго зробив мій учитель Всеволод Іванович Сириця, який читав нам, повоєнним переросткам, літературу. Бачив, як тяглися діти, що пройшли жах війни й окупації, до вчителів-чоловіків. Отож хотілося робити своє діло.

Навчання в університеті спочатку трохи розчарувало — хотілося знайти відповіді на питання, які мучили. Після війни таких питань було багато.

А тут — мови, антична література... Поволі, проте, звик. Написав дипломну роботу про Толстого й Мирного і вже збирався їхати на роботу, коли викликали до парткому й запропонували залишитися в університеті. На мої відмовляння було твердо сказано: треба. Отак став заступником секретаря комітету комсомолу. В студентські роки був незмінним комсоргом. До речі, ми досить суворо ставилися в ту пору до таких філологів, які мало чим цікавилися. Сам я брав участь у роботі п'яти чи шести наукових гуртків. І на комсомольське бюро викликали однокурсників, котрі уникали гурткової роботи. Ставили питання руба: до чого ти себе готуєш? ким збираєшся стати?

Був твердо впевнений у своєму педагогічному покликанні. А тут — аспірантура. Дисертація «Новели Олеся Гончара». Зрештою, випала та ж доля — школа, тільки вища. Поступово дедалі більше захоплювала новела як специфічний спосіб мислення і пізнання.

— Очевидно, тут вже й формувалися як критик?

В. Ф.: — Навіть тоді ще про це не думав. Взагалі, мало читав критиків. Коли я навчався, монографій не було. Хоча сам «студіював», вірші товаришів, наприклад, В. Грінчака, свого сокурсника, — щоб потім на засіданні гуртка їх «критикувати».

Першою статтею, яка по-справжньому вразила, просто приголомшила, виявилась праця Белінського про «Героя нашого часу». Я тоді був переконаний і тепер ось, років десять тому перечитавши Белінського й Лермонтова, залишився при думці, що ця стаття — навіть значніше літературне явище, ніж сам великий твір Лермонтова.

Потім — Леонід Новиченко. Можна сказати, що смак до критичної роботи прийшов від читання його статей. На них учився не я один. Взагалі, в нашому університеті завжди високо цінувався авторитет Новиченка-критика. Ну, а першу рецензію писав буквально «під тиском» — просто на кафедрі сказали: «Чого це ти не пишеш? Усі пишуть і ти пиши».

Років за два-три після захисту дисертації почав ще глибше входити у специфіку новелістичного мислення — зайнявся розглядом сучасної малої прози.

В ту ж пору з'явилася значна група молодих письменників, з якими разом і я йшов. Приємно, коли сьогодні дехто з них вважає, що в їхньому житті я щось-таки значив як критик.

— Окрім фахової некомпетентності, про яку ми вже говорили, де ще криється небезпека для критика — в яких «складниках» його діяльності?

В. Ф.: — Незрідка критиці шкодить так званий принцип психологічної підстановки — коли шукають і знаходять у творі щось значуще насамперед для себе — замість розкрити, які ж духовні ідеї проводить письменник. Якщо рядовому читачеві це, зрештою, можна й вибачити, то критикові-професіоналу таке зовсім не личить.

— Чи не здається, що згаданий принцип є одним з виявів вольових зусиль критика, і взагалі, чи вважаєте ви правомірними такі зусилля?

В. Ф.: — Психологічну підстановку здійснює кожен читач. Під образи він «підставляє» свої знання, взяті з індивідуального досвіду й естетичних смаків часу. Не уникає цього й критик. Але він має звертати ці знання з об'єктивною істиною, що здобувається лише науковим підходом до явищ життя й мистецтва. «Вольові зусилля» несумісні з науковим аналізом. Критик нічого письменникові не нав'язує, він дбає лише про істину. А суспільна свідомість із часом визначає (шляхом відбору), хто з них мав рацію або визнає, що обое.

Здається, в даному разі ми з Василем Васильовичем говорили не зовсім про те ж саме. У своїй дуже цікавій книжці «У глибинах людського буття (Етюди про психологізм літератури)», виданій 1981 р., він доказово акцентував на реальності «психологічної підстановки» в процесі сприйняття художніх творів і розкрив певні її «механізми». Але там же читаємо: «Окрім психологічної підстановки, яка зумовлюється індивідуальним сприйманням, на оцінку твору впливає ідейно-естетична позиція читача. Насамперед маємо на увазі критиків, озброєних спеціальними знаннями з історії і теорії літератури, філософії, психології, мовознавства, етики та естетики тощо. Вони свідомо захищають певні ідеали — революційні чи консервативні. Хто орієнтується на перші, найближче стоїть до істини. Хто захищає старе, спотворює її, жертвує об'єктивністю».

Як бачимо, в критиці важлива не просто наявність ідейно-естетичної позиції (вона, зрештою, є в кожного читача), а *активність* її утвердження. Тому «вольове начало» в літературно-критичному судженні необхідне.

Зрештою, в статтях і Василя Фащенка можемо побачити, як виявляються оці вольові риси утвердження *свого* розуміння, *своєї* оцінки літературного твору. Так,, в огляді малої прози 1980 року «Життя в новелі» В. Фащенко, кажучи про один із творів Є. Гуцала, зазначав: «Спробуємо прочитати етюд «Ми з тобою не зустрілись у Вавілоні» — *твір, який міг би бути помітним у іншій збірці, але не в Гуцаловій* (підкреслення моє. — В. Б.). Бо він, зрештою, повторює те, що знаєш із його попередніх новел. Повторює не якийсь конкретний етюд, а осягнутому вже автором плинність сумовитих настроїв»¹. Підкреслені мною слова можна б назвати «подвійною» психологічною підстановкою. Під першою розуміємо зумовлений життєвим досвідом критика, його естетичним смаком процес сприйняття літературного твору. «Підстановка» в другому ступені виникає як результат *активного* вияву ідейно-естетичної позиції критика. В принципі, твір «Ми з тобою не зустрілись у Вавілоні», як зізнається В. Фащенко, може задовольнити його в книжці іншого автора. Більше того — критик *ніби* й не дуже наполягає на об'єктивній значущості своєї оцінки: «Можливо, я помиляюсь, і комусь цей «Вавілон» припав до душі. Та мені все одно дорожчий інший Гуцало, талановитий новеліст, у якого є невичерпна грибниця непересічних характерів»². Але ж чи не саме в цьому виявилось вольове зусилля — не просто оцінка якогось твору, а *утвердження* критиком своєї концепції?..

Ми засиділись у кабінеті завідуючого кафедрою радянської літератури і літератур народів СРСР В. В. Фащенко допізна. Завтра — знову лекції, семінари. І ще просять неодмінно виступити на курсах підвищення кваліфікації вчителів... І творчі задуми. А часу бракує. «Вічний поспіх,— говорить Василь Васильович.— Але не знаю, наскільки я потрібен людям як критик... (повинна ж людина відчувати суспільну потребу в своїй діяльності?). Зате знаю, що потрібен студентам — а через них буду потрібен багатьом підліткам, юнакам, з якими працюватимуть наші випускники».

¹ Фащенко В. Життя в новелі. — В кн.: Літературно-критичний огляд. Рік. 81.—К., 1982, с 96.

² Там же, с 97.

«НАБЛИЖЕНІСТЬ ЧИТАЧА...»

Саме так... Що, коли розглянути проблему функціонування літератури не в плані орієнтації її на читача (цей потрібний аспект досліджується доволі часто), а з погляду наближеності *читача до неї?* Адже тільки обопільна зацікавленість учасників літературного процесу (письменників та адресатів їхньої творчості) визначає соціально-естетичну дієвість художнього слова.

Якщо навіть просто переглянути одну за одною книжки Григорія Сивоконя, то відразу впаде в око націленість критика на проблему читацької активності, читацької співучасті у творенні літератури. «Широкий читач і «середня» книга», «Мірою читацького довір'я», «Листи конкретному адресатові» — це лише назви кількох статей і циклів статей, що ніби «вкраплені» в суто критичні роздуми автора, а насправді багато в чому визначають своєрідність підходу Г. Сивоконя до аналізу руху й суспільної повноцінності літератури.

Рідко які більш-менш помітні сучасні твори опиняються поза увагою критика. І цим великою мірою зумовлюється зацікавленість читачів його міркуваннями та оцінками. Але звертання до явищ, помітних у літературі,— лише один момент. Інший полягає в наповненій переконливою конкретикою концептуальності суджень автора.

Григорій Сивокін належить до критиків, які свій аналіз підкреслено часто засновують не на «естетичному», а на «соціологічному» підході (свідомо вживаю лапки). А тут немало труднощів. Перш за все, в такому разі критика ніби цікавить не *як* зроблено мистецьку річ, а лише про *що* вона. І коли це справді так, то система доказів-

неодмінно розбивається об підводні рифи всеїдності, естетичної нечутливості — адже для доведення якоїсь тези похалпиво нанизуються далеко не рівноцінні за художньою значущістю твори. Але тому й пишемо в лапках «естетичний» та «соціологічний», говорячи про концепцію Г. Сивоконя, що вона, лишаючись виразно «тематичною» (і знову лапки...), майже завжди непомильно спирається на вибагливе естетичне чуття критика. Коли твір написаний «на достильовому рівні», то його, звісно, не врятує актуальність тематики — і це щораз тонко підмічає Г. Сивокінь. Більше того, він і в творах, які цілком «лягають» в його концепцію, і до того ж є *літературними* творами, не обмине «недохопів». Наприклад, якимось відзначаючи певний успіх В. Дрозда у зображенні проблем сучасного села (повість «Люди на землі»), критик усе ж відверто зауважив і невивисаність окремих характеристик, і «холості оберти сюжету», і роз'яснення суті замість показу її, проте пом'якшивши різкість закидів застереженням: «І дивно, що тут В. Дрозд цього не відчув». Дуже характерна для Г. Сивоконя фраза. Він завжди намагається знайти потрібний і відповідний *тон* розмови з автором. Легко завважити, як для оцінки твору недолугого критик може вдатися лише до ледь зіронізованого переказу, і для нас уже зрозуміла ідейно-художня неповноцінність його. Інакше — в такому випадку, як з повістю В. Дрозда. Тут тон абсолютно серйозний, оскільки зауваження стосуються творчості здібного письменника.

«Соціологічне» спрямування аналізу, або, як говорить Григорій Сивокінь, постійне намагання 'видобути «соціальний зміст художньої думки», тобто визначити її значущість не вузько літературну, а й суспільну, викликане увагою критика як до феномена художності, так і до долі твору в читачькому сприйнятті. Це давня пристрасть. Окрім уже згаданих статей, Г. Сивокінь — автор книжки «Художня література і читач» (1971), яка, на жаль, досі лишається єдиним на Україні спеціальним дослідженням сучасного стану читання, комплексу «книга — читач».

У ній, поряд з аналізом і осмисленням матеріалів конкретно-соціологічних спостережень, обґрунтовується й сама теоретична важливість проблеми: «Наближеність читача до найновіших художньо-літературних шукань є одним з корінних питань як соціології так і літературознавства».

Недаремно першу статтю книжки «Визначеність таланту» (1978) Г. Сивокінь завершує розділом «Хто ти, читачу?». І розумієш, що попереду були не просто міркування критика з приводу низки прозових творів — на них відбилися й загальні запити сьогодення шанувальника літератури. Адже, будемо відверті, не так вже й рідко наша проза відштовхує значне коло читачів своєю статичністю, коли «вся сіль — у ситуаціях, які складаються, в стосунках героїв, що носять не так подієвий характер, як значеннєвий — для з'ясування позиції того чи іншого героя». В такому разі завдання критика дуже ускладнюється: як знайти потрібну міру соціальності суджень, аналізуючи твори далеко не бездоганні художньо? Адже вони не тільки викликають нехіль до читання в одного, але й формують спрощене ставлення до літератури в іншого. Тоді й виникає своєрідний «бар'єр несумісності» між таким, сказати б, «сюжетно-огрубленим» читачьким сприйняттям і художніми пошуками справжніх письменників.

Цю проблему завжди гостро відчуває Г. Сивокінь. Ще в книжці «Друге прочитання» (1972) він так означив драматизм, викликуваний наявністю подібного «бар'єра несумісності»: «Мрією критика є становище, за якого не виникало б конфліктів, зумовлених байдужістю читача або його неприйняттям літературно-художнього пошуку. Мрією є такі критичні слова, поняття і «предмети» обговорення, які були б однаково важливі і для літератури, і для її масового читача. Ось чому про стосунки літератури з реальним сучасним читачем (на відміну від потенціального чи просто вимріяного) ми маємо говорити частіш і предметніше».

Про це багато мовиться в «Другому прочитанні». Але й у наступній книжці «Визначеність таланту» критик знову і знову повертається до зазначеної проблеми — щораз на свіжому конкретному матеріалі. Особливо вдало це він здійснив у статті «Чи любимо ми негативних героїв?»

Адже так нерідко ми спрощено-схематично ділимо всіх персонажів художнього твору мало не на два ворожих табори, тим часом у житті (і в справжньому творі мистецтва) взаємодія і взаємозв'язки людей значно складніші. Феномен художнього творення такий, що письменник навіть у негативному герої бачить близьку для себе (але, не забуваймо: об'єктивовану!) постать. Олександр Блок цілком резонно вказував, що як художник Мопас-

сан був «закоханий у Жоржа Дюруа, як Гоголь був закоханий у Хлестакова». Я думаю, що ця стаття, де якнайдетальніше розглядаються Явтушок Голий В. Земляка та мешканці Кукуріківщини В. Дрозда, має принципове значення в нашій поточній критиці. Боротьба зі школярськи-спрощеним сприйняттям художнього образу актуальна як у сфері масового читання (подолання естетичної нерозвиненості), так і в самій літературі — викриття тої полатаної прози, де на спині кожного героя вже від самого початку — ні, не дії, а низки ситуацій! — виведено «плюс» або «мінус». Але ж через *кожен* образ твору справжній художник втілює свій естетичний ідеал, який необхідно вміть вирізати і читачеві, й критиці.

Наслідком багаторічного вивчення читача, як сучасного, так і в історичному аспекті, стала наукова монографія «Одвічний діалог (Українська література та її читач від давнини до сьогодні)», нещодавно завершена Григорієм Сивоконем.

А врахуймо й те, що він паралельно величезній дослідницькій роботі по вивченню читача від епохи Київської Русі до сьогодення постійно й плідно виступає вже два десятиліття у власне літературній критиці.

— Григорію Матвійовичу, а що ж наштовхнуло вас на саму проблему читача? І чим вона видається вам важливою?

Г. С.: — Почну з кінця. Ця проблема важлива не для мене, а для літератури. А тоді вже для мене як «виконавця» даного соціального, коикретно-історичного замовлення. Це, певно, носиться, як кажуть, у повітрі: так зване функціональне осмислення літератури набрало великого поширення — і то не просто так, не випадково. Мабуть, літературно-художня свідомість відчуває в наш час особливу потребу в знанні ефективності, результативності своєї. Я схильний пов'язувати це аж з новим самопочуванням літератури, слова — писаного чи друкованого — в системі людських цінностей, серед засобів масової інформації, в комплексі впливових сучасних мистецтв...

Особисто в мене почалося це близько двадцяти років тому із зацікавленості деякими рисами сприймання літературно-художнього слова. Автоматично виникло питання про ступінь схожості сприймання одного й того ж твору різними читачами. «Пробле-

ма спільного в читацькому сприйманні літературно-художнього твору» — так називалася одна з моїх праць середини 60-х років. За тим матеріал затребував відповіді на питання — а хто ж він, читач? чому можливі його спільні (однакові) й відмінні тлумачення твору? І т. д. Аж до сьогодення інтересу, що може бути сформульований так: історія української літератури як історія її читача, як одвічний діалог письменника й адресата, зрештою — літератури і народу. Багато що з історико-літературних проблем у функціональному освітленні набирає додаткової ясності...

— Очевидно, не тільки з історико-літературних проблем? А сьогодення ситуація? Адже, з одного боку, нині незмірно підвищилася роль художньої літератури в житті нашого суспільства. За роки Радянської влади виріс широкий читацький загал. Нинішні тиражі української літератури навіть не піддаються порівнянню з дореволюційними. А розширення тематично-проблемного діапазону! А багатство стильових шукань! А жанрове розмаїття! А інтенсивність художніх перекладів з інших мов! Усе це — реальні ознаки літературної сучасності. Все це — свідчення зростання функціонального значення літературно-художнього слова.

Однак, з іншого боку, дедалі частіше якраз у судженнях про сьогоденню читацьку публіку вчуємо й тривожні нотки. «За моїми спостереженнями, — якось сказав Д. Гранін, — нині читають значно гірше і роль книги нижча, ніж навіть років тридцять тому. Ви можете заперечити: як же так, нині ж читають значно більше, ніж колись! А я відповім: ну і що з цього? Ми часом схильні переоцінювати значення статистики. Купують книжок більше і читають більше. Але як?..»¹ Що ж за процеси відбуваються у зв'язках літератури з читачем, чи існує тут взаємна зацікавленість? Як почувається письменник у «конкуренції» з могутнім потоком позаестетичної інформації?

Г. С.: — Давайте, спочатку — про самого письменника як читача.

Спостереження соціологів (наприклад, Л. Жабицької з Кишинева) посвідчують досить специфіч-

¹ Гранін Д. Обратная связь. — Лит. газета, 1979, 25 червня.

ні мотиви читання письменником колег, хоч загалом він, письменник, очікує від художнього твору того ж самого, що й багато інших читачів. Як і інші, він шукає тут ціннісних орієнтирів життя, по-тамову емоційні запити, переживає естетичну насолоду. Але все ж... Навіть тоді, коли емоційне співпереживання з прочитаним набирає особливої гостроти, коли читання справді талановитих творів дає радість і задоволення,— потім, пізніше все піддається суворому, аж нещадному аналізу й оцінці заради... самоутвердження, заради впевненості у власній манері, яка начеб перевіряється під час читання інших. Зіставлення читаного з власною творчістю — один з найістотніших стимулів письменницького читання, властивий і класикам, і авторам сучасним.

Принаймні так про це думають соціологи, що проводили спеціальні дослідження.

— Здається, ця проблема має два аспекти.

Перший. У літературі співіснують, певною мірою автономно, різні художні світи, які, навіть при явній суб'єктивно-підкресленій несполученості (класичний приклад: цілковите заперечення Львом Толстим творчості Шекспіра), більшістю читачів сприймаються цілком позитивно.

Другий. Складніше явище спостерігаємо, коли читання виступає і як своєрідний спосіб самоутвердження письменника, і як важливий продуктивний чинник творення його власних художніх концепцій.

Відомо, яку могутню наснагу черпав у творчості близьких своєму духовному еству поетів Максим Рильський. Могло б здатися, що, скажімо, неприхована залежність його деяких поетичних медитацій від творів французьких «парнасців» призведе до неминучої вторинності, а тим часом вибудовувався, розпросторювався і поглиблювався той неповторно-багатий художній світ, який ми можемо назвати феноменом Рильського.

Йдеться-бо тут про розвиток певної культурної традиції.

А от найрізноманітніші «заперечувальні» літературні ремінісценції (свідомі й мимовільні) досить рідко, на мій погляд, бувають плідними. Пригадаймо, вправі Михайли Семенка над «Кобзарем»,

в яких цей талановитий поет поставав, можна сказати, творчо безпорадним. Тут, хочеш не хочеш, заперечений призводить до штукарства, до замикання в літературному колі. Як на свіжий приклад, у нас можна б вказати на певну частину «хімерної прози», а саме: на ті твори, що постали ніби внаслідок «одштовхування» від діалогії Василя Земляка, а насправді виявилися грайливо-прихованим наслідуванням «Лебединої зграї» та «Зелених Млинів». Загалом, мабуть, так діє механізм народження літературної моди. При цьому враховується «сформований» певним літературним явищем читач: мода орієнтується на успіх, вона спирається на читацьку звичку до такої, а не іншої творчості — до теми й стилю, до жанру і аж до обсягу КНИЖКИ (ВІДОМО, що багато читачів і нині полюбляє читати «товсті» романи, а от новелістику не приймає).

Г. С.—Хоч як би там було, головний зміст письменницької праці полягає в тому, щоб мати в читачеві однострумчя. Ідея читацької співучасті, читання про фактичну соціальну роботу художнього слова останнім часом стають, як неважко помітити, дедалі більш осмислюваними і займають не тільки теоретичну думку, а й творчу свідомість письменника-практика. Діапазон чинності цих ідей широчезний — від адресування твору в самому задумі автора до тиражування книжки видавцями.

Про це якось говорив П. Загребельний, виступаючи в «Літературній газеті» (1982, 12 травня) і згадуючи турботи новоствореної комісії СПУ «Книга і читач»: «Ми переконалися, що аматорством тут не обійдешся. Цією справою треба займатися всерйоз, по-державному. Адже в нас не вистачає паперу, не вистачає тиражів. А в той же час є книжки, які стоять або в 'магазинах на полицях, або в бібліотеках на полицях. Я не закликаю пустити ці книжки під ніж, однак для нормального розвитку літератури необхідно і нам, письменникам, і критикам знати, що і як читають».

«Все правильно!» — сказав би на це відомий герой Загребельного з його «Левиного серця».

Але й те цікаво, *заради чого, з якою метою* треба нам свого читача знати конкретніше. На це існують різні погляди, наприклад, письменників і теоретиків.

Якщо вчитатися або вслухатися в письменницькі нарікання на те, що ми не знаємо читача, то я б сказав, що в них виразніш, аніж навіть при поцінуванні творів своїх колег, помітно прагнення до отого самоутвердження, але в даному разі — за допомогою читацького визнання. Кожен автор дорожить читачем. Це природно, бо, справді, проблема співучасті останнього в літературному процесі, в соціальному функціонуванні мистецтва стала практичною. А це зумовлює, очевидно, й письменницьке бажання «бачити» того, для кого твориш. Доволі часто це бажання не йде далі позитивної емпірики, тобто відгуків конкретних людей. Мені не раз доводилося чути, як дехто з авторів утішав себе (особливо після дошкульного слова критики) міркуваннями про те, що читачеві, ось тому й тому,, його книжка припала до смаку, отож свою цінність вона має. Що ж, коли так вимірювати соціальну користь художньої літератури, чільне місце в цьому треба було б віддати авторам детективів!

Тим часом для всебічної оцінки соціального, зокрема функціонального значення твору й літератури в цілому потрібна загальна картина — що читається і як читається? Завдання це складне. Ми ще можемо скласти уявлення про те, *що* читають більше й охочіш, але *от як* ще читають, *що беруть до душі* з прочитаного? Про це знаємо зовсім мало. Коли письменник — суб'єктивно! — може вдовольнитися тим фактом, що його книжка сподобалася читачеві N, то науковцю, перш ніж робити якісь висновки, ще необхідно з'ясувати, наскільки соціально й естетично свідомо, підготовлена та читацька група, до якої належить N.

До речі, коли деякі письменники говорять про свого читача, то він у них, як правило, значно більше наділений чеснотами, ніж літературний критик. Критик, за їхніми уявленнями, ну ніяк не може збагнути ні сенсу відкриттів, ні новаторства письменника. А от читач, той здебільшого все розуміє і сприймає так, як треба.

Я далекий від думки про безгрішність і досконалість нашої критики, але не забуваймо, що критик — теж читач. Гадаю, можна навіть сказати, що структура «критичного цеху», з усіма його «плюсами» й «мінусами», не так уже й відрізняється від

загальної структури читацького середовища — хай критик і перебуває в іншій ситуації, в іншому статусі, бо зобов'язаний своє сприйняття обґрунтувати, ще й звести в бажано логічну систему оцінок.

Г. С.—Тим часом проблема реального читача даної літератури має і те значення, що вона, література, повинна бути певною своєї потрібності читачеві, суспільству, народові.- Не просто читачеві, що, приміром, шукає в художній книжці цікавого або й забавного. Не художній еліті та критиці, що обговорюють літературу професійно, йдеться про свідому потреби в літературі аудиторію, що вбачає в художньому слові необхідну складову духовного життя народу.

Поставмо себе на місце сучасного письменника, який до проблеми читабельності своїх творів підходить серйозно. Тривога його за читача «актуального» зрозуміла, а думка про шанувальника наступного, про читача історичного теж закономірна. Між читачем актуальним й історичним є дистанція, але одним містком, вони з'єднані. Зважати доводиться й на особливості нашого технічного віку, і на способи популяризації друкованого слова. І відтак — робити практичні висновки про вагу і значення проблеми читання і читача для літератури, для її реального соціального функціонування.

— Так, нові об'єктивні умови читацького побутування книжки — ціла проблема, навіть окрема тема обговорення. Пригадується, на засіданні нашої комісії «Книга і читач» працівники центральної бібліотеки Ленінського району Києва, розповідаючи про читання літератури, виданої «Радянським письменником», дивувалися з цікавого парадокса: книжка, яку в магазині купити важко, в бібліотеці, буває, лежить недоторканою...

Г. С. — Справді, факт певною мірою дивний, але пояснюваний. Йдеться, певне, про зміни в ролі бібліотек. Це безперечно. Однак що тут переважає? Вплив «домашнього» читання? Чи, може, то — наслідок споживацького ставлення до книги? Мені розповідали про одного покупця книжок, який приходив у магазин з ниткою, де вузликами були означені розміри його шафи. Примірялися всі яскраві корінці книжок. Отже, купувати, купувати, купувати, а читання... необов'язкове.

— Мабуть, усі з названих причин входять у коло поміченого бібліотекарями явища. Але я пов'язав би його ще й із питанням про реального читача даної літератури, літератури певної соціально-естетичної тенденції. Уявімо, що існує коло шанувальників (ну, хай і видань «Радянського письменника»), яке стежить за цікавими новинками й відразу їх розкуповує. Але ж значна частка літератури потрапляє до бібліотек. І що, тут вона вже нікого не цікавить? Висновок доволі простий — чи не надто стало, я б сказав, «філологічне» коло читачів ми маємо в даному разі...

Г. С: —А можливо, й на ці книжки виникне свій попит? Проте логічно впливає питання: коли саме ця література і кожен твір, що до неї належить, потрібні адресатові? Сьогодні? Читачеві актуальному чи, може, тому, який прийде, з'явиться потім, — читачеві історичному? Читачеві уявному чи соціально-конкретному, сьогоденному? Отже, сьогодні, потім чи, може, й ніколи?

Здавалося б, ясні питання, однак, з огляду на практику, дуже непрості, аби відповісти на них одразу.

— Так, можна уявити, що ті не прочитані сьогодні в бібліотеках (та й не тільки в бібліотеках) книжки все ж віддадуть свій заряд духовності поколінням майбутнім, за умови, звичайно, що книжки ці талановиті. Та чи не надто тішимося ми надіями на майбутнє? Із другого боку, чи маємо ми вдосталь справжніх художніх цінностей, незнанням яких можна дорікати сучасникові? Я гадаю, що тривогу насамперед повинна викликати відірваність багатьох наших творів від актуальних проблем сучасності. Справжня література завжди гострозлободенна — не поверховою кон'юнктурністю, ясна річ, а своїми підходами до духовних проблем, які хвилюють суспільство, які визначають, зрештою, його поступальну ходу.

Є й інший бік проблеми. 1982 року в «Радянському письменнику» вийшов роман Феодосія Рогового «Свято останнього млива». Твір глибокий, такий, що спонукає до серйозних роздумів, до пошуку суті перемін у сучасному житті. Втім, не такому вже й сучасному — чверть століття віддаляє нас від описаного Ф. Роговим «перенесення» придніпров-

ського села Мокловоди, на місці якого вже давно лягла товща Кременчуцького водосховища. Прикро, що роман, написаний значно раніше від схожого за сюжетною колізією «Прощання з Матboroю» В. Распутіна, став ніби вторинним: видавався він десять (!) -років.

Можна твердо сказати, що читатиме «Свято останнього млива» не одне покоління читачів. І, зрештою, можна втішати себе думкою: головне, що твір є і що він в активі літератури. До того ж і автор має бути задоволенням, — наприклад, у газеті «Комсомолец Полтавщини» надруковані захоплені читачькі враження (а це так цінують письменники!) від колгоспника М. Безверхого до письменника О. Гончара («Комсомолец Полтавщини» від 6 січня 1983 року). Але ось на чому наголошує автор публікації В. Ярошевский, розповідаючи про прикросі з виданням роману: «Це мало й свої переваги, бо автор має змогу ще і ще зважити написане, а відтак дещо змінити в житті героїв, окремі розділи доповнити або й переробити». Все це правильно, але чим компенсувати збитки, яких зазнає — за таких умов — літературна думка?

«Але ж твір — таки є», — знову чую заперечення.

...І згадую мудру, хоч і дошкульну притчу, складену В. Солоухіним ніби умисно до такого випадку. Припустимо, писав він, ви живете в Тамбові, а в Києві відбувається дуже важлива для вас подія — близькій людині ставлять діагноз: рак чи не рак. І ось ви дочекалися листа, гарячково пробігаєте його очима:

«У Києві вже помітний подих осені, — читаєте, — на каштанах і кленах з'являється жовте листя. «Наталкою Полтавкою» відкрився оперний сезон. Багато туристів. Завод «Арсенал», очевидно, перевиконає план».

«Відповімо на два питання, — веде далі В. Солоухін. — Чи бреше, пише неправду ваш київський кореспондент? Очевидно, що неправдою ви йому дорікнути не можете. Так, у Києві починається осінь, опера, туристи, завод «Арсенал».. Чи задовольнить вас цей лист? Чи не втратить він для вас 99 відсотків думки, оскільки ви не знаходите в ньому того, що пристрасно хочете знайти і прочитати? Хоч би натяком, хоч би між рядків, у підтексті?

Так і в книзі (в пісні, в кінофільмі, в живописній картині) повинна міститися, повинна бути розчине-на й розлита якась така духовна інформація, яка кровно, сердечно, душевно, життєво необхідна людині»¹.

Отож чи не втратив твір «Свято останнього млива» тих відсотків відкривавчої інформації, які (своєчасно!) дало суспільству «Прощання з Матьорою» В. Распутіна? Це і є той випадок, коли твір Ф. Рогового читають «потім». І це, ясна річ, прикро.

Г. С: — Словом, сформульоване на початку нашої розмови питання «Як вас читають?» має численні виміри. Здавати собі в них по можливості яснійший звіт вкрай важливо для творчої практики, для критики і для самого читача.

Про один з них. Соціологи — ще раз покладемося на їхні свідчення — помітили, що «на сучасному етапі в деяких видах і жанрах мистецтва якраз художня спадщина, а не мистецтво, що твориться сьогодні, становить більшу частину того, що сприймається і позитивно цінується досить широкою аудиторією. Більшою мірою це стосується «серйозної» інструментальної музики, меншою, але також значною — літератури й образотворчого мистецтва, театру й архітектури»².

Очевидно, у психологічному плані не один сучасний письменник покладається на прийдешнє читачке визнання, тобто на читача історичного, В цьому нема нічого осудливого. Тільки ж література, справді, й актуальний, сьогоднішній діалог з читачем повинна підтримувати. Інакше читач, публіка, а там і народ лишаться без духовної підтримки художнього слова і вдовольнятимуть свої духовні, естетичні, ідеологічні запити з інших джерел.

— Читачка публіка. Ми часом вживаємо це поняття огулом, не враховуючи складної диференціації його. Ось приклад. Дослідження проблем читання, яке проводив на терені сучасного російського села М. Д. Афанасьєв, показали, що там значно виразніше, ніж у місті, помітна орієнтація на народні підвалини культури, які «матеріалізовані»

¹ Солоухин В. Сказки могут и умереть. — Лит. газета, 1982, 22 вересня.

² Петров Ю. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства.— Л.: Изд-во ЛГУ, 1980, с. 169.

в усталених етично-естетичних нормах сімейного співжиття. У нас же, на Україні, свого часу проводячи подібне вивчення, І. А. Зязюн виявив іншу картину. Тільки 4 відсотки опитаних ним сільських школярів вказали, що в своєму естетичному розвитку спиралися на уявлення, прищеплені в сім'ї, більшість віддавала перевагу школі (66 %). Опитування ж школярів обласного центру дало дуже відмінний результат: орієнтація на сім'ю — 39%, на школу — 19 % (див.: Зязюн І. А. Комунізм і естетичний розвиток особи. К, 1972). Так само твердження Ю. В. Петрова не мають, очевидно, всезагального значення. Пошлюся ще раз на об'єктивно-безпристрасну цифру. Київський бібліотекознавець Т. І. Пилипенко провела цікаве дослідження. У двадцяти п'яти обласних дитячих бібліотеках України, а також у міських — Києва й Севастополя, в один і той самий день було зроблено своєрідний «знімок» — зафіксовано кожному видану читачам у цей день книжку. І ніяк не підтверджується оптимізм соціолога щодо зацікавлення сьогоднішнього читача класикою, в даному разі українською дожовтневою літературою. Вона складала всього 1,2 % від загальної кількості (10396) виданих в усіх бібліотеках художніх книжок. Ясно, що можуть бути і є й інші канали забезпечення читачьких потреб, але все-таки цифра вражає. До речі, сучасна наша література теж не вельми інтенсивно читається — 8,5 %. Є над чим помислити, адже йдеться про читача-школяра, нашу завтрашню читачку аудиторію.

Г. С: — У цьому зв'язку мені видається актуальною проблема співвідношення масовості й народності. Безсумнівно, сучасна література, якщо вона народна, повинна бути читаною. Задовольнити цю умову літературі-стає дедалі важче. Віання часу, навіть мода — фактори, ставитись до яких зверхньо — теж не вихід. Література — даруйте за такі прямолінійні імперативи — повинна бути сьогодні настільки розвинутою, щоб могла відповідати на найширші запити читача. Аналітична проза на сучасну тему й інтенсивно розроблювана історична тематика, багатство жанрів, читання дітей різного віку і наявність фантастики та детективу... Все це — літературне господарство, кожна з «галузей» якого по-своєму важлива й необхідна.

Українська література в минулому столітті так само, як і російська, боролася за народність, за те, щоб бути справжнім виразником інтересів народу, його права і волі. Тарас Шевченко першим пов'язав народність з революційністю. Після нього ціла плеяда українських письменників розвивала ці ідеали, часом нелегко визначаючи свого читача-адресата, того, з ким можна було і слід було говорити про життя на предмет його перетворення. Не випадково: література, що творилася українською мовою, болісно відчувала брак читача, який би усвідомлював необхідність літератури не тільки естетично повноцінної, а й соціально сміливої, радикальної, революційної. Одні при цьому орієнтувалися на селянського читача, на «мужика», інші, хоч і не одразу, співбесідника надійного і сміливого побачили в пролетареві. Багато було суперечок про інтелігенцію як адресата літератури, і на неї нарікав не один письменник, а Василь Стефаник у листі до Ольги Кобилянської 1895 року висловлювався рішуче:

«Для неї, інтелігенції, я не маю серця. Писати для неї не буду. Не можна любити те, що вродилося тому п'ятдесят років і є маленьке та до того миршаве. Оправдати я годен, але любити не можу. Я люблю мужиків... За них я буду писати і для них».

Справді, історія підказує нам немало повчального, зокрема й у галузі становлення народності літератури як необхідної її властивості — властивості, без якої існування літератури позбавлене змісту. І не випадково ми нині обговорюємо ці проблеми. Сперечаємось про них. І добре, що сперечаємось. Бо іноді робимо вигляд, ніби в цій галузі вже все давно розв'язано — раз і назавжди.

Очевидно, не з самою тільки масовістю, не тільки з новочасними модами, «технічними» засобами поширення мистецтва і т. ін. співвідноситься проблема народності літератури, хоч ці ознаки й ускладнили її.

— Проблема ця чи не найпомітніше все-таки пов'язана з тим, як і наскільки інтенсивно віддає література свій духовний потенціал народові. І — першочергово — чи має той або той твір потенціал саме духовний?

Г. С: — Ще одне питання, яке тут неминучо постає, — орієнтація не тільки письменника на читача, а й читача на письменника як на «інженера людських душ», учителя життя, совість часу і т.д. Стійка висока репутація письменника в цьому плані підготовлена, зумовлена всією історією стосунків читачтва з художньою творчістю. До речі, недостатньо високий рівень читацького критицизму у ставленні до книжки (а він стійко фіксується дослідниками) значною мірою спричиняється оцією «надмірною» довірливістю масового читача до авторитету літератури.

Історія літератури, зокрема й української, підтверджує діалектику у формуванні високого письменницького авторитету. Яким повинен бути письменник? Це питання виникає і перед нашими сучасниками. Років з десять тому відбулася навіть дискусія про морально-етичну ідентифікацію автора з героями: чи може, чи повинен письменник жити так, як герой, якого він пропонує читачеві як позитивного? Чи виправдовуються хай і мимовільні відступи письменника від моралі, яку він вважає єдино правомірною? Отже, наскільки виправдовує письменник високу читацьку довіру до нього як до совісті народу?

— Справді, довіра читача до письменника дуже висока. Часом навіть надмірно висока. Адже, на жаль, не все у нас видається повноцінної ідейно-художньої вартості, а значна частина читачів не в змозі відділити плевели від зерен. Свого часу, вивчаючи читання учнів 6 — 9 класів, я спостеріг, справді, не раз зафіксоване дослідниками явище — надзвичайно низьку критичність ставлення до художнього твору. Причём, насторожує й динаміка, розвиток цього явища. Якщо в 6-му класі певні зауваження до прочитаної книжки висловлювали 14 відсотків опитаних учнів, то далі ця цифра почала різко зменшуватися (7 клас — 4 %, 8 клас — 3 %, 9 клас — 0 %!).

Дослідження Н. О. Мясникової, проведене на базі бібліотек кількох промислових підприємств Києва й Інституту надтвердих матеріалів АН УРСР, показало, що із загального числа читачів лише 14 відсотків, так би мовити, свідомо й повноцінно сприймають художню літературу.

Чи можна віднайти корені цього явища? Теоретично вони пояснені: негаразди шкільного викладання літератури, різке зростання позаестетичної інформації в нашому житті, докорінні зміни в культурному мікросередовищі сім'ї, спричинені розширенням каналів масової інформації (особливо — телебачення) і т. ін. Але от у тому, як *практично* долати ці вузькі місця, ясності ще не маємо.

Та повернемося до відповідальності письменника за своє слово. Пригадую, як Йонас Авіжюс, розмірковуючи про свою творчу роботу, наголошував, що він постійно думає про читача, про те, чи не виявиться зустріч того з новою книжкою просто марною тратою часу. Доречно, гадаю, навести думку щодо цього й Василя Земляка: «Читацька аудиторія — це питання принципу для кожного письменника, якщо він не байдужий до долі своїх творів і пише їх не для власної шафи. Одні письменники цю аудиторію здобувають відразу, вже з перших творів, тоді як інші це роблять поволі, впродовж усього життя, крок за кроком побільшуючи її. Здобути часто, яким би великим воно не було, легко розтринькати одним-другим невдалим твором, відштовхнути читача у сто крат легше, аніж привабити його, завоювати надовго. Великі письменники знали це й дорожили цим над усе, хоча кожен мав тут свої засоби, кожен покладався на свої творчі ресурси»¹.

У мене ж інколи виникає враження (засноване хоча б на тому, що письменники не надають особливого значення діяльності спільчанської комісії «Книга і читач»), що для декого проблема віддачі суспільству від творчості менш важлива, ніж, скажімо, тиражні питання. Все одно, мовляв, книжки розійдуться, навіть якщо збільшити тиражі. Звісно, розійдуться (хай і за кілька років), але от чи ввійдуть в духовне життя сучасника, чи стануть потрібною книжкою? Книжкою, як кажуть, нині читабельною...

Г. С.: — Читабельна книжка... Вона є одноденна, а є така, що не втрачає своєї сили довго. Кожен народ повинен мати таку книжку — істинно народ-

¹ Земляк В. Найвища нагорода. — Робітничка газета, 1972, 20 червня.

ну. «Кобзар» Т. Г. Шевченка, як відомо, був для українця завжди обов'язковою, настільною книжкою, хоч колись про нього також немало сперечалися в плані народності й адресованості. Одні говорили — мужицька книжка, інші твердили — вона не для мужика, бо той далеко не все в ній розуміє. Відчуваючи на собі запитальні погляди, Шевченко сказав: «Хай я буду і мужицький поет, аби тільки поет, то мені більш нічого й не треба».

«...Нема чого тішитися нам, що Шевченка розуміють у кожній хаті, треба подбати, щоб був «Кобзар» у кожній хаті...» — вносив у цю проблему нові відтінки Степан Васильченко.

Це завдання, як відомо, розв'язане Радянською владою.

Звичайно ж, не минулим тільки живе людина, не тільки спогадами. Народ потребує книжки, літератури, які б говорили йому велику правду про зміст і сучасного життя, сучасних борінь. А література, свідомо відчуваючи цю потребу, завжди набуває певності, повноти сил. Адже, думаючи про цю взаємну залежність, доводиться набратися сміливості, щоб відповісти на головні питання дня: чи достойна література називатися народною? Чи достатньо літературі того, що вона є й існує за всіма видимими ознаками? Без знання реального свого адресата і «споживача», тобто читача фактичного, відповіді на ці питання переконливо навряд чи можна.

Читачі статей Григорія Сивоконя, його рецензій, роздумів над складними питаннями сучасного літературного процесу, очевидно, зауважували вміння критика не просто поставити якимсь нове художнє явище в контекст сьогоденних проблем, а й робити невимушені екскурси в XIX, XVIII, XVII століття... Проте, очевидно, не всі знають, що він, по суті, першим дослідив давні українські поетики викладачів Києво-Могилянської академії. Причём — поетики латиномовні! Такою була тема кандидатської дисертації, захищеної Г. Сивоконем 1961 року. Відразу ж тоді він почав виступати і як літературний критик.

— Григорію Матвійовичу, чим усе-таки зумовлений перехід від вивчення пам'яток давно минулих часів до розгляду найактуальніших проблем літературного життя?

Г. С: — Переходу як такого не було. І тоді, коли я, аспірант Харківського університету, працював над поетиками,— наслухав водночас і сучасну літературу, обережно пробував рецензувати нові твори. До речі, ще й до поетик я хотів спеціалізуватися на радянській літературі, та, дякувати долі, мій науковий керівник Анастасія Максимівна Ніженець наполягла на давнині. Чому кажу «дякувати долі»? І тому, що з учителькою мені пощастило. І тому, що давня українська література, традиції її вивчення зміцнили й дисциплінували мене, дали ту підвалину, без якої фахівець піддається спокусі легко й невимушено судити про явища, бачачи тільки крону, сліпуючи на корінь.

А далі все пояснюється... біографічно чи що б то. В Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР мене брали з умовою, що буду займатися теорією вже сучасної літератури. Я згодився, і не вважаю це за зраду фахові: давня мрія посильно працювати в сучасній літературі за роки аспірантського навчання, а потім видавничої роботи не зітліла — і от перед вами критик Григорій Сивокінь. Втім, не тільки критик — «гібрид» теоретика, історика літератури і критика. Коли ціле ділиться натроє... в літературі — то не завжди найкращий варіант. У серйозному занятті успіх, як правило,— за однолюбамі... Але що поробиш?

ЗНАЧУЩІСТЬ БУДНІВ

«ЗЛОБА ДНЯ» І СОЦІАЛЬНІСТЬ

Критика підвладна «злобі дня». Більше того — можна сказати, що вона підвладна «кон'юнктурі моменту». Звісно, біда, коли ця «кон'юнктура» закриває собою весь обрій дослідницьких спрямувань критика, коли його оцінки та судження співвідносяться не з пекучими, актуальними проблемами сьогоdnішніх запитів сучасника, а з навкололітературними течіями й пристрастями. Тоді «кон'юнктура» перетворюється на справедливо зневажану «кон'юнктуру» — явище, годі доводити, пагубне для розвитку мистецтва.

Однак, гадаю, не менш шкідлива для нормального перебігу літературного процесу часто схована або за модним термінологічним туманом, або за тематично-реєстраторськими класифікаціями, або за переказовою дифірамбічністю рецензентських захоплень соціальна індіферентність критики, барометр якої, так ніби здається, не реагує на динамічні зміни суспільної й мистецької атмосфери.

Це — явища одного порядку. І явища в своїй суті глибоко соціальні. Досить переглянути комплекти наших журналів, щоб зробити висновок: друге з них особливо поширене.

«Звертання до читача», яким відкривається збірник, сприймається як декларування принципів правдивості й точності, а також — виходячи з форми вірша — і короткості. Декларація не лишається порожнім звуком — автор намагається зберегти вірність заявленим принципам.

У кращих творах Еміля Январьова невігадливо правдива, природна інтонація поєднується з точним «хронометрично вивіреним» словом, а підкреслена простота лек-

сики свідчить про успішну боротьбу із спокусою літературної красиности».

«Вельми плідний неухильний потяг до художнього лаконізму, до точної простоти вираження, яка оголює предковічний і завжди свіжий смисл «звичного» слова. Е. Январьов виказує неприйняття літератури витонченості, громіздких метафор, туманних красиностей, які часто лише маскують скудність думки й почуття...»

Здавалось би, ну що тут такого? Звичайні слова із звичайної собі рецензії. Але обмеження суто внутрішніми ознаками творчості поета (а це переважає в усьому відгуку) чи не демонструє отої самої соціальної індіферентності?..

Я навмисно процитував рядки з публікації відомого й активного критика Володимира Брюггена (Радуга, 1982, № 4), щоб відразу застерегти: не про фахову й літературну незрілість маловідомих і нерідко випадкових рецензентів ідеться. Мова — про тенденцію уникати соціальних акцентів у розмові про літературу.

У дев'ятому номері «Вітчизни» за 1982 рік було надруковано матеріали досить своєрідного «круглого столу», за яким шість молодих критиків (четверо з них виступають і як поети) міркували про майбутнє української літератури. Звісно, передбачення в мистецтві — річ небезпечна, багато в чому взагалі неможлива. Але якщо на те пішло, будь-який критичний виступ є не тільки констатацією реально сушого, а й поглядом у, за висловом Івана Франка, «будущину». Критик покликаний, за родом своєї діяльності, вловлювати ідеї, які ще навіть тільки підспудно конденсуються в суспільному житті й лише де-не-де «пробиваються» в літературі. Помітити народжувану «соціальним динамізмом епохи» тенденцію в естетичному осмисленні буття, за ледь помітними ознаками вгадати перспективний шлях, а за крикливою позолотою несправжності бачити пустопорожність — у цьому теж, не менше як у конкретному літературному аналізі, виявляється обдарованість і гострота зору критика.

Учасники згаданого обговорення — Михайло Стрельбицький, Наталка Білоцерківець, Микола Рябчук, Володимир Моренець, Людмила Таран та Володимир Панченко — вказали на чимало цікавих деталей, окреслили сьогднішні передумови майбутнього поступу літератури. Погоджуєшся з багатьма частковими прогностичними висновками, а проте часом щось муляє, подекуди цілісна

картина майбутнього, як її уявляють собі автори «футурології!», руйнується. Згодом починаєш осягати: це стається тоді, коли літературний розвиток «вичленується», «виокремлюється» із складної сукупності обставин, умов, детермінант позалітературного характеру.

Розгляньмо кілька характерних прогнозів.

М. Стрельбицький: «Якими б шляхами не пішов розвиток мистецтва слова в майбутньому, в які б складні відношення з іншими мистецькими видами література — найсинтетичніший з-поміж них — не вступала, їй передовсім доведеться розвивати, збагачувати власні арсенали художності, й навіть до повного торжества усного слова, якщо таке колись справді настане, вона йтиме через осягнення якомога ширшим загалом творців отієї таємниці, яка ховається між рядків...» (с. 156).

Безперечно, право на «суверенність» літературного слова треба відстоювати, і красне письменство буде за неї боротися. Але чи це завдання постане як найголовніше в ближчі десятиліття? М. Стрельбицький фіксує досить точно помічене явище знецінення «індивідуального акту сприймання художнього, літературного твору», потяг значної частини людей до «аудиторного» способу сприйняття мистецтва — через канали радіо і телебачення. Але чи не спричиняють це якісь соціальні чинники, що взаємодіють тільки у складній «системі координат» цілого суспільного життя? Констатаційний тон розмірковувань критика в даному разі впливає, як на мене, із певної заспокоєності «status quo» в літературі.

І вже зовсім інакше оцінює подібні явища Микола Рябчук, із занепокоєнням відзначаючи, що комунікативні функції літератури переймають на себе засоби масової інформації, просвітницькі — документалістика і науково-популярні жанри, гедоністичні — масові видовища, — все це, цілком зрозуміло, різко зменшує і сам виховний потенціал літературного твору. М. Рябчук цілком тверезо вказує на те, що запобігти цим небажаним явищам можна не просто шляхом організаційних заходів (хоч і це важливо), а насамперед — утверджуючи партійність як внутрішню властивість, а не суму зовнішніх ознак твору. «Партійність, — говорить далі критик, — це, власне і є гострота соціального зору письменника, заснована на глибокому класовому чутті здатність схоплювати суспільні проблеми в зародку, пізнаючи їх причини і виповідаючи їх відверто і принципово» (с. 161).

Те, що в українській літературі має відбутися «оновлення» форми, збагачення засобів характеротворення, визнають у принципі всі учасники «круглого столу». Але таке «оновлення» не може викликатися лише внутрішньо-літературними потребами, просто поверненням до традицій «на іншому звиві спіралі». Загальне твердження про залежність прийому від громадянської зрілості митця виразно висловив і Володимир Панченко. Але — тільки загальне твердження. Найточнішим усе-таки виявився знову Микола Рябчук у своєму передбаченні, що найнагальніша потреба нині постає в тому, що в українську літературу повинно повнокровно увійти життя міста. — і не лише з його проблемами, а в усьому багатстві конкретики (історія, побут, лексика і т. ін.). Ось цим і пояснює критик невідхильність формального «переозброєння» літератури: «Тут уже мимохідь доведеться відмовитись і від альбомних красивостей, і від сентиментальних замилувань, і від усієї так званої «ліричної прози», за якою так легко маскувати і кваліть думок, і вбогість сюжетотворчої фантазії, і відсутність справжнього стилю, заміненого манірними і начебто витонченими... стилізаціями» (с. 160). «Футурології» М. Рябчука за «круглим столом» «Вітчизни», на мою думку, стали на реальний ґрунт саме через те, що він за вихідний пункт своїх міркувань узяв необхідність «прогнозування не так літературного, як соціального!»

Цілком правомірно виголошуючи щодо письменства вимогу «вгрузати» в життєві проблеми, торкатися гострих граней сьогодення, відповідати на духовні запити передового сучасника, чи часто та вміло, на належному методологічному рівні, у відповідності із специфікою естетичного аналізу сама критика зіставляє літературу з нашою дійсністю? Розумію під цим широкий спектр питань, але не виміри застарілим критичним -аршином — «так — буває, так — не буває»...

До речі, на жаль, оце «буває — не буває», виявляється, не такий уже й дрімучий релікт. Так, у статті Віталія Карпенка «Особистість героя і позиція автора» (Дніпро, 1982, № 2) цілком виразно простежується спрощене співвіднесення літератури із життям. Говорячи про відомий роман Б. Васильєва «Не стріляйте в білих лебедів», критик ставить на карб автору те, що він головного героя Єгора Полушкіна вивів як нібито речника пасивної доброти, любові до всіх і всього, нездатного рішуче відстоювати свої принципи. А от у житті «не такий герой

«робить погоду», є серцевиною соціалістичного суспільства», підсумовує В. Карпенко і називає кількох відомих, шанованих у нашій країні людей. Мовляв, отакого героя і треба показувати. Це правильно, треба, і, до речі, про кожного з них написано вже немало прекрасних нарисів.

Але от щодо Єгора Полушкіна, то твердження критика про непротидіяння злу, компромісну життєву позицію героя твору, які нібито привели до фізичної загибелі його, — абсолютно безпідставні. Обмежимо заперечення критикові нагадуванням хоча б тільки про те, що Єгор і загинув, бо протівився злу, бо захищав свою життєву позицію. Етичний заряд роману Б. Васильєва якраз у тому, що читач за зовнішньою «дивакуватістю» Полушкіна, за безкорисливою любов'ю до чистого, світлого (а не «до всіх та всього») відкриває не просто сформульований, але естетично підтверджений ідеал. Такі соціологічні спрощення викликані волюнтаристським утвердженням своїх уявлень про те, що, на думку критика, треба літературі. Не плутаймо це з виявом критичної волі, яка ґрунтується на естетично повнокровному сприйнятті твору, бо тільки на цій основі чинна в літературному процесі.

Чим пояснити, що в цілому явне піднесення активності, фаховості, науковості літературно-художньої критики, яке спостерігаємо в останні роки, має й такий тінювий бік — недостатня соціальність осмислення порушуваних художніми творами актуальних проблем буття? Однозначно не відповіси, але неважко помітити, що це — своєрідна реакція на пласку кон'юнктуру, яка почала була з'являтися в нашій критиці з десятків років тому, хоч, на щастя, швидко дістала належну оцінку. Більшість і молодих, і старших критиків негативно поставилася до рецидивів «вульгарного соціологізму» — і як мимовільну альтернативу їм протиставила підвищену увагу до питань літературної майстерності, осмислення руху жанрів, розвитку стильових течій і т. ін. Самі собою важливі, ці питання, у відриві¹ од соціальної домінанти аналізу, втратили великою мірою і фахову значущість, оскільки відбулося «коротке замикання» на літературному ряді; він же не існує поза ширшим контекстом, включається в нього багатьма ланками.

Критики відчули, я б сказав, нехіль до негативної оцінки через небажання потрапити в парадоксальну ситуацію, сутність якої вловив Павло Загребельний, так

говорячи про творчість видатного нашого письменника: «Григор Тютюнник ось уже понад десятиріччя вперто пише новели. Треба сказати, що робить він це майстерно, багато прихильних голосів лунало на його адресу, коли ж були подеколи неприхильні (типу Л. Санова), то це свідчило тільки на користь Тютюнника...»¹ Тобто в даному разі негативна оцінка сприймалася читачами з протилежним знаком — як похвала. Погодьмося, малоприємна для критики як такої ситуація.

У наведеній цитаті симптоматичний не тільки акцент на оцінній неспроможності голобельних розносів. Постає Григора Тютюнника нині в нашій критиці — і, гадаю, це дуже позитивний, обнадійливий момент — стає дедалі" популярнішою. Посудіть самі: лише одного 1982 року, наприклад, з'явилися більші й менші статті про його прозу Володимира Мельника, Володимира Панченка, Інші Приходько, Анатоля Шевченка, Володимира Яворівського, Юрія Ярмиша. Я б сказав, спокутувально рясно... У більшості йдеться про важливі творчі й моральні уроки письменника, про глибинне проникнення ним у таємниці людського характеру, про його життєствердну позицію по-справжньому партійного митця, для котрого пошук художньої істини — болюче-особистісний, невіддільний од власних етично-естетичних шукань процес. Нарешті ясно показано, що ніякого протиставлення селу міста письменник не домагався. Досить згадати тільки двох його героїв-селян — Маркіяна («Поминали Маркіяна») та Якова Бруса («Грамотний»), щоб побачити: нема в нього безоглядного замилювання людиною села. Твердити протилежне можна, тільки вдаючись до прийомів критичного пересмикування.

Ми сьогодні збагнули, що ідейно-естетичні уроки Григора Тютюнника значно вагоміші, ніж «розкриття якоїсь теми», «показ того-то й того-то» і т. ін. Але дехто з критиків ще прагне будувати такі повчаючі силогізми. «Степова казка» написана по-сучасному, із залученням науково точних, вивірених відомостей про життя комах, тварин. І в той же час кожен із персонажів індивідуалізований, у чомусь його вчинки олюднені. Кріт із «Степової казки» — поступливий, делікатний і цікавий, — так здійснює аналіз Ю. Ярмиш. — Разом з Павуком вони змагаються, хто краще бачить і чим бачить. У Павука вісім

¹ Загребельний П. Неложними устами. — К.: Рад. письменник, 1981, с. 245.

очей, однак підсліпуватий Кріг, навіть відвернувшись від Павука, правильно вгадує, де той перебуває, тому що в нього тонкий слух». Не дивно, що подібна методика розгляду художнього твору при згадці імені Зульфата з повісті «Климко» відразу ж спонукає до ніби соціологічного, а загалом-то сплюснутого висновку: «А це — тема дружби й братерства радянських народів-братів, які не підкорилися ворогу». І нарешті: «А природу треба захищати, щоб вона розрослася пишним цвітом, щоб зазеленіли ліси й гайки,— така ідея... книги «Лісова сторожка»¹.

Так, природу треба захищати, але коли б така думка, справді виявилась ідеєю, як пише критик, книжки, хай і дитячої, вона виглядала б надто примітивною, а сама книжка — не вартою уваги. Адже такого з'являлося і з'являється немало...

Загалом, говорячи про складні екологічні проблеми, які так хвилюють нині і письменників, і критиків, та, зрештою, і всіх людей, мусимо визнати, що Григорій Тютюнник, ніби ніде спеціально не торкаючись їх, з художньо-неспростовною проникливістю сказав і тут своє слово — досить хоча б зважити на глибоку сутність думки одного з героїв оповідання «Деревій» про те, що річ не просто в любові до природи, а в тім, що одні сприймають її як розвагу, зручність, відпочинок і не більше (і це зовсім не протиставлення місту, йдеться про вчорашню селянку, та й говорять ці слова городянин), а для інших ця любов органічна, безкорислива.

Так, злиття з природою, розуміння й збереження її важливе для людини, але в талановитого письменника це завжди не простолінійна декларація.

Врахуймо й те, що складні екологічні питання Григорій Тютюнник мистецьки-концептуально порушував ще в шістдесятих роках, чуттям таланту передбачаючи «вибуховість» проблеми. Й література останніх років цілком потвердила «художній прогноз» прозаїка. Нині багато мовиться про це й у критиці. Звісно, не випадково, адже екологічна криза, як ніколи, набула соціальної ваги.

Чи ж завжди на висоті наша критика, торкаючись одного з відкритих «нервів» сьогодинського життя? Увага до проблеми безсумнівна. В'єдекких журналах навіть з'явилися відповідні рубрики, під якими постійно вміщуються статті, нариси, огляди. Які ж основні акценти

¹ Ярмыш Ю. Штрихи к портрету. — Радуга, 1982, № 8, с. 132, 134.

вирізняються в осмисленні цієї животрепетної проблеми? На жаль, мусимо констатувати, що критики поки що нечасто сягають далі висновку: «А природу треба захищати й любити». Очевидно, викликається це спрощенням уявлення про реальну соціальну ситуацію, яку осмислює література. Дана ситуація чомусь найчастіше розглядається на прикладі конфлікту абстраговано полярних антиподів — замилюваного природолюбів і прагматичного технократа. Щодо позиції першого критик журналу «Вітчизна» запитує: «А як же люди будуть жити, що їстимуть? Адже їх на планеті з кожним днем збільшується і збільшується?...»¹ А критик «Радуги» вмовляє другого: «Любов до природи — це й любов до людини, й любов до Вітчизни». «Любов до рідної країни неможлива без любові до її природи», — вважав К. Паустовський².

При такому підході все зрозуміло — позиція обох антиподів у ставленні до природи неправильна. Але ж кращі твори літератури, які впритул торкаються цієї проблеми (назву тільки «Поему про море» Олександра Довженка, «Прощання з Мат'юрою» Валентина Распутіна, «Свято останнього млива» Феодосія Рогового), «програючи» в боротьбі за природу (адже скрізь затоплення неминуче відбувається), «виграють» у боротьбі за людину. Очевидно, не просто «любиш-не-любиш» щодо природи визначає напруженість екологічної ситуації, а міра духовного зв'язку з нею. Згадаймо, як про це говорив Данилові Коряку його зять Ігор: «Ви, наприклад, любите і знаєте ліс не тільки як зелений масив, але його дух життя; землю не тільки як точку опори, а як живу істоту, річку, трави тощо» (Григорій Тютюнник, «Деревій»).

І тому як не подивуватися простоті рецепта, що пропонує Віталій Карпенко: художня література повинна «відшкодовувати горожанам брак краси природи, якою володіє .щоденно сільський житель», «певною мірою «компенсувати» художніми засобами брак природної краси людям, які в силу обставин від неї відірвані чи віддалені»³.

Іншу крайність (усе чудово!) можна зауважити в такому собі уявно оптимістично-риторичному пасажі: «Дивний то, неповторний край з своїм повітрям, настоящим

¹ Машарова Я. Екологічні ситуації: мода і творчий пошук. — Вітчизна, 1982, № 7, с. 193.

² Карпенко В. Воспитание природой. — Радуга, 1982, № 4, с. 154.

³ Там же, с. 152, 153.

на степових просторах і чебрецевих пахошах, присмаченим різким ароматом сталеві окалини і водневих та сірчаних домішок, що народжуються разом з їдучим димом заводських труб. Таке повітря хоч і не дуже смачне та поживне, але все одно корисне і приємне (підкреслення моє. — В. Б.) тому, хто звик до нього так, як звикає жилаць інших широт до свого середовища: воно життєдайне для тих, хто вважає дим рідного вогнища солодшим і приємнішим за всі дими світу» (Ю. Збанацький, «Кують зозулі»). Зовсім не той сьогодні дим, про який колись писав класик...

Осмилення цих проблем і в літературі, і в критиці дає останнім часом явну пробуксовку. Природа як освіжаючий засіб — так, видно, вважає дехто. Або ще — помста природи за порушення екологічного балансу. Проте складність ситуації протиставляється однозначним визначенням. Ярослава Машарова у загалом насиченій цікавими спостереженнями й узагальненнями статті «Екологічні ситуації: мода й творчий пошук» підпадає під тиск літературно-критичного «канону». Визначивши тему «відплати», «помсти» природи за втручання в неї, критик підверстє сюди, скажімо, оповідання Валерія Шевчука «Половання», видобувши з нього таку ідею, яка б справді заслуговувала на критичне ставлення: за вбиту качку природа помщається мисливцям несподіваною грозою. Але у В. Шевчука головне не це — психологія людини, яка відірвалася від природи, втратила органічний зв'язок з нею і тому невідхильно втрачає також і своє ество. Природа помщається не грозою, а немичністю й безпорадністю такої людини...

До речі, Василь Фащенко у статті виразного соціологічного спрямування, що відбилася вже у самій назві її, — «Життя в новелі», — стосовно оповідання Івана Чендея «Криниця діда Василя», де мотив помсти проступає явно і навіть трохи підкреслено, значно точніший в оцінці. Не притча з безпросвітним песимізмом, говорить він, це оповідання, «є тут, очевидно, інша думка: природа відвертається від людей без кореня, від тимчасових прибульців, які не почувають себе птахами у рідному гнізді і готові гендлювати будь-чим і будь-коли»¹.

Але наскільки треба бути критикові тонким у визначенні нюансів відбиття таких екологічних ситуацій! Наталія Околітенко, полемізуючи з В. Фащенкою щодо його

¹ Фащенко В. Життя в новелі. — Вітчизна, 1982, № 3, с. 163.

іронічної репліки: «Як добре серед осіннього степу не рубати кленів і не вбивати качок...» (останнє, очевидно, поціляє саме в оповідання В. Шевчука), безспідставно запитує: «Чому ж горіх на обійсті (колізія, оповідання «Криниця діда Василя». — В. Б.) заслуговує на письменницьку увагу, а клен серед степу — це вже дрібнотемя? Сподіваюсь, не тому, що в нього немає господаря?»¹

Загалом, трохи спрощене уявлення про нинішню екологічну кризу породжене неправильним розумінням її коренів. Проблема далеко не в простолінійному «любиш — не любиш?», «бережеш — не бережеш?» по відношенню до природи. Зрештою, таке питання, як свідчать фахівці, перед людством стояло здавна. Сутність екологічної кризи, якщо брати її моральний аспект, полягає в надмірному виробництві (тобто використанні природних речовин та енергії) продуктів не життєво необхідного, а ритуально-престижного характеру — з усіма відповідними моральними наслідками. «В цій сфері, — зазначає вчений-еколог С. Арутюнов, — на відміну од вітального споживання, продукти зношуються не матеріально, а морально, і тут сплеск споживання теоретично необмежений. І цей сплеск — один із рушіїв сучасної екологічної кризи»².

Якщо донині основні зусилля людина спрямовувала на пізнання природи й підкорення її собі, то тепер з усією очевидністю постало завдання спрямовувати такі зусилля на узгодження запитів і прагнень людини з вимогами й ресурсами навколишнього середовища.

Себто перед людством стоїть складний культурологічний комплекс проблем, оскільки саме культура спроможна «збалансувати» соціум і біос у людині. Отож існують глибші опосередкування, ніж часом може видатися. Очевидно, настав час всерйоз говорити не просто про ставлення до навколишнього середовища, а про «екологію культури». Той самий Костянтин Паустовський, котрий так правильно відзначав залежність любові до своєї країни від любові до її природи, писав і таке: «За ставленням кожної людини до своєї мови можна абсолютно точно судити не тільки про її культурний рівень, але й про її громадянську цінність.

¹ Околітенко Н. Сніжинка біля вогню. — Вітчизна, 1983, № 10, с. 187.

² Арутюнов С. От мотовства — к бережливости. — Знание—сила, 1983, № 2, с. 27.

Істинна любов до своєї країни немислима без любові до своєї мови. Людина, байдужа до рідної мови,— дикун. Вона шкідлива за самою своєю суттю тому, що її байдужість до мови пояснюється найповнішою байдужістю до минулого, теперішнього і майбутнього свого народу» (стаття «Поезія прози»)¹.

Зрозуміймо тут «мову» ширше — як культуру і як мову не тільки естетичних ідеалів, а й моральних норм і т. ін. І згадаймо, як це точно й ненав'язливо показував уже давно той самий Григорій Тютюнник хоча б одною Дзякуновою реплікою: «Якщо вже кликати когось із чужих, то нужних людей, полезних. Голову колгоспу чи ще когось, хто вам пригодиться» («Син приїхав»).

Ця проблема надзвичайно гостра нині й щодо сприйняття сучасним читачем образної мови художньої літератури. По-перше, якщо вже пристати на пропозицію критика, аби відшкодувати брак природної краси людям, віддаленим від неї, треба, щоб бодай виникла у них потреба у відшкодуванні засобами художнього слова. А я би не тільки погодився з Миколою Ільницьким, який говорить про певну девальвацію поетичного слова (Українська мова і література в школі, 1982, № 9, с 8), і з Миколою Рябчуком, котрий пише про девальвацію самого поняття «поезія» (Жовтень, 1982, № 11, с 114), а сказав би подібне й про прозу — не про всіх, звісно, але про доволі значний масив сьогоднішніх читачів.

Думаю, і це підтверджують дані багатьох соціологічних досліджень та й звичайні спостереження, соціальний статус художньої літератури сьогодні ще не піднесений до потрібного рівня.

У наш час, час екстремальної насиченості інформацією, якимось поволі відбувається зрушення в уявленнях про саму інтимно-особистісну для людини значущість феномена естетичного (тим часом тільки так література здійснює свою соціальну роль) — на відміну від прагматично-престижної функції знання про певне художнє явище або навіть не знання, а володіння його опредмеченою «натурою» (книжкою, картиною, красивою річчю і т. ін.). Критика мусить враховувати, що не всяке сприйняття естетичного об'єкта є соціально результативним (у позитивному розумінні), але змішування художнього й нехудожнього, невміння відрізнити їх — завжди соціально

¹ Паустовський К. Собр. соч.: В 6-ти т.— М.: ГИХЛ, 1958, т. 6, с. 636—637.

значущі (з очевидними негативними наслідками). Зовсім недавно соціолог Є. Васильєва (Літературная газета, 1983, 23 лютого), констатуєчи незначну питому вагу художньої літератури в сукупному читанні юнацтва, пояснювала це, по-перше, інформаційною переважаністю школярів і, по-друге, тим, «що деякі твори, включені в шкільну програму, вже не відповідають вимогам часу. Звичайно, вони по праву називаються нашою класикою — чи російською, чи радянською. Але, написані давно, вони, на жаль, стали далекими від проблем сьогоднішнього дня». Це — псевдосоціалізація лектури для підлітків та юнацтва. Безперечно, розширення знайомства читачів з кращими надбаннями сучасної літератури вкрай необхідне. Але воно повинно відбуватися на благодатному ґрунті — розвиненій культурі особистості. Якесь століття, а то й менше тому було, в принципі, відомо, які твори слід неспішно прочитати, щоб стати культурною людиною. Нині ж, швидкісними темпами «пройшовши» в школі класику, читач, пересічно кажучи, до неї не так уже й часто повертається знову. А все-таки повернувшись, багато хто не може зрозуміти, в чому ж полягає для нього, представника бурхливого ХХ століття, сенс метань, роздумів, пошуків істини якихось там героїв, що жили давно і в зовсім інших умовах. Естетичне ядро, в якому сконденсована соціальна квінтесенція класичного твору, ігнорується, точніше — не помічається, не переживається. Це — реальність, на жаль.

Тому я не можу збагнути, з яких причин так роздратувалася Лада Федоровська, дізнавшись, що одна з героїнь повісті Алли Тютюнник «Острови навпроти міста» і герой роману Миколи Рябого «Великий літній трикутник» не люблять Анни Каретної. На цій підставі чомусь авторам пред'явлено звинувачення в намаганні звеличити своїх героїв, апологетизувати їхнє ставлення до Льва Толстого, викликати до них безоглядні симпатії читачів. Взагалі, обох авторів ледь-ледь не ототожнено з цими невдахами-героями. А вже останнім то перепало прямо — як сміють люди із солідною сучасною освітою вважати Льва Толстого читивом? Це неможливо, логікою доказів переконує критик, адже «Толстого й Шевченка ми читаємо... насамперед із метою спілкування — із особистістю героя, з особистістю письменника. Й заради прилучення до неповторного внутрішнього світу»¹. Хоті-

¹ Федоровська Л. Неутрудженість думки. — Прапор, 1982, № 3, с 117.

лось би вірити, що це справді неможливо... А «Літературная газета» понад рік вела розмову під промовистою рубрикою «Кому він потрібен, цей Ленський?». В основному там ішлося про класичну музику, але от 26 січня 1983 року газета процитувала лист читача М. Алексеєва, що цілком стосується й літератури: «Мені шкода цих музикантів, яких вивчили такому невдячному хлібові. Ось і письменників — їх тисячі, а любимо читати кілька детективів, а інше в підвалах книгарень». А у відгуку іншої читачки, М. Ахметової, прямо ставиться на одну площину проблема екології природи і культури: «Гірко й соромно усвідомлювати той факт, що в наш час існує не тільки проблема охорони зовнішнього середовища, але й охорони класичного мистецтва від таких «різнобічних» руйнівників».

Так ось! Кілька детективів! Я не проти детективу, і повірю, що Анна Ахматова, як інформує нас Дмитро Грицюк у статті «Особливий зріз реального життя», любила детектив також. Я повірю у те, що 75 % наукових працівників і 65 % фахівців із вищою освітою захоплюються детективом. Але треба рішуче виступати проти детективу, якщо його споживач не чув і не хоче чути про ту саму Анну Ахматову. І я не впевнений, добре чи погано — оці 75 % і 65 %. А яка частка в них Алексеєвих, котрі визнають пару детективів і все?! Мабуть, їх немало — автор статті сам наводить свідчення, що В. Кашін дістає багато листів із проханням передати їх підполковнику Ковалю. Щоправда, критикові чомусь імпонують такі читачі. Що ж, їх можна пожаліти. А от студенти-юристи Київського університету заслуговують на глибоке співчуття. Виявляється, їхні викладачі телефонують до В. Кашина й питають, в якому управлінні працює Коваль, щоб запросити його прочитати лекцію з криміналістики (Радуга, 1982, № 7, с. 145—146). Кожен, хто хоч якось дотикався проблем естетичного виховання, розуміє, що це елементарний зразок «наївного реалізму» як читацької нерозвиненості. Приклади такої естетичної глухоти не можуть не засмучувати. Це просто вияв бездуховності, хай дарують згадані викладачі.

А чому, власне, в художніх творах у нас нині часто, як казав один рецензент, «подвергаються критике всякого рода обыватели?» (Радуга, 1982, № 10, с. 167). Чи й не ці причини бездуховності мусимо враховувати. Загалом критика активно підтримує пафос розвінчання антисоціалістичної психології. Але інколи аргументація такого

викриття принаймні дивує. Ось Григорій Семенюк розглядає комедію Якова Майстренка «Знай наших!». Критик зазначає, що комедійність характеру одного з персонажів, Гордієнка, полягає в нерозумінні ним принципів нового, соціалістичного способу життя, в намаганні поводитися за старими мірками. Але що таке — старі мірки? Ну, раніше казали «родимі плями капіталізму». Але ж Гордієнко капіталізму не застав. Та й дивна в нього поведінка, якщо він живе за старими мірками (розумій — мірками скнари) — викидає геть із хати меблі, бо вони не імпортні, сімейне свято хоче перетворити «в «престижну» подію районного масштабу» і т. д. (Радуга, 1982, № 3, с. 128). Та це ж просто один із прихованих чинників екологічної кризи, про яку йшлося вище!...

Звісно, найлегше сказати — старі мірки, та й заспокоїтися. По-справжньому ж соціальний аналіз художнього твору вимагає відповідей, а не відмовок-загальників. На які питання? Хоча б на такі, що ставив перед собою В. Брюгген (щоправда, не на всі з них відповівши) у рецензії на повість Володимира Дрозда «Самотній вовк»: «Чому ж тоді (й чим) зацікавила прозаїка дана постать настільки, що він поставив її в центрі своєї уваги? Де генезис отої копійчаної філософії, далєбі, так давно й добре знайомої, де коріння самого персонажа, від імені якого здебільше ведеться оповідь? У чому оригінальність твору, яку суму ідей закладено в ньому, який його «емоційний спектр»?.. У чому, зрештою, його сьогodenна актуальність?»¹

Слід розглядати всі шари єдиного організму художнього твору, в тому числі визначально важливим постає естетичний аспект аналізу, але коли не вказати, в чому злободенна актуальність певного літературного явища, можна вважати ефект конкретного критичного виступу нульовим.

Що ж до критики загалом, то тут є ще один важливий момент, на якому необхідно зупинитися. Критичні відділи наших журналів сьогодні мають кожен виразне своє обличчя. Їх між собою не сплутаєш. Це досягнення нашої критики. Всі журнали намагаються залучити до автури найвідоміших критиків (хіба що — крім «Радуги»). Це теж добре. Але ось що писав В. І. Ленін в одному з листів Максиму Горькому: «Великий щомісячний» журнал, з відділами «політики, науки, історії,

¹ Брюгген В. Фортуна та її ловці. - Прапор, 1982, № 8, с. 121.

громадського життя»,— адже це зовсім, зовсім не те, що збірники, які ставили собі за мету концентрувати кращі сили художньої літератури. Адже такий журнал або повинен мати цілком певний, серйозний, витриманий *напря́м*, або він неминуче осоромиться сам і осоромить своїх учасників... Журнал без напряму — річ безглузда, неподобна, скандальна і шкідлива»¹.

Різно сказано. Не хотілось би ставити на карб такого нашим критичним відділам — а саме вони найбільшою мірою визначають напрям журналу. І все ж, мені здається, жоден з українських літературних часописів ще не показує свого виразного трактування окремих нюансів літературної ситуації. Тобто журнали не займають певної позиції в літературному процесі. І чи не тому в критиці далеко не завжди на повну силу відчуваємо його пульс?..

МАСОВІСТЬ ЧИ НАБЛИЖЕННЯ ДО «КРИТИЧНОЇ МАСИ»?

Роздуми про сьогоденну молоду українську критику розпочати хочеться з двох протилежних думок, висловлених відомими письменниками.

«Найбільшою подією в літературному житті республіки останнього десятиліття я вважаю приход у критику молоді зміни. Сьогодні можна назвати не одне, не двоє, а десяток імен талановитих, авторитетних критиків молодшого покоління, які пліч-о-пліч з критиками покоління старшого плідно працюють на літературній ниві» (Володимир Дрозд).

«Останнім часом наші ще недавно молоді, а тепер уже відомі критики якось ніби перестали вболівати за розвиток літератури, бо інакше чим же пояснити той факт, що багато книжок, які знайшли свою стежку до вимогливих читачів, залишаються поза критичною оцінкою. Адже саме критика, відомо, покликана і висвітлювати, і спрямовувати розвиток літературного процесу» (Іван Гнатюк).

Якось на одному із засідань у Республіканському Будинку літераторів Ігор Кравченко слушно відзначив, що ні поети, ні прозаїки, ні драматурги «призову» 70-х років (причём, молодість багатьох із них досить умовна) не піднеслися в своїй творчості до рівня, сумірного з тим, на якому працюють їхні старші колеги. Лише молода генерація критиків, потужно набравши силу, відразу опинилася на видноті завдяки в цілому високій громадянській і професійній зрілості. Мій сусіда в залі іронічно на це зауважив: «Як не було ні поезії, ні прози, ні драматургії, то кого вони «критикували»? Що за критика така — на голому місці?»

¹ *Ленін В. І.* Повн. збір. тв., т. 48, с. 3, 4,

Треба сказати, питання це не настільки просте, аби так собі одбутися відмовкою, що, мовляв, була й інша, не молода, література, яка давала достатньо матеріалу для серйозного естетичного поцінування, вдосконалення аналітичних здібностей молодих критиків і, найважливіше, для загострення соціальних акцентів їхніх критичних студій та роздумів. Усе це так. Але... Послухаймо самих молодих. Як вони уявляють свою діяльність? І пам'ятаймо про певний «вакуум» творчих досягнень їхніх ровесників-письменників.

Г. Штонь: «Поспішати із апробацією свого письма на творах тільки визнаних майстрів особливо для молодого критика небезпечно і по-своєму неетично теж. Час твого входження в літературний процес може збігтися із часом повної мистецької їх зрілості. Твоя на їх фоні помітність у цьому випадку завжди в чомусь позичена; в ній немає процесуальної «фундаментальності», яка приходить не зразу, але приходить обов'язково, якщо престижність твоїх дебютів — для тебе не головне».

В. Кичигін: «Не можна заперечувати того, що різко негативне ставлення до молоді прози 70-х років не дасть позитивних результатів для її успішного розвитку. Кожне негативне явище повинно сприяти в першу чергу позитивному вирішенню. Сутність позитивного вирішення в тому, щоб зробити ясними і для письменників, і для читачів перспективи розвитку, допомогти усвідомити літературному процесові його слабкі й сильні сторони. Враховуючи всі визначені критерії оцінки, критика набуває позитивного значення навіть тоді, коли нема предмета • суперечок, бо буде сприяти його появі».

М. Кодак: «Особливо важливі наукова озброєність, наукова спроможність і наукова самосвідомість критики. Причому останнє в переліку — не останнє за значенням, бо науковий підхід має бути органічним для критики, яка у судженнях про героїв літератури і літературний процес повинна виходити не з інонаукових (психологічних, соціологічних) класифікацій типів, характерів, ситуацій і т. п., а передовсім — із специфіки літератури і тенденцій літературного розвитку».

В. Мельник: «Критика — рівноправний вид творчості, її покликання — зводити до спільного знаменника книгу, життя і читача. Ось чому критик має бути не поверховим оглядачем-реєстратором, не бібліографом, а дослідником, котрого найперше цікавлять проблеми розвитку літератури, з'ясовуючи які, він звертається до тих

творів, що дають йому найбільше матеріалу для роздумів».

М. Слабошпицький: «Критик, як відомо, також письменник, але його творчість має свою специфіку. І саме внаслідок цієї специфіки в його діяльності особливої ваги набирає етика. Адже, по-перше, треба відчувати в собі право на висловлення свого судження про літературу і життя (що дає це право?). По-друге, що і навіщо відстоює в літературі критик (чи продиктоване це його громадянською позицією?). По-третє, чи має він мужність визнати свої помилки (а від них не застрахований жоден критик). По-четверте, чи має моральне право критик думати, що він — і тільки він! — рупор, істини?»

Ю. Ковалів: «Критик має усвідомити, яку велику відповідальність несе він за кожне своє слово. Оцінюючи художні явища естетично, він оцінює їх водночас морально та політично».

С. Тримбач: «Творчість критика «відливається в цілком конкретне, предметне «тіло», твір, що у своїй даності володіє вільним (відносно, звичайно), незалежним від художньої реальності існуванням... Критик є критиком тільки в тому разі, коли він, як і художник, саму свою особистість покладає в основу творчості».

Т. Салига: «Справжність критичних суджень, очевидно, там і починається, де є свідомо установленка автора па своєрідний внутрішній діалог з читачем».

М. Стрельбицький: «Для критика за покликанням (а хто ж із нас не є таким!) існує єдиний шлях пізнання літературного процесу, він же — шлях нарощування власного інтелекту й совісті... Якщо не застують аналітичний зір кілька улюблених кліше, а пристрасть пізнання не поступається пристрасті повчання, а природа на потреба поділитися відкритим, побаченим переростає в турботу про формування смаків, а вболівання за рідне красне письменство не голослівне, а читається все-таки більше, ніж рецензується-аналізується».

Ці цитати (а їх можна продовжувати) засвідчують дуже важливе явище, що значною мірою формує нове критичне покоління,— намагання усвідомити сенс своєї діяльності, осмислити її специфічні риси, визначити основні вимоги, які ставлять перед критикою література й життя. Розуміємо, звісно, що сформульовані прагнення ще не означають цілковитого дотримання на практиці певних принципів, але вони принаймні доводять серйозність намірів. Хай ці самодекларації в сукупності творять

трохи строкату картину — кожен з критиків спирається насамперед на свій власний досвід, виділяє найхарактерніше для себе, але рівнодіяна свідчить про загально високий соціально-естетичний потенціал критиків, що прийшли в літературу на початку 70-х років.

Більшість із них швидко «здобували ім'я» оперативністю і регулярністю виступів, не цуралися гострих суджень про творчість своїх ровесників, а то й старших письменників, демонструючи при цьому непогану філологічну підготовку. Саме вони, молоді критики, взяли на себе основну роботу по поточному рецензуванню, саме вони значною мірою сприяли підвищенню уваги критики в цілому до проблем письменницької майстерності, творчої індивідуальності. Звісно, вони прийшли не на безридну ниву, а, навпаки, активно використовували досвід літературних суперечок попереднього десятиліття.

Соціальне мужніння й естетичний розвиток молодих критиків багато в чому визначила підвищена увага до цієї галузі літературної діяльності з боку партійних органів і творчих спілок. Постанова ЦК К.ПРС «Про літературно-художню критику» (1972) спрямувала молоді сили на глибоке вивчення досвіду старших колег, на виховання в собі чутливості до складних життєвих проблем, які відбивала література, на активне виявлення громадянської позиції, на постійне підвищення рівня ідейно-естетичного осмислення літературного процесу. Значну роботу в цьому напрямку проводили й вузи — при Київському, Львівському та Дніпропетровському університетах були навіть створені студії, в яких спеціально готувалися майбутні критики. І їм щедро відводили місце для публікацій «Літературна Україна» та республіканські часописи. Але ось тут ми вже підходимо й до важкопояснюваного, на перший погляд, парадокса. Якщо переглянемо ті давні публікації-аванси, то зауважимо, що жоден (повторюю — жоден!) із студійців не став критиком. Але парадокс тут тільки зовнішній. Цей факт ще раз засвідчує, що критика — діяльність творча і якщо цілком реальне завдання — навчити студента аналізувати твір, то навчити бути критиком — неможливо. Ним стає тільки творча індивідуальність, темперамент якої гартується в полеміках, в осягненні сенсу життєвих змін і руху літератури, в утвердженні своєї позиції в літературному процесі. І от саме молоді літератори, що починали — хто більш, а хто й менш активно — друкуватися, здобували читача, до їхніх суджень дедалі частіше при-

слухувалися й відомі письменники. Зростання числа таких молодих критиків відбувалося доволі інтенсивно. Справді, такого масового руху історія української критики ще не знала, і це не перебільшення. Можна піти навіть далі — власне творче обличчя критичного покоління 70-х років дуже своєрідне. Є така «ходова думка», що критиком стає, як правило, невдатний поет або посередній прозаїк, які, безуспішно випробувавши свої сили в красному письменстві, переходять на позиції літературних суддів, критиків. Мовляв — повчати легше, ніж творити. Сімдесяти роки явили зовсім іншу картину. Значна кількість критиків раптом продемонструвала неабиякі власне художні здібності. Досить назвати імена прозаїків І. Кравченка, Ю. Покальчука, В. Положія, М. Слабошпицького, поетів Ю. Коваліва, М. Рябчука, М. Стрельбицького, Л. Таран...

Науковий потенціал цього покоління також дуже високий. Більшість — кандидати (є вже доктор) наук. Постійно відбувається розширення діапазону їхньої творчої діяльності. Отож дослідники вже висловлюють іронічно-серйозне передбачення: чи не доведеться скоро розглядати, як окремих «масив», прозу кандидатів наук?..

Що ж, здавалося, ось-ось ця насичена масовість перейде в нову якість, що її можна умовно означити терміном із ядерної фізики — «критична маса», тобто така маса активної речовини, при якій відбувається й самопідтримується ланцюгова реакція. Досить високий професійний рівень досліджень, темперамент молодих викликали надію на поглиблення й поживлення літературних суперечок, зрештою, на формування критичних шкіл, наявність яких характеризує високорозвинену літературну боротьбу. Ну — ось-ось... І спалахне вогонь справді пристрасної, глибокопрофесійної розмови, в якій принципово з'ясовуватимуться найболючіші й найскладніші питання літератури та життя. Зрештою, ніби й обличчя учасників майбутньої полеміки вирізнилися, і навіть наведені на початку цих нотаток саморефлексивні означення специфіки критичної діяльності засвідчують доволі різноманітне розуміння вихідних принципів.

Активно працюють кілька десятків молодих, але таких, що їх уже називають «відомі», критиків. Різні. Цікаві. Дозволю собі назвати критиків покоління 70-х років, роботи котрих читаю з інтересом — хай і не погоджувачись у чомусь, а то й багато в чому... Стефанія

Андрусів. Валерій Дяченко. Микола Жулинський. Юрій Ковалів. Ігор Кравченко. Володимир Мельник. Володимир Панченко. Микола Рябчук. Тарас Салига. Анатолій Скрипник. Михайло Слабошпицький. Микола Славинський. Михайло Стрельбицький. Людмила Таран. Сергій Тримбач. Григорій Штонь...

Уже цей, далеко не повний, перелік свідчить про помітний кількісний приплив до лав молоді критики.

Так чому ж досі ця похвальна масовість усе-таки не перейшла в оту, умовно кажучи, «критичну масу»? Чому дедалі частіше і, головне, справедливо звучить невдоволення станом нашої такої в цілому обнадійливої молоді критики?

Звісно, однозначну відповідь дати важко, а швидше — неможливо. Але слід би замислитися над тим, чи відносно стабільне утвердження не викликало певної самозадоволеності критиків. Наприклад, хіба не повинні серйозно стурбувати вже самі такі назви публікацій: «Прийти назавжди», «Прийти, щоб лишитися», «Прийти, щоб залишитися», «Ввійти, щоб залишитися»? І це про прихід молодих літераторів, власне — дебютантів! Коли бачу подібне в газеті чи журналі, пригадую собі назву полемічно загострених роздумів про обов'язок поета перед народом, перед літературою, з яким виступив свого часу в «Літературній газеті» Олжас Сулейменов, — «Ми приходимо, щоб діяти». Чи не правда — разючий контраст?

Отож — самозаспокоєність, небажання наражатися на якісь ускладнення в своїй, самим собою вибудованій, літературній долі. Та й не тільки це...

Якось у нашій молодій критиці, при всій відрадності її активного звертання до проблем поетики, власне формотворчих засобів, її намагання проникати в «мікросвіт» митця і водночас розглядати його твори не тільки в контексті українського письменства, але і всесоюзного, почала приглушуватися нота, так скажемо, суголосна позалітературним проблемам, тобто уневиразнюється соціологізм літературно-критичного мислення. Отож читаємо вже про необхідність уникати в критиці «інонаукових (психологічних, соціологічних)» підходів. І далі М. Кодак, явно ототожнюючи живу критику з академічним літературознавством, закликає у критичних студіях виходити «передовсім — із специфіки і тенденцій літературного розвитку». Специфіка і літтенденції — це добре. Та якось насторожує оце *передовсім*. Адже, скажімо,

І. Я. Франко вже понад століття тому писав: «Критика, де розбирається наука «для самої науки», рівно як і критика, де штука і її ідеали суть самі для себе найвищою ціллю, тепер уже цілком уступила критиці соціальній, де життя і його відносини, а не що іншого, становлять найвищу ціль штуки і науки». І, погодьмося, в дослідженні «життя і його відносин» (так, через літературу і через науку — але *передовсім* життя!) ніяк не обійдешся без «інонаукових» спостережень і суджень. Звичайно, можна припустити, що М. Кодак просто занадто категорично й не зовсім точно висловився. Але читання поточної критики все-таки досить часто доводить, що такі уявлення не випадкові. Хіба не симптоматичний початок загалом і непоганої, професійно спостережливої статті молодого, і знову — цікавого, критика Стефанії Андрусів: «Життя української повісті 1981 року не відзначалось якимись особливими подіями. Коректно поступившись жанрово-стильовими експериментами романові, вона розвивалася у своїх усталених жанрових варіантах. І непоквапливо намагалася йти в ногу з ідейно-художніми пошуками всієї радянської прози, поставивши в центр своїх досліджень людину в її складних зв'язках із світом»¹. Прислухаймося, яку інформацію ми дістали. Звичайний загальник про те, що в центрі прози стоїть людина в її складних зв'язках із світом, тоне в повідомленні про те, що в *житті прози*, по суті, нічого цікавого не відбулося. Я би поставив питання: чи не відбулося тому, що в *реальному житті* нічого цікавого не знайшлося для художнього осмислення, чи тому, що *життя прози* в даному разі досить віддалене від реальності? Мені імпонують врівноважений тон, відвертість оцінок і тонкий, якщо так дозволено висловитися, «формотворчий смак» С. Андрусів. Але, їй-право, хотілося б «інонаукового» випадку, а не, приміром, констатуючого порівняння двох творів: «У цій повісті вже нема трагедійно напруженої атмосфери, тут вона більше розріджена емоційно, тут інша стилістика, бо інший жанровий різновид — це повість-життєпис із своєрідним темпоритмом, де організуючим композиційним началом виступає розважливо-спокійна авторська розповідь». Так, усе це важливо для життя повісті, але... не вдовольняє соціальних запитів читача критичної статті.

¹ Андрусів С. Завше перемога над собою. — Жовтень, 1982, № 8, с. 113.

Ще гірше, коли доводиться мати справу з випадком розгляду на повному серйозі подій «мікролітературної» значимості, хай навіть розгляду із гідним похвали (але в застосуванні до актуальніших проблем) відвертим критичним пафосом. Маю на оці дві великі статті М. Рябчука у «Вітчизні» (1982, №№ 3, 8). Автор їх цілком принципово сказав про помітні вади нашої поточної критики, він згадав багато десятків рецензій, відшукавши в них масу семантичних, стилістичних, синтаксичних, логічних і т. д. помилок. Усе правильно. Але що із того? — дозволю собі запитати. Із сірістю треба боротися. І М. Рябчук у деяких статтях робить це добре. Але от згадані вище публікації у «Вітчизні» засвідчили, що соціальний нерв проблеми в даному разі не «намацано». В основному надто невиразні й незнайомі ті постаті, явні рецензентські невдачі яких піддав остракізму критик. Я не проти нешадно-сурового тону, але за сумірність пафосу заперечення і самого об'єкта заперечення...

А втім стосовно безпосереднього предмета нашого розгляду статті М. Рябчука дають теж цікаву поживу. Читачу їх, не так уже й рідко подибаєш різні псевдоніми рецензентів, які належать, майже без винятку, саме **МОЮДИМ** критикам. Ну, звісно, псевдонім поза волею автора не розкриєш. Але що дивно — цими псевдонімами підписані не якісь там розгромно-знищувальні рецензії, а цілком благоприсойно-позитивні. В чім же річ? — спробуємо здивуватися. А все дуже просто. Псевдонімами «підверстується», скажемо прямо, «халтура», або це ще називають — «написане лівою ногою». Явище досить прикре. Чи не спостережемо ми за ним втрату соціальної відповідальності за своє слово?

Я розумію, що тон заперечення, який оволодів автором даної статті, ставить перед ним вимогу висувати аргументи, говорити конкретно. Мабуть, це було б коректно, але навряд чи вельми цікаво. А що, коли спробувати знайти аргументи в іншій площині? Скажімо, в площині пародії, яка, як відомо, є одним із ефективних засобів саме критичного арсеналу. Отож давайте спробуємо пошукати сутність явища, гіперболізуючи його, і сконструюємо розмову — до того ж не таку як не таку вже й пародійно-нереальну! — трьох молодих критиків. Назвемо їх умовно Оглядач, Сердитий і Лагідний...

Оглядач: Якими могутніми кроками рухається вперед наша сьогоденна література! До того ж давні художні набутки не старіють, а, навпаки, відкриваються якимись яскравими гранями, багато в чому помножуючи зміст нових проблем і характерів, найсвіжіших філософських роздумів, виявляючи свій актуальний моральний пафос.

Ми з гордістю можемо констатувати, що нашій прозі чужі формальне експериментаторство, відірваність від суспільного життя, розклад художньої форми і викликувані цим процесом міазми, жонглювання словом, мутація безпредметної бездумності примітиву.

Сердитий: Колего-критику, давайте все-таки будемо критиками і говоритимемо з усією відвертістю, не замовчуючи правди, якою б гіркою вона не була. «Могутніми (!) кроками (?) рухається (!!)», — кажете ви. Але ж більшість нашої книжкової продукції (тобто вся видана, мінус скорше завишену, аніж занижену цифру, яка обчислюється лише кількома десятками) становить середній (а здебільшого це ще й посередній) рівень. І на них ми пишемо дві-три сотні рецензій. Чи не час нам, задовольняючи потреби Глядача, викрити загальникову декларативність, змістову правильність і водночас необов'язковість кожного слова, ремарки, дії. Давайте викриємо явище девальвації самих понять «рух», «п'єса» і т. ін. у писаннях хай і непершорядних, але в чомусь-таки драматургів — отих В. Окуненка, А. Скоцаревського, Л. Пастуха, І. Рядового. Саме про них і хотілося б говорити — по змозі конкретно! А ще — про їхніх рецензентів А. Кудлая, М. Баштана і В. Степановича, чия уявна тавромахія є звичайнісінькою фікцією, бо вони і не думали всерйоз критикувати своїх друзів-драматургів.

Оглядач: Як шкодить нашій критиці акцент на мілинах, локальність обсервацій. Але ж велике слід уловлювати на широких шляхах, що ведуть до багатоаспектного, стереофонічно-стереоскопічного забезпечення прагнень. Як бракує нам сьогодні кадрів, які б мали смак до пильної оглядацької роботи, а не принагідного висмикування окремих малопоказових імен.

Сердитий: Як!!! Ми, навпаки, переживаємо сьогодні бум оглядовості. Журнали й газети найбільше площі віддають під загальнооглядову критику, яка значно часті-

ше в своїх аргументах послуговується комами, ніж окличними й запитальними знаками. А нам треба викричати отих В. Окуненка, А. Скоцаревського, Л. Пастуха, І. Рядового та їхніх запопадливих рецензентів. І по можливості — конкретно!

Ваша ж квазілогічна спекуляція...

Лагідний: Друзі! Друзі! Чи ж годиться нам, колегам, так підвищувати тон і вживати круті вирази? Можна і треба критикувати один одного, часом висловлюючись якнайгостріше, але принижувати гідність будь-кого з представників «критичного цеху» не дано. Цього не дозволяли собі навіть цехи варварського середньовіччя. Ні, ні, будь ласка, не хвилюйтеся обидва, не куріть...

О! Маю пропозицію. Давайте заспокоїмо нерви корисним віршем. Цей твір А. Славути-Логвиненка, називається він «Дюбеком видолонок пахне».

Слухайте:

Дюбеком видолонок пахне...
— О, як він пахне! — говорю.
Якщо миліш вам димом пахне —
Я вам за те не докорю.
А я спізнав трояндний запах,
Медовий хміль і цвіт-зорю,
Спізнав, як видолонок пахне,
І з того часу — не курю.
Дюбеком видолонок пахне...

Ви звернули увагу, якого значення надає автор поетичній техніці, який багатий у нього інструментарій, хоч, можливо, не завжди він застосовується досконало. Але все-таки які яскраві часові зміщення (ліричний герой *раніше* курив — *тепер* не курить), які оригінальні рими (говорю-докорю, а особливо: пахне-пахне; в останній є навіть притаманний стилю автора елемент новаторства). Крім того — яка захоплююча вірність життєвій правді, вміння бачити світ у всій його складності, неоднозначності, відображати глибинні людські порухи душі!..

Сердитий: Стоп! Цей псевдотвір справді вимагає ґрунтовного аналізу.

Оглядач: Він належить до риторичних віршів...

Сердитий: Якби! Риторична поезія, на відміну від риторичної, ораторської критики, має право на існування нітрохи не менше, ніж будь-яка інша, наприклад, пейзажна.

Але простежимо, якими ж символами зображає поет спонуки до своєї дії. Ця дія сталася, бо:

а) поет нюхав запахи («поет» — добре, «нюхав» — добре, «запахи» — добре);

б) поет спізнав «медовий хміль і цвіт-зорю», що свідчить про його вірність певним традиціям («медовий хміль» — захмелів від меду, який пили ще наші предки, «цвіт-зорю» — вірність романтично-розчуленому зображенню);

в) нарешті — цілком позитивне узагальнення, синтез, що постав із окремих нюхань: «спізнав, як видолонок пахне», що й спричинило саму дію: «І з того часу — не курю».

Що ж, тут усе має тривалу традицію *позитивного* вжитку. А це є своєрідний «комплект» конвенційних алегорій. Отож рецензований вірш — не риторична поезія, і ми не маємо права називати його віршем, а тільки «дзеньком-бреньком».

Лагідний: Даруйте! Як — не риторична? Але ж наш друг Оглядач твердив протилежне. Скажіть же, дорогий, нарешті — хіба ви проти цього вірша?

Оглядач: Ні, звичайно. Точніше—хтозна. Тут немає потреби розводитися про маси примітивних риторичних віршів, що з'являються на сторінках нашої літературної і нелітературної періодики, слід мовити все-таки про визначальні тенденції у кращих творах провідних авторів.

Лагідний: Але ж, дорогий колего, хіба ви не помічаєте, як автор прагне до філософічності, як у властивих поезії формах осмислює духовне ество часу крізь конкретне, позбавлене рис картинності позитивне (те ж саме — позитивність — відзначав навіть Сердитий) «я». Хіба ви не помітили, як сила поетичної уяви, гострота нюху сприяли значущому ідейно-художньому відкриттю в другій частині вірша?

Який оптимістичний, надихаючий фінал! А порівняйте, як писали колись різні там декаденти-імажиністи:

Папироса... Еще и еще папироса...
Я курю и в окошко смотрю.
Над водою все ласточки кружатся косо.
Покурил. Закурил. И курю.
Мысли — злы. Для мучений больного вопроса
Нет ответа иль бледен ответ.
Папироса. Еще и еще папироса...
А забвения думам мучительным — нет.

А у нас рішучомажорне: «І з того часу — не курю» Порівняли?

Ну, хай наш колега-нігіліст нічого не визнає. А ви! У своїй недавній рецензії я цитував саме ваші слова: «Автор справді прекрасно володіє складною формою

сонетної оповіді (хист доволі рідкісний у сьогоденних поетів)». Пам'ятаєте сонет «Канал»? Він же був не тільки в рецензованій вами колись книжці, але міститься і в найновішій. Поет продовжує працювати над цим твором, він змінив уже два рядки, а це хіба не похвально?

Слухайте і вдумайтесь:

Де лиш типчак був і солерос,
Де тиша спрагла і німа,
Де, мов загублена чалма,
Біліли висохлі озера,

Де тільки вихори кружляли,
Шуміли тирса й осока, —
Немов шаблока козака,
Дзвенить дамаська сталь каналу!

(У першому варіанті: «Дзвенить сріблястий плин каналу!»)

0 животворна глибина!
Набрали ягоди вина,
1 колоски заповіли.
Іскрить канал, як повен ріг, —
3 далеких і важких доріг
Вкраїна сина напоїла!

(У першому варіанті: «Вкраїна степ свій напоїла!»)

Ну?! Яка глибіннь образності? Уявляєте (от заплющіть очі!): іскрить канал (бачите, бачите іскри?), і не просто іскрить, а як повний ріг (а яка значуща асоціація виникає — ріг достатку!). Уявили: іскрить ріг?!

Оглядач: Так, так колего! Я хвалив ту попередню книжку за сонет, бо в ньому не було вузько суб'єктивних переживань, абстрагованих від загальнолюдських, як і ефектної імітації «всесвітніх» страждань, не бачили ми там і претензійного «надінтелектуального» модерну, так само, як і холодних версифікаторських вправ, автор не шукав самодостатніх у своїй надуманій яскравості тропів, не зачаровувався вихилястим звуковим фоном надноваторських рим і екзотикою незвичайних реалій: уникнувши спокус легкописання та герметичності, він довів, що йому чуже формальне, відірване від життя експериментаторство.

Але будьмо принциповими. У вірші ж «Дюбеком видолинок пахне» відсутня ця відсутність...

А крім того, в «Каналі» як блискуче передано й оту спеку, що від неї аж озера повисихали, і тільки кружляли гарячі вихори, шумлячи тирсою й осокою...

Сердитий: Хлопці, а заждіть! Чи бачив хто з вас не біля болітця чи річечки, а в перепаленому степу осоку? Не бачили? То давайте трохи спочинемо од балачок і зазирнемо хоча б до енциклопедії...

*

На жаль, нічого не придумано у цій пародійній «виміні думок». Все це ми писали (і автор статті — теж), хай не в такому концентрованому вигляді. Скільки нами зладнано хитромудрих сентенцій, яких тільки красивих слів не залучаємо ми до своїх «критичних екзерсисів»...

А от не полишає відчуття, що часто говоримо ніби й правильно, й професійно, й цікаво, але непосутньо. Не заглиблюємося в надра проблем, не вміємо естетичний аналіз робити соціально значущим. Думаючи про такі наші статті й рецензії, згадую випадок, що стався на одному із семінарів для працівників кінопрокату. Відбувався перегляд нового фільму, твору цікавого, гострого, з тих, які примушують думати. Стежу за подіями на екрані. Коли чую — мої сусіди починають обмінюватися репліками:

- Так, серйозний професіонал.
- Видно, що в кіно працює давно. Досвід.
- Правда, брак стереофонічності все-таки помітний.
- Ну, тут він уже не винен.
- А ми говоримо: техніка, техніка... Коли перед нами справжній майстер, то й сама техніка — питання друге.

Висока оцінка? Висока. І навіть професійна, бо я на ці тонкощі й уваги не звернув. Але обговорювали мої сусіди, як з'ясувалося, роботу кіномеханіка, котрий, виявляється, демонстрував стрічку на дуже старій техніці, проте якимось так робив, що викликав захват у прискіпливих кінопрокатників.

На екрані ж тим часом метався герой, шукаючи відповіді на болючі питання життя...

Чи не схожі часом ми своїми присудами на отих глядачів? Це — перше.

Друге. І. С. Тургенев у своїх проникливих спогадах про В. Г. Белінського одною з найпримітніших рис критика назвав уміння бути в літературі «in earnest», тобто ставитися до неї завжди серйозно.

Зустрічаю якимось добре знайомого критика, чий гострі статті, спрямовані проти літературної сірятини, вирізняються неабияким темпераментом і в'дливістю суджень. Питаю:

— Невже ти справді вважаєш, що прозаїк такий-то написав нову гарну книжку?

— Ні.

— То чому ж ти надрукував на неї позитивну рецензію?

— Та розумієш,— знічується товариш-критик,— попросив він мене. Але ж я не подав рецензію до «Літературної України», а надрукував-таки в обласній газеті. Хто там її читає?!

І останній коротенький діалог:

— Прочитав у журналі твою статтю. Не згоден із тобою. По-моєму N — дуже посередній письменник.

— А я писав про нього не як про письменника, а як про...

Порадіймо хоч відвертості, з якою це сказано, і замінімо трикрапкою ту конкретну посаду, що була названа. Суть не в ній. Самі знаєте, в чому...

Але чи не схиляють до песимістично прикрих висновків оці «розмови», на відміну від мажорних в цілому «роздумів» на початку статті? Гадаю, що ні. Йде складний процес становлення критичного покоління. Деякі із болюче заторкнутих тут проблем уже тою або тою мірою розв'язуються. Наприклад — зв'язок літературно-критичних суджень із реальним життям, виведення їх із суто літературної площини. Можна послатися хоча б на гостру в багатьох моментах книжку В. Мельника «Мужність доброти», де критик сміливо пішов на оголення деяких злободенних проблем сьогоденного життя, підтверджуючи свої міркування аналізом української прози у виваженому контексті всесоюзного літературного процесу. Дуже імponує в цій книжці стриманий, розважливий характер оцінок і намагання насамперед «вилушити» соціальну сутність художніх шукань. Тільки подеколи В. Мельник опиняється на небезпечній грані ототожнення літератури й життя, але в основному зберігає рівновагу між естетичною оцінкою твору як художнього явища й соціальним аналізом подієвого і характерологічного змісту. Очевидно, це дуже плідний напрямок у русі молодшої критики. І цей рух усе-таки, попри вказані й невказані «пробуксовки», спрямовано до реального перетворення масовості на оту «критичну масу», яка сприятиме потужним процесам глибинного пізнання мистецтва й життя, біялітературні ж пристрасті поступляться місцем серйозним літературним дискусіям.

Вірмо в це!

НА СТО РОКІВ УПЕРЕД...

В одному східному афоризмі говориться: «Якщо ти думаєш уперед на один рік — вирощуй хліб, якщо думаєш уперед на десять років — сади сад, якщо ж на сто років — виховуй дітей».

Багато робиться в нашій країні для того, щоб молоде покоління радянських людей мало всі необхідні умови для розумового, морального, емоційного розвитку, щоб воно виростало фізично здоровим, працьовитим. Розгалужений комплекс педагогічних інституцій вивчає процес розвитку дитини, узагальнює здобуті знання й відповідно спрямовує процес виховання. Надзвичайно важливим у цьому є розвиток естетичних здібностей, які психологи вважають генералізуючими в структурі психіки особистості. Тільки переломившись через призму естетичних почуттів, знання стають переконаннями, а звички — світоглядними нормами. Отож недаремно в останні роки стільки уваги приділяється естетичному розвитку юні, і, зокрема, літературному. Причому останній передбачає не тільки (і навіть не так) прищеплення певних навиків до власне художньої творчості, а ще більшою мірою — розвиток спроможності повноцінно сприймати художній твір (літературно-перцептивні здібності) та брати участь у літературному міжособистісному спілкуванні (обговорення, диспути, конференції і т. ін.).

Завдяки широким соціологічним дослідженням масового читання, проведеним у нашій країні, встановлено, що читання художньої книги й сьогодні залишається основним способом спілкування зі світом мистецтва, основним засобом передачі дитині естетичної інформації. Тому немає потреби доводити важливість правильного

керівництва процесом читання літератури молодим поколінням.

У суперечках про дитячу літературу, що точаться не один десяток літ, намітилися як «крайні позиції» (немає специфіки—є специфіка), так і паліативи типу: специфічна тільки література, розрахована на наймолодшого читача... Але вже в самому словосполученні «дитяча література» криється раціональне зерно, необхідне для правильного розв'язання цієї проблеми. З одного боку, «дитяча», а з іншого — такі «література».

Тобто в цьому двоєдиному означенні-окремої галузі письменства мовби вже закодовано особні завдання і для критики дитячої літератури. Одним крилом вона має торкатися психології дитини, закономірностей сприйняття нею художніх творів, а іншим — арсеналу узвичаєних критичних засобів аналізу літератури.

Треба сказати, що у виступах критиків-рецензентів дитячих книжечок не бракує поверхневої уваги до «специфіки», але що за диво дивнее, коли дорослі дяді присідають біля дитини й намагаються довести: успіх автора книжки в тому, що він може «очима маленької людини осягнути навколишнє» \ або всує повторюють, що «поетам необхідно подивитися на світ очима дитини. Подивитися й побачити його. Інакше всі спроби, мабуть, будуть приречені на невдачу». І тут же далі рецензент, самонавіявши хвилю інфантилізму, на повному серйозі зізнається: «Вірш «Улица Суворова» сповнений незвичайної енергії. Прочитаєш, і мимоволі захочеться «зрядку делать каждый день ближайшей пятилеткой»².

Геть ігнорується те, що мова ведеться про художню літературу. Очевидно, на думку критиків, їх порятовує тут «специфіка» — від отого колінкування перед дітьми аж до стандартно-одноманітних у своїй неконкретності назв рецензій та статей: «З повагою до юного читача», «З любов'ю до дітей», «Бачити очима дитини», «Біля колиски дитинства» і т. д.

Отож часто розмиваються оцінні критерії. Так, стаття Валерії Врублевської «Від моральної норми до морального ідеалу» (зб.: «Література. Діти. Час», вип. I) певною мірою корисна, написана із знанням предмета, хоч, звісно, хотілося б більше аналітичності, а не просто «агі-

¹ Зиль А. Біля колиски дитинства. — Київська правда, 1977, 18 січня.

² Владников Г. Бачити очима дитини. — Комсомольська іскра, 1977, 15 січня.

тації»: адже те, що слід вести дитину від моральної норми до морального ідеалу в процесі виховання, навряд чи хто буде заперечувати. Стаття придасться, скажімо, для керівника дитячим читанням, ідеться-бо в ній про певні психологічні закони розвитку дитини. Але от авторка переходить до аналізу конкретних творів, і що ми бачимо? Цитується чудовий вірш П. Тичини «Гаї шумлять», і зразу ж за тим читаємо в статті: «Глибоке осіннє завмирання природи відчувається в вірші Б. Чалого «Осінь». Цей вірш розширює емоційний діапазон дітей, будить уяву».

Критик не дає ніде прямої оцінки вірша Б. Чалого, проте читачеві слід розуміти, що вона дуже висока, адже оцей дифузний натяк (в одному ряду з П. Тичиною!) вже багато про що говорить.

Пристрасть до надвисоких оцінок виявилась і в статті О. Пархоменка «Поетичні дебюти» («Література. Діти. Час», вип. 2). Поряд із присутніми міркуваннями автора про сім поетичних дебютів, дивись, і вигулькне, наприклад, твердження, що спільною ознакою двох перших книжечок є «бездоганний за формою вірш». А про молодого поетеса Валентину Каменчук сказано так, ніби їй вже немає і над чим працювати. «Питання оволодіння поетичною технікою для неї пройдений етап. Вірш її *досконалий*, образний, легкий для читання і розуміння малечою».

Знову й знову нам нагадують про «специфіку» — «легкий для читання і розуміння малечою!»

А свого часу М. Зоценко зізнався, що, беручись писати для дітей, спробував враховувати «специфіку», пішов за рекомендаціями критики. І нічого з того не вийшло путнього. Не вийшло і вдруге, і втретє... Тоді він почав для дітей писати, як і для дорослих, тільки максимально ущільнюючи текст, звільняючи його від будь-якої зайвості. І ось висновок, сказати б, вистражданий творчими невдачами: «Я заперечую так звану специфіку дитячої літератури. Її немає або майже немає. Точніше, специфіка одна — висока якість. А висока якість літературного твору — це і є висока якість мови, теми, композиції»¹.

При розгляді пекучих проблем критики дитячої літератури не оминати сьогодні такого важливого аспекту,

¹ Зоценко М. Дети и литература. — Детская лит., 1940, № 1—2, с. 42.

як націленість її саме на літературу. Книжка для дітей — перш за все художній твір, і аналізувати та оцінювати її слід саме під цим кутом зору. Ніякі застереження про «дитячість» тут не допомагають. Є поетика, що в своїх основоположних засадах спільна для кожного явища письменства.

Коротше кажучи, як і критика взагалі, так і критика дитячої літератури виконує два щільно пов'язаних між собою завдання — осмислює та формує сам літературний процес і, з іншого боку, впливає на виховання читача, постійно веде з ним зацікавлений діалог, пропагуючи кращі твори та розвінчуючи недолугі.

Але отут уже стикаємося і з істотною специфікою критики дитячої літератури. У певній її частині якісно інакший адресат порівняно з критикою «дорослою». Коли стосовно останньої говоримо про зв'язуючу, опосередковуючу ланку в спілкуванні письменника з читачем, то критика дитячої літератури розрахована переважно на керівників рідним читанням, тобто значною мірою вона набирає рекомендаційного характеру.

Щоправда, слід враховувати естетичну спрямованість цієї функції літературно-критичних суджень про художні твори, адресовані дітям. Одна з небагатьох таких статей надрукована в четвертому випуску збірника «Література. Діти. Час» (Л. Колосовський. «Роль дитячої літератури в комуністичному вихованні учнів ПТУ»), на жаль, не вийшла за межі простого переліку фактів, а в своєму методичному аспекті взагалі стоїть далеко не на рівні сучасних педагогічних вимог до роботи по керівництву дитячим читанням. Автор нібито й намагається говорити про важливу роль літератури в формуванні світогляду та характеру молодшої людини, але його роздуми позначені суто прагматичним підходом до творів красного письменства. Скажімо, вірш В. Маяковського «Ким бути?» визначається лише як «взірець професійної орієнтації дітей, виховання любові до праці, до людини-трудівника». Тут зігноровано істотно важливий момент — твір цей насамперед є естетичним феноменом, і саме це визначає його вплив на не одне покоління радянських людей. «Ось, наприклад,— читаємо трохи далі,— теми деяких диспутів, проведених цього року учнями училищ: «Революціонер праці — який він?», «Закони робітничої честі, як ви їх собі уявляєте?», «Як ти живеш, молодий будівник комунізму?», «Чому звання «радянський робітник» звучить гордо?», «Який твій характер?», «Бій бай-

дужості», «Ваша думка про себе» та ін. На них ішла серйозна розмова про відповідальність молодшої людини перед суспільством, про виховання характеру, культуру поведінки, громадський обов'язок». Чи потрібні такі диспути, чи корисні вони? Безсумнівно, так! Але яке відношення вони мають до ролі дитячої літератури в комуністичному вихованні учнів ПТУ? Адже питання, винесені в назву таких заходів, зовсім не спрямовують підлітків на сприйняття і розуміння літератури як літератури. На подібному диспуті, може, навіть оперували якимись фактами з літературних творів, але, поза сумнівом, без розуміння їх як естетичного відбиття дійсності. А психологи й педагоги вже давно довели неефективність, мінімальну виховну віддачу таких форм масової роботи з художньою книжкою.

Неспецифічний підхід як до власне літератури, так і до методів її «наближення» до юного читача не може задовольнити. Тут зовсім немає підстав для послаблення аналітичної напруги у виступі критика, бо ще очевиднішими стають «провали», заповнені «нульовою» інформацією про дітей: «Цей маленький ліричний герой... має свою психіку, внутрішній такт, свій характер, зітканий з доброти, з любові до всього сушого». (Молодь України, 1977, 1 лютого). Пропагандистську роль критики дитячої літератури не слід розуміти як вивішування «рекомендаційних ярликів» (С. Маршак).

Справді, чи так легко знайти в пресі бодай мінімально критичний відгук на дитячу книжку? Найчастіше далі отих прикінцевих «часткових вад» та «похибок», «незважаючи на які» книжка хороша, справа не заходить. Принципові виступи про недоліки можливі як норма лише за умови систематичного розгляду цілого процесу. Так склалося, що довгий час на Україні не було видання, в якому б розглядалися проблеми дитячої літератури, її особливості, проблеми функціонування художньої книги в дитячому читацькому середовищі, тенденції розвитку самого цього середовища. Постійно констатувалась інертність, а то й відсутність критики дитячої літератури, а отже — й сьогоденного осмислення її поступу, авторитетного впливу на цей поступ. Кілька випусків цікавого літературно-критичного альманаху «Весняні обрії», що виходив то у «Дніпрі», то у «Веселці», сприяли підвищенню інтересу до розвитку дитячої літератури в республіці. Але потім настала кількарічна перерва.

І от «Веселка» взяла на себе обов'язок видавати щорічник «Література. Діти. Час» (перший випуск — 1976 року), що було сприйнято літературною й педагогічною громадськістю з великим вдовolenням і оптимістичними сподіваннями. Значною мірою ці сподівання вже виправдалися. Обличчя щорічника дедалі увиразнюється від випуску до випуску. В ньому рецензуються, аналізуються не тільки самі видання дитячої літератури, але значна увага звертається й на інші форми естетичного впливу на підростаюче покоління.

Позитивний внесок в активізацію осмислення розвитку дитячої літератури, зроблений збірником «Література. Діти. Час», незаперечний. З'явилася змога серйозно обговорювати як досягнення, так і вади цієї гілки літератури. І перше завдання, в цілому, виконується. А от щодо другого, то на зміну отим «частковим вадам», «незважаючи на» і т. ін. прийшло, сказати б, надуживання загальниками, коли йдеться про речі незрілі, слабкі. Так чи так про своє засудження якихось (а яких?) слабких творів дитячої літератури говорять чи не всі автори щорічника. Скажімо, В. Дончик справедливо зазначає: «Брак ідейно-художньої новизни, недостатнє знання сучасної дитячої аудиторії, особливостей її світосприймання, неглибоке проникнення в психологію дітей, поверховість у розкритті важливих проблем, байдуже списування й переповідання — ці та інші недоліки існують цілком реально в певній частині книжкової продукції для дітей» (стаття «Повість для підлітків: традиції і новаторство», перший випуск щорічника).

Або з іншої статті критика уже з четвертого випуску збірника «Література. Діти. Час»: «Деяким книгам властивий схематизм, відсутність глибокого розкриття психології героїв, не відчувається впливу сучасності на особливості образної системи дитячої літератури...»

Проте, на жаль, самі оті «деякі книги», «певна частина книжкової продукції» і залишаються поза увагою більшості авторів. Як би, скажімо, поглибив конкретний аналіз статтю А. Подолинного «Гострий сюжет чи активний герой?» («Література. Діти. Час» — четвертий випуск), присвячену розглядові специфіки пригодницьких жанрів, дуже популярних серед дітей. Гострий погляд на літературний брак тільки підкреслив би слушність і вагомість позитивних наголосів автора на особливостях творення характеру, своєрідності типізації тощо в пригодницьких творах. Натомість — загальні судження...

Річ і в тім, що розмова про критичність важлива не задля самої критичності. Адже якщо критика у нас така «парадна», то чи доводиться дивуватися, що, наприклад,, за даними широкого соціологічного дослідження «Книга і читання в житті невеликих міст», 39 % учителів вважають, що поганих, слабких дитячих книжок не буває,, що всі вони чимось корисні. Інше дослідження, проведене серед сільських бібліотекарів Білорусії, виявило, що з 274 анкетованих лише 6 змогли назвати книжки, які їм чимось не сподобались. У 1977— 1978 навчальному році автор цієї статті проводив анкетування 411 учнів 6 — 9 класів. Лише 23 з них (5,6 %) висловили якісь зауваження до останньої прочитаної книжки. Чи не є й такі тенденції гідним предметом розмови критиків? Але для цього потрібна загальна настанова на діловий, робочий тон. А проблема керівництва читанням з боку батьків? А психологія й соціологія сприйняття художнього твору юними читачами? Тоді, очевидно, і в суто літературно-критичних статтях не відбудешся загальниками на кшталт: «Дитина знайде в цім творі багато більше, ніж може здатися дорослій людині з першого погляду, вірш має чітко визначену доцільність, а не є просто забавкою». Коли ж превалує настанова на показ лише «святкового» боку літератури, то цілком закономірно, що відчуваємо брак посутнього, конкретного аналізу,— художні твори просто притягаються як ілюстрація для підтвердження якоїсь висловленої критиком тези. В такому разі й виникає невідповідність між правильним теоретичним положенням і неправильним, дуже часто позаететичним витлумаченням окремого літературного факту.

До речі, про останнє. Відомо, який величезний вплив справляє на дитину художня література. Але, захопившись «тематичним», «профорієнтаційним», «жанровим» аналізом, нечасто ми говоримо про естетичний рівень твору, про мову дитячої книжки як духовну цілісність, що формує, виховує особистість. А тим часом це дуже важливе питання. «При формуванні гуманістичних ідеалів,— говорив у одному з інтерв'ю словацький письменник Р. Моріц,— визначну роль відіграє рідна мова,— як знаряддя і оригінальної літератури, і художніх перекладів. Неповага до рідної мови — один із шляхів, що ведуть до виховання в дітях байдужого ставлення до таких важливих речей, як любов до народу, з якого наші діти вийшли і якому повинні віддати всі свої здібності».

Б світлі цієї проблеми слід виділити статтю Н. Сологуб «Про мову видань дитячої літератури» з четвертого випуску збірника «Література. Діти. Час», де досить до-скіпливо розглянуті випадки недбайливого ставлення до мови з боку дитячих письменників. Авторка не пішла шляхом найменшого опору, вишукуючи в слабеньких творах явні мовні огріхи; вона розглядає доробок цікавих, талановитих авторів. І тому цінність її огляду збільшується.

«Література. Діти. Час»... Якщо перші два поняття з цієї назви відображаються, більш чи менш повно, у матеріалах збірника, то, на жаль, *час*, тобто сьогоdnішній момент, живий пульс дитячої літератури, скажімо, поточного року, накладає не вельми помітний відбиток. Можна перемішати деякі статті з одного випуску в інший, і то буде зовсім невідчутно. Велику роботу проводять видавництво «Веселка», упорядник та автори збірника, але вже саме життя вимагає від цього альманаху більш робочих акцентів та літературно-критичної загостреності.

Звичайно, якоюсь мірою він відображає і *наш час*. Навіть своїми вадами він для майбутніх істориків виявиться досить точною міркою пульсу сьогоdnішнього літературного життя й життя літературної критики зокрема. Але це для істориків. Нам же потрібна нині ця книжка, нам слід думати і на сьогодні, й на сто років уперед!

Ще одна істотна риса критики дитячої літератури. В ній є окрема гілка, плоди якої призначені безпосередньо дітям. Якою мусить бути така критика? І. Мотяшов, наприклад, категорично вважає, «що критика дитячої літератури, якщо вона звернена до юного читача,— це дитяча література з усіма особливостями, які звідси випливають». Але очевидно, що тут на власне творчих джерелах критики варто наголошувати лише тією мірою, якою загалом визначається її «літературність», себто досконалість викладу, стилю, вільне володіння словом і т. ін.

Чи є у нас така критика? Є. Хоч, можливо, не всі з її творців усвідомлюють високу відповідальність тієї справи, за яку беруться. Думаю, для молодших читачів досить цікаві форми роботи шукає газета «Зірка». В ній приваблює вдумливий і довірливий тон Тамари Коломієць на засіданнях літературної студії «Сурмач».

А от у журналі «Піонерія» виступи про літературу та дитячу літературну творчість ще епізодичні. Деякі комсомольські газети нерідко замість того, щоб привчати

підлітків та юнаків до об'єктивного, ясного судження про художні твори, вбирають свої критичні виступи в тогу лсевдолітературності, й тоді всілякі «завитушки» геть приховують те, що ж хоче сказати критик, або ж вишиковують на шпальтах гранітний мур уявно наукового підходу — і де там не розгубитися ще недосвідченому читачеві серед «багатовимірностей», «одновимірностей», «поліфонічностей», «синтезів» і т. ін?.. Тож недаремно потім мусимо констатувати, що критику дуже мало читають. Прищепити нехить до неї легко, особливо в підлітковому віці.

У вже згаданому анкетному опиті 411 учнів разом з іншими питаннями з'ясувалося, що дітей абсолютно не цікавить критика, навіть написана спеціально для них, хоча багато хто вельми непевний своїх можливостей щодо самостійного поцінування літературного твору. Тоді легше сприймати на віру кожне слово автора. І так, просто-таки зі згоди на те професіональної критики, виховується у підростаючого покоління високий поріг критичності.

Можливо, як ніде, в критиці, призначеній для читання підлітками, необхідний живий хід думки, конкретність розмови, антиописовість і, що особливо хочу підкреслити, вимогливе ставлення автора рецензії, статті до аналізованих творів. Яюсь Марія Прилежаєва, говорячи про помітні досягнення літературної критики на сторінках журналу «Пионер» (до речі, нашим піонерським виданням багато чого можна й треба навчитися тут), усе ж вважала за потрібне наголосити: «Редакції журналу слід подумати про те, як у рекомендаційну анотацію внести елементи критики. Адже читач-підліток і сам помітить похибки в будь-якій книзі,— чи не варто рецензентові стримано, з педагогічним тактом, але правильно їх пояснити?»

Будемо ж відчувати відповідальність за своє слово, особливо коли воно звернуто до юні, для неї написане. Ну, що скаже наш читач, надивавши в газеті звістку Миколи Сома, що «незабаром вилетить перша ластівка талановитого, самобутнього (підкреслення моє. — В. Б.) поета...» (Молода гвардія, 1978, 29 березня), а тут же нижче познайомиться з віршами Володимира Гаптаря і не побачить там тих високих ознак, якими їх наділено у вступному слові? Коли ми вже так часто нагадуємо про необхідність дивитися на світ очима юної людини, тож погляньмо її безкомпромісним і часом скептичним поглядом на ріденьку кашку наших критичних сентенцій...

ЯКЩО ПІДНЯТИ ЗАВІСУ...

Якось до редакції «Літературної України» зайшов молодий поет А. Зайшов упевнено, подарував мені щойно видану збілочку й категорично попросив написати рецензію, пересипаючи те прохання іменами літераторів, які схвально ставляться до його віршів. Книжку ввечері я прочитав (як кажуть, «вимучив»), а наступного ранку задзеленчав телефон, і довелося говорити авторові, що книжка дуже слабка і що до написання вона аж ніяк не схиляє. Тоді він, нічого сумняшеся, запропонував: «Можливо, хтось інший з відділу напише». Від здивування я просто нічого не зміг відповісти...

Випадок, може, й нетиповий (хоча хто зна!), але цікаве продовження тої історії. Коли А. знову завітав до редакції, то вже почав говорити, що книжечка й справді вийшла слабенькою, але в тому, мовляв, вина редактора (вилучив усі найкращі вірші) й — головне — видавничого рецензента (порадив їх вилучити).

Згодом у видавництві «Прапор» я познайомився з цією «закритою» рецензією, написаною, до речі, досвідченим письменником, — кваліфіковано, з тонким відчуттям поезії й непримиренністю до фальші, доброзичливо й уважно дуже вимогливо; вмотивований усім аналізом висновків був аргументованим і недвозначним: книжку видавати не можна...

Читав рецензію, а перед очима стояв молодий поет А., якому надто гірко було вислуховувати правду і який сприйняв таке одверте слово про свій доробок хворобливо, почувши в міркуваннях рецензента лише «зоїлівські інтонації».

Куди приємніше слухати похвалу, самоутверджуючись у своїх поетичних «претензіях»... Але неминуче приходить час гіркою «протверезіння», і чим швидше це відбудеться, тим краще для самого автора. Бо нерідко слово правдиве надто запізнюється.

Пишучи один відгук до того ж таки «Прапора», досвідчений поет і критик А. Кацнельсон зізнався: «Важко писати рецензію на такий рукопис. Важко тому, що у віршах рукопису правильні й благородні задуми, але реалізовано їх переважно штампованими загальниками. Не хочеться образити автора, але не хочеться образити й поезію. Зрештою — бере гору друге, і сідаєш писати...

Можливо, оце небажання образити автора, поблажливість у рецензуванні його творів і призвели до того, що тепер, коли минуло немало років його літературної праці, він має вислуховувати прикрі слова. Але їх *треба* сказати, вони не *проти* автора, а за нього — можливо, допоможуть йому усвідомити свої недоліки, а це вже може стати початком майбутнього успіху».

Справді, як часто ми, критики, не відчуваємо, що слово правдиве, хоч і не завжди втішне, — за автора, за літературу, надто в рецензії видавничій. На жаль, цей «своєрідний» жанр критичного виступу якось стоїть поза загальною увагою літературної громадськості, і ми сором'язливо замовчуємо, що у книжки, яку «не помітила» критика, був-таки рецензент, а то й два.

«Закрита» видавнича рецензія — «терра інкогніта» для читача. Звісно, у цього жанру є своя специфіка, є свої складнощі й свої переваги. Не передбачаючи публікації відгуку на майбутню книжку, критик чи прозаїк, поет може вільніше, розкутіше викладати думки, привносити в рецензію дух якнайособистішого ставлення до рукопису, не пригладжувати свого емоційного спалаху — задоволення чи незгоди.

Проте суто практичний, а він у даному разі найістотніший, бік справи не завжди усвідомлюється багатьма видавничими рецензентами — навіщо потрібен його відгук?

Найперша вада більшості видавничих рецензій — методологічна й методична невизначеність. За стереотип береться пересічна рецензія для преси, додаються деякі зауваження і висновки: видавати чи не видавати. Ну, а стереотип той добре відомий: «Автор у своєму творі відобразив... вивів... показав... засудив... схвалив... Твір

присвячено важливій темі... Але є окремі недоробки...» і т. д.

А редактор і сам знає (та й автор знає) зміст твору, якій темі його присвячено, знає, що є окремі (а дуже-часто й «глобальні») недоробки. Ось на оцих недоробках і мав би зупинитися рецензент у першу чергу, маючи на меті практичну допомогу у виправленні рукопису, вдосконаленні його. А то лягає рецензія-загальник на стіл редактора, той сумно перегортає її і нічого не знаходить для себе нового.

Ну, вдумаймося (і пожаліймо при цьому редактора, редвисновок якого куди кваліфікованіший і конкретніший) в отакі «емоційні» сплески, що взяті лише з однієї рецензії відомого письменника: «Яка прекрасна поетична картина!», «А який чудовий кінець новели!», «Який виразний, лаконічний портрет подано за допомогою слова!», «Яка велика доля людська!», «А як було цікаво прочитати про радощі, а може, й болі, і пошуки отої дівчинки!»...

І висновок про збірку новел: «Це, безперечно, запащний, розмаїтий вінок, складений з багатьох польових квітів».

Останнім часом ми дедалі частіше чуємо нарікання на редакторів за недолугість книжок, особливо поетичних: мовляв, поет поетом, а от куди дивився редактор? Справедливі нарікання? Звичайно. Але... «винний» не тільки редактор, а й поет і, великою мірою, перший поцінювач майбутньої книжки — видавничий рецензент!

Для написання редвисновку на прозовий твір обсягом 10 аркушів редактору за видавничими нормами дається 5,4 дня. За цей час слід прочитати рукопис, написати розгорнутий редвисновок з аналізом, оцінкою, конкретними зауваженнями, пропозиціями і т. д. Рецензентові дається значно більше часу, та й оплачується робота добре. І все ж не так багато маємо кваліфікованих розгорнутих відгуків, які б сприяли конструктивній роботі (в разі потреби) над майбутньою книжкою. Більше того, помічаєш, що нерідко рівень видавничих редвисновок вищий, аніж рівень «закритих» рецензій.

Це не значить, що робота рецензентів непотрібна. Непотрібні пустопорожня балаканина, непрофесійні потуги, якість напівдитяче захоплення означеннями: талановитий, філософський, глибокий і т. ін. Непотрібна категоричність — і позитивна, і негативна. Потрібне вміння увійти в світ письменника, ненав'язливо, але переконли-

во висловити свою думку, порадити, підтримати, допомогти.

Рецензію переконливу, аргументовану, доброзичливо-зацікавлену в тих численних зауваженнях, що їх висловлено авторові рукопису роману «Отчий світильник» Р. Федоріву, написав для видавництва «Каменярь» П. Загребельний. Підтримкою новому творові були міркування не славослова, а товариша по перу, який широким бажав справжнього успіху, бо то успіх літератури в цілому.

Придивімося, як тактовно закінчує П. Загребельний свій розгляд рукопису, не нав'язуючи прямолінійно ані жодної думки: «Я прошу автора ознайомитися з моїми розмірковуваннями спокійно, без упередженості, без покваліфікованого наміру з усім згоджуватися — хай це буде просто наша розмова про книжку, про її вдосконалення, про остаточне шліфування...»

І як прикро після таких думок читати рецензії, де нечестлива похвала не підкріплена хоч би відповідними цитатами. В одній з рецензій надibuємо: «Прекрасно, поафористичному містко, схвильовано звучать рядки з вірша «Творчество»:

И должен ты дерзать,
идти вперед,
И будет бесконечна жизнь,
как вечность,
Коль разум твой
в союзники возьмет
Трепещущее сердце человецье».

І спробуй після цього редактор переконати поета, що то просто банальні, сяк-так заримовані рядки, а не поезія...

А така манера письма не ставить ніяких труднощів перед рецензентом, коли він доходить до висновку: звісно, треба видавати, врахувавши всі зауваження (обов'язково всі!). А зауваження ж ті — щодо якогось слова, вірша, образу.

У прикрішому становищі перебуває поцінювач, що бачить вади твору, вказує на них, але якісь суб'єктивні причини не дозволяють йому висловитися максимально рішуче і принципово. Отож тоді маємо дивовижну невідповідність, — і вона одразу в око впадає, — між фактичним змістом рецензії та висновками.

Посудіть самі, критик пише про рукопис: «Читається повість з інтересом, незважаючи на те, що події, зображені в ній, не впливають одна з одної і не зумовлюють

одна одну, як це буває в класично збудованому сюжеті. Скоріше можна зауважити, що сюжет повісті має казкову основу, що й головний герой твору... є казковим персонажем: він зазнає багато незвичних пригод, а проте зостається цілим і неушкодженим, ще й перемагає завжди своїх ворогів, хто б вони не були... На відміну від казкового героя, котрий наділяється незвичайними рисами (незвичайна врода, виняткова сила, зв'язок з певним божеством і т. п.), які й зумовлюють його незвичайну поведінку, незвичайні вчинки...», герой, за рецензентом, «такими якостями не володіє, а тому його успіхи сприймаються як результат випадкового збігу обставин або ж як наслідок авторської волі, скерованої в заздальгидь обраному напрямку. В цьому — вразливість повісті як реалістичного твору, бо вона все ж таки не є казкою...»

Та загальна оцінка повісті, яку дає критик, аж ніяк не витікає з його аналізу й аргументів, швидше вона — також наслідок рецензентської волі, скерованої в заздальгидь обраному напрямку: «Після невеликої авторської доробки вона цілком придатна для опублікування окремою книгою, яка матиме пізнавальне й виховне значення».

Поблажливе ставлення до сирих, недовершених рукописів у процесі їх видання — відчутний бич у нашому літературному житті, бо, як писав Ф. Маківчук в одній із своїх рецензій, «опріч всього іншого, вихід подібних книг у білий світ створює сприятливий мікроклімат для розквіту посередності і відвертої графоманщини. З цим треба кінчати. Плину посередніх і малохудожніх творів треба поставити надійний заслін. Цього вимагає наша партія».

Справді, потік, який захлестує видавництва, ставить і рецензентів, і редакторів у непевне становище. Часом одразу видно: твір явно слабкий, не тягне. Але автор пробивний і зв'язки, може, має, і книжки такого рівня виходять, а що найнезаперечніше — тема актуальна (оці теми!).

І редактор, я певний, розуміючи, що то за твір вийде, все ж пише у редвисновку: «Враховуючи (ніби мова йде про пом'якшувальні обставини.— В. Б.) те, що повість ця на робітничу тему, про людину праці, що є непоганий матеріал про виробничий колектив, автору слід цей матеріал «дотягти» художньо, зосередившись на образі головного героя... відкинувши все третьорядне, привхідне, суворо додержуючись власної анотації».

Ото здорово б — за анотаціями писати книжки!

І ще одне. Вже давно в естетиці визнано: справжні художні твори народжуються в синкретизмі задуму і втілення. Не може виникнути *задуму* мистецьки довершеного твору, коли художник не має в своєму арсеналі достатніх засобів для втілення, так само спроможність *втілювати* приходить разом із здатністю виплекати отой задум. А все інше — справді «дотягування».

Гадаю, вихід з цього магічного «тематичного» тупика можна знайти, якщо підходити з такими вимогами: «Враховуючи те, що повість ця на робітничу тему, про людину, праці, книжку не видавати, щоб не компрометувати самої важливої теми». І тоді відчутно зменшиться потік «сіратини». Та й критика (і «видима», й «невидима») трохи приглушить похвальбу, стане діловитішою, аналітичнішою.

Бо нині, хоч як дивно, складається нерідко й така ситуація, що навіть сам редактор зацікавлений у компліментарному тоні рецензента (не помилюся, коли скажу, що часом підбір кандидатур для оцінки рукопису зумовлюється й мірою поблажливості та поступливості критика). Повернемося знову на хвилю до нашого молодого поета А. Чому ж таки видали його книжку, хоча рецензія була різко негативна? Чому не прорецензували рукопис удруге, після доопрацювання, яке зовсім не врятувало його?

Тут багато важать моменти організаційні, які, проте, мають безпосередній вплив на суто творчі питання. За встановленим положенням рукописи мають включатися до видавничих планів уже після рецензії (схвальної). Але, на жаль, у видавництвах поки що цього правила не дотримуються. Рукопис може лежати певний — і досить тривалий — час не оцінений зі сторони, аж поки він не буде включений до плану.

Тоді дається рух... І редакторові на свій страх і ризик доводиться рекомендувати рукопис до видання, і, в такому разі, йому потрібен уже схвальний відгук «зовнішнього» рецензента або ж він мусить не погоджуватися з негативною оцінкою, «дотягувати» і «дотягувати»... Бо є план, який треба виконувати.

Те, що до планів включаються неапробовані рукописи (а буває, що їх ще й нема у видавництві), тобто порушення відповідної інструкції про порядок проходження рукопису позначається на ритмічності роботи редактора і, звісно, на якості видавничої продукції.

З цією вадою в організаційній частині видавничого процесу слід боротися. І тоді зростатиме вага «закритої» рецензії, тоді вона стане дійовим чинником при визначенні долі майбутньої книжки і підготовці її.

Значна частина книжкової продукції зостається неаналізованою в пресі (скажімо, наші республіканські літературні журнали і газета спроможні прорецензувати тільки 15 — 20 відсотків усього випуску літератури на Україні). Але ж для кожної книжки видавництво знаходить одного-двох рецензентів. Тож чи маємо скаржитись на «дефіцит» критиків для виступів у пресі? А скаржимося, і цілком справедливо.

Багато постійних видавничих рецензентів не виступає на шпальтах газет, у журналах, а це аж ніяк не сприяє ні зростанню їхнього авторитету серед письменників, ні дійовості їхньої допомоги редакторів. (До речі, в розмовах письменників, у їхніх наріканнях на непереконалівість, некваліфікованість деяких рецензій можна часто почути слово «авторитет»).

Подібний стан викликає стурбованість літературної громадськості. «Хіба така вже рідкість,— пише в листі до «Літературної України» письменник В. Росін,— що якийсь критик, котрий набив руку на видавничих рецензіях (їх на Україні влучно називають «заробітчанами»), питає у видавців, яка рецензія бажана: хвалебна чи глобельна?» Говорить В. Росін і про магічну дію відомого імені на рецензента, так само, як й імені невідомого.... Звичайно, температура критичного запалу в таких випадках дуже різниться.

Може, справді, як пропонує автор цитованого листа, не відкривати рецензентові імені автора рукопису?... Та, боюся, багато хто з постійних видавничих критиків не ризикував би братися за таку «непевну» справу...

А от чи треба читачеві знати, хто дав «добро» новій книжці? Чи є видавнича рецензія таємницею за сімома печатями? Як не дивно, але навіть деякі видавничі працівники довгий час вважали це неприступною для стороннього ока таїною.

Нині на книжках зазначається ім'я видавничого рецензента. Без сумніву, це підвищує відповідальність того, хто рекомендує рукопис до друку, що не може не відбиватися позитивно на видавничому процесі.

ЩО Є КРИТИКА

РУХ УГОРУ ЧИ СІЗІФОВА ПРАЦЯ?

«— Ви хто за фахом?

— Я? Критик.

— Критик? — (здивовано, розтягуючи «и»)...— І що ж ви критикуєте?— (глузливо, розтягуючи «у»).

Ці здивовані «и-и-и» і глузливі «у-у-у» завжди до певної міри збентежували мене й найперше, видно, тому, що в ремеслі критика мені самому ввижалась якась ущербність...¹ — отак, не вельми оптимістичним пасажем, один молодий критик розпочав відповідь на запитання журналу «Литературное обозрение» про початок свого творчого шляху. Таке розуміння критики й сумніви щодо «надійності» та незалежності її жанрових форм, зауважує автор, ішли від неправильного вибору самої «точки відрахунку» на шкалі цінностей творчої діяльності критика-професіонала. «Критик у порівнянні з поетом — це нероба в порівнянні з працелюбом, трутень у порівнянні з бджолою». Можна б навести багато схожих висловлювань авторитетних діячів літератури і мистецтва, але обмежуся цими зневажливими словами Теофіля Готье, який, однак (не завадить для повноти картини нагадати), і сам не раз брався за «ледаче» перо критика і вперше дав розгорнуте обґрунтування теорії «мистецтва для мистецтва». Та, певно, приналежність його до адептів хибної естетичної концепції аж ніяк не вносить полегкості в посутнє заперечення подібних інвектив проти критики. Бо хіба мало схожих думок висловили також і письменники, які не мали нічого спільного з отим «чистим мистецтвом»?

¹ Лит. обозрение, 1977, № 1, с. 71.

Як пояснити негативний пафос висловлювань цілої когорти митців різних часів про критику? І чому все-таки прагнуть ті митці почути слово критики й самі нерідко співпрацюють на її ниві? Таку двоїстість обумовлює, як мені здається, перш за все своєрідність участі критика у загальному літературному процесі. Більша частина його спадщини приречена, за словами Гоголя, на «ефемерність журнального існування». І тому чи не вгледимо певного резону в словах одного французького літературознавця, що прабатьком сучасної критики є Сізіф?.. Даремно, мовляв, тужаться, тягнуть критики на гору каменюку своїх оцінок, бо їй ніколи не впокоїтися на вершині вселюдського духу. Що ж — не будемо відразу заперечувати такий нігілістичний підхід до предмета нашої розмови. Візьмімося за діло не поспішаючи.

Але перш ніж піти у глиб проблеми, слід з'ясувати, хоча б попередньо, «право» літературно-художньої критики на «суверенність існування». Саме відділення критичної від власне художньої творчості не таке вже й аксіоматично прийнятне та зрозуміле. Чи є ще інша сфера діяльності, де б значна частина людей, не створюючи якогось предмета, мала сміливість і повноваження судити про нього, оцінювати, інтерпретувати, пропонувати свою думку іншим, а буває, й повчати самих творців?! Такий — не біймося цього слова — привілей існує лише в галузі мистецтва. Та критика не тільки привілей, але й необхідність. Без неї, цього — в ідеалі — найглибшого витлумачення художнього твору, засобу його пропаганди, мистецтво багато що втрачає у функціональному аспекті.

Що ж до повноцінності творчого вдовolenня, яке дістає критик від своєї роботи, щодо емоціональної наповненості його «критичних операцій» і глибини мислення тут уже наводилися свідчення К. Корсакаса і Л. Новиценка (в есе «Робити свої відкриття»). Можна згадати ще й зізнання Ю. Гинянова: «Писати про вірші тепер майже так само важко, як писати вірші».

У книжці «Мистецтво інтерпретації й оцінки. Спроба прочитання «Мідного вершника» (1981) 10. Борев посилається на думку В. Белінського про перманентний розвиток розуміння кожною новою епохою творів О. Пушкіна й переносить це твердження також на запропонований ним цілісний аналіз «Мідного вершника». Дослідник переконливо показав, як поглиблювались оцінка й інтерпретація пушкінської поеми протягом майже півтора

століття. Однак є частина суджень про твір (суджень саме кінця 1830-х—1840-х років), які, навіть будучи помилковими багато в чому — тут відіграли свою роль різноманітні об'єктивні й суб'єктивні чинники,— все ж і досі лишаються об'єктивно значними й цінними. З нашого сьогоденного погляду ми розуміємо, що помилялися і С Раїч, і О. Сенковський, і С. Шевирев, і реакційні критики Мартинов та Бурачок. Сказати більше — помилявся сам В. Белінський. Звісно, оцінку останнього великою мірою зумовлювала об'єктивна недоступність для критика (на відміну від істориків літератури) основного, авторського тексту «Мідного вершника». А от суб'єктивною основою неадекватності сприйняття твору О. Пушкіна було, як справедливо зазначає В. Вацура, те, «що жоден з критиків, які писали в цей час про Пушкіна, не стояв на позиціях безпристрасного вивчення». І все-таки ці судження, висловлені в полеміках, пристрасній літературній боротьбі, виявилися, хоч як це парадоксально звучатиме, плідними для літературного розвитку. «Можна гадати,— відзначає дослідник,— що поняття «пушкінського» і «гоголівського» періодів російської літератури певною мірою було підготовлено критикою 1840-х років, яка в суб'єктивній формі відбивала об'єктивні закономірності літературно-суспільного розвитку»¹.

Доволі очевидно з цього випливає, що літературно-критичне пізнання художнього феномена має специфічно значущі особливості. В чому ж вони полягають?

Специфіку критики і самі представники цього, як кажуть, «цеху», і митці пробують визначити не від сьогодні. Багато вже висловлено вдалих, тонких спостережень, зафіксовано чимало істотних рис критичної діяльності, розкрито «механізми» деяких процесів сприйняття твору й появи судження- про нього. І все ж мусимо констатувати, що критика є чи не найменш дослідженою ділянкою в теорії літератури. Отож не дивно, що розуміння критики як своєрідної форми мислення, як специфічної діяльності й досі не ввійшло до нашого літературного побуту, що журнальні сторінки ще рясніли донедавна знаками питання: «Що є критика?», «Літературна критика — наука чи мистецтво?», «Чи треба критикові «перевтілюватися»?..»

Виникає й таке питання: а чи не пустопорожні ці суперечки? чи не «мертвонароджена» сама проблема? чи справді вона стоїть на порядку денному теоретичного осмислення літературного процесу? Але суперечки точаться не вгамовуючись, дедалі розгортаються, втягуючи в розмову не тільки філологів, а й естетиків, соціологів, педагогів, просто читачів... Наприклад, дискусія «Як і для кого пише критик?» у «Літературной газеті» викликала величезний резонанс. Критика прагне самоусвідомити себе, і це цілком природно, закономірно. Відомо: кожне явище народжується значно раніше, ніж приходить по-справжньому наукове його витлумачення. Літературно-художня критика в сучасному її розумінні є відносно молодого галуззю пізнання. Тільки після виникнення періодичних друкованих видань критика починає виділятися в окремішню діяльність, мета якої—здійснювати своєрідний контроль і корекцію у мистецькому житті відповідно до вироблених суспільством ціннісних орієнтацій. І врахуймо, що хронологічно до цього періоду ми прив'язуємо виділення критики лише в плані загальноісторичному. Якщо ж говорити про якесь конкретне національне мистецтво, то критика стає самостійним видом діяльності тільки на досить високому рівні культури; вона з'являється як «інтелектуальна свідомість» (В. Белінський) культури здебільше після тривалого саморозвитку, коли виробляються критичні принципи, «коли критика ще не є власне критикою, коли вона ще не має «чистого» голосу і виступає, як правило, у поєднанні з наукою чи літературою як мистецтвом слова»¹.

Процес цей тривалий, складний, але він неухильно приводить до потреби самовизначення й самоусвідомлення критики. Крім того, зростання ролі літератури та мистецтва в наш час викликає посилену увагу до критики, її значення в художньому процесі, її форм впливу і методів дослідження.

Афористичне означення критики як «рухомої естетики», дане В. Белінським майже півтора століття тому, закріпилося в нашому щоденному літературному вжитку не без вагомих на те підстав. Тут тонко спостережено відчутну взаємозалежність теоретичної думки і думки критичної: «Теорія — це систематизована й гармонійна єдність законів прекрасного; але вона має ту невідому, що виражає певний момент часу, а критика безупинно

¹ Коваленко В. Что есть критика. — Неман, 1977, № 1, с. 168.

рухається, іде вперед, збирає для науки нові матеріали, нові дані. Це — рухома естетика...»¹ І найновіші дослідження раз у раз підтверджують істинність виведеної В. Белінським залежності. Так, у фундаментальній книжці польського естетика М. Голашевської «Філософські основи літературної критики» літературно-критична діяльність розглядається як надбудована над естетичною, на противагу надбудування над іншими, як каже дослідниця, первинними основами. Вона виділяє три первинні основи: естетичну, практичну і пізнавальну. Так само Р. Гром'як вважає, що коли «філософські проблеми естетики — це застосування основних положень марксистсько-ленінської філософії до головних завдань естетики, то естетичні проблеми критики (аналогічно) є застосуванням теорії та історії мистецтва»².

Але, як і кожне афористичне визначення, термін «рухома естетика» певною мірою однобічний, і це зрозумів найперше сам В. Белінський, коли у написаній через шість років відомій праці «Промова про критику» «зняв» це визначення — наче застеріг нас від необережного, не продуманого застосування його скрізь і всюди, вказавши на безпосередній зв'язок критики з живою дійсністю, а не лише із естетичною наукою.

Дуже спокусливо було б знайти місце літературної критики десь між теорією й історією літератури. Щодо першої, то критика (застосуймо вищезгадану «формулу» Белінського) користується вже виробленим інструментарієм аналізу, щодо другої — вона сама дає історії літератури матеріал для майбутніх досліджень. Таке визначення специфіки, звичайно, відбиває якісь реальні залежності, але не завжди найістотніші. Так, наприклад, В. Халізов у статті «До теорії літературної критики» пише: «Відмінність же літературної критики від історії літератури в тому, що перша виробляє оцінки творів у процесі й результаті їх «первісного» обґрунтування, друга ж — науково аргументує, «дообґрунтовує», а тим самим збагачує і поглиблює критичні судження, які вже стали звичними»³.

Тим часом це погляд на критику швидше з погляду історії літератури, а не «зсередини» самої критики. Історикові не тільки доведеться «дообґрунтовувати» уста-

¹ Белінський В. Думки про мистецтво.— К.: Мистецтво, 1976, с. 285.

² Гром'як Р. Естетика і критика.— К.: Мистецтво, 1975, с. 12.

³ Филологические науки, 1977, № 1, с. 4.

лені оцінки, але й самому їх давати. А крім того — долати всі складнощі «вживання» в літературну атмосферу розгляданого періоду. Для критика ж основні проблеми відкриваються не тільки в царині «первісної» оцінки, а й у перспективній спрямованості її.

У рецензії на книгу Лансона «Історія французької літератури. XIX ст.» Г. Плеханов зазначав: «Для історії літератури важливо з'ясувати, як і чому явилася, як і чому зникла французька трагедія, але чому саме Корнель, а не хтось інший, написав «Сіда», — це питання не істотне для наукового пояснення літературної історії». Літературна ж критика мусить особливу увагу звертати і на Корнеля, саме на Корнеля. І тому для нас зрозуміле й важливе висловлене у книжці Б. Бурсова «Критика як література» занепокоення неконкретністю, загальністю багатьох наших критичних суджень, особливо небезпечних і неприємних, коли їх намагаються звести у ранг всезагальності. Високорозвинена критика завжди позначена саме конкретністю підходу до мистецького твору.

Неясність, як казав І. Франко, «будущини» тієї чи тієї нової літературної тенденції ускладнює роботу критика і, великою мірою, визначає її специфічність. У статті «Лесь Українка» І. Франко починає свій розгляд з міркування: дуже важливо для правильної багатобічної оцінки зазирнути в те, «чого ми можемо ждати в будущині від цієї письменниці»². В іншій праці він вказує, що критик «мусить сам вироблювати перспективу, вгадувати значення, вияснювати прикмети даного автора, мусить, що так скажу, орати цілину, коли тим часом історик збирає вже зовсім достиглі плоди»³.

Зрозуміла річ, що критик, маючи перед собою ще не завершену історію творчості письменника, може прогнозувати, передбачати подальший рух творця (як то й зробив І. Франко, прорікши Лесі Українці славне майбутнє). Але оцінка тоді дійова, коли вона максимально конкретна, бо тільки так вона, хай частково, долає свою обмеженість обставинами певного часу. Літературний процес — явище вельми динамічне, а справжні таланти з'являються несподівано, вимагаючи перегляду цінностей, здавалось би, усталених і унормованих.

¹ Плеханов Г. Литература и эстетика.— М.: ГИХЛ, 1958, т. 2, с. 601.

² Франко І. Збір. тв.: В 50-ти т.— К., 1981, т. 31, с. 254.

³ Франко І. Із секретів поетичної творчості.— К.: Рад. письменник, 1969, с. 74.

Отож чи не здається, що «в такому разі критикові найліпше б було подождати, поки той талант пройде більший шмат дороги, зазначить себе яркіше, зачеркне, що там скажемо, свою власну лінію на нашій літературній ниві»?¹ Так розмірковував Іван Франко. І тут же відповідав собі заперечно — не можна чекати, бо є потреба моменту. В даному випадку необхідно підтримати поета, Лесю Українку, але буває й так, що «момент» вимагає осуду, пекучого слова заперечення. Для літературної критики важлива спрямованість, націленість на розв'язання нагальних проблем часу — тобто публіцистичність. Звичайно, всі суспільні науки ідеологічні, але публіцистична заостреність не характерна і не обов'язкова для них. Проте вона є атрибутивною ознакою для критики, бо та просто втрачає всяке значення, якщо не стоїть на активних соціальних позиціях.

У зв'язку з такою особливістю критичної діяльності чи не виникає загроза засліплення «злобою дня»? Адже ще Гегель зауважував, що оцінка будь-якої дії повинна враховувати її наслідки, а це можливо лише тоді, коли минуть умови, в яких відбувалася та дія. Стати над «злобою дня» намагалися, наприклад, фундатори так званої «нової критики». Вони будь-що прагнули абстрагуватися від «біжучого моменту». Так, Т.-С. Еліот наголошував, що літературні твори слід сприймати безвідносно до конкретних проблем епохи. Але «нові критики», а згодом і французькі структуралісти, видаючи себе за безсторонніх поцінювачів мистецтва, «не врахували», що їхні декларації були ж знов-таки продиктовані тою самою «злобою дня», — необхідністю перебороти вкрай заострений суб'єктивізм критиків-традиціоналістів, нехтування критеріями істинної цінності мистецького твору... А всяка чеснота стає при однобічному її розвитку вже вадою. Так і сталося з «ною критикою».

Великим досягненням нашої сучасної науки про літературу є творче розв'язання суперечності між «злобою дня» і об'єктивністю судження, подолання по-спрошенськи вульгарного підходу до неї. У працях М. Бахтіна, Б. Бурсова, Ю. Андреева, М. Чудакової та інших дослідників переконливо доводиться залежність критичного судження від «соціального динамізму епохи» (Л. Новиченко). І це не «ахіллесова п'ята» критики, а умова її нормального функціонування. *«Довести, — підкреслює*

¹ Франко І. Зібр. тв.: В 50-ти т., т. 31, с. 254.

М. Чудакова, — що цей твір гарний, критик не може сьогодні, як і століття тому, — він може це тільки твердити, підпираючи міркування прикладами, зіставленнями, а справа читача — вірити йому чи не вірити. Не будемо боятися такого мізерного підсумку — краще зафіксувати його, аніж тішитися багатообіцяльними рецептами»¹,

Ніхто не застережений від помилки, інша річ, що всі помисли критик повинен спрямовувати на максимально об'єктивний розгляд твору. А це можливо лише на науковій основі, яка, без сумніву, є незамінною нічим іншим для критика, але не єдиною, бо поцінування спирається також на інтуїцію, загальнокультурну обізнаність, на колективний досвід оточення...

Мабуть, є потреба більше говорити про особистість критика, адже для нього так багато важить не лише вміння розуміти й інтерпретувати «мову» художника, але й виражати себе, свою індивідуальність, виявляючи через суб'єктивність свого сприйняття об'єктивний зміст даної оцінки.

Тут ми підходимо впритул до питання про науковість критики.

Як відомо, вона являє собою одну з форм ціннісно-орієнтаційної діяльності. Приймаючи це визначення, ми не повинні його абсолютизувати. Останнім часом все частіше лунають голоси проти спрощено-оцінного розгляду художнього твору. Мають рацію і Л. Теракопян, коли пише, що «мета критики — не тільки оцінка, а й співроздум, співдослід», і В. Брюгген, коли ратує насамперед за думку в критиці, а не оцінку, «бо вже перше містить в собі й оцінку».

І все ж основною специфічною рисою критики є ціннісно-орієнтаційна спрямованість, що й відрізняє її від «чистого» літературознавства, в якому переважає науково-пізнавальний підхід до художніх творів.

Останнім часом дослідники все більше схиляються до погляду на критику як на форму соціальної діяльності. Очевидно, таке визначення відбиває природу критики, її активне начало. Крім того, таке розуміння дозволяє уникнути еkleктики при поєднанні конкретно-естетичного та соціологічного підходів до художнього твору. Історія літературної критики свідчить, що ні той, ні той не є самодостатніми, що вони чинні, тільки взаємодоповню-

¹ Чудакова М. Вторичность или традиция? — Лит. газета, 1975, 12 лютого.

ючись та взаємоперетинаючись. Якщо «чисто» естетичний аналіз явища письменства вимагає від критика залишатися «всередині» тексту, розглядаючи лише внутрішню логіку художніх елементів, ігноруючи зв'язок твору з дійсністю, то вульгарно-соціологічний підхід виявляє байдужість до самої природи мистецтва, до отого інобуття фактів дійсності в художньому творі.

Соціологічність, як переконливо довів на прикладі статей О. Янова на Всесоюзній нараді критиків у січні 1974 року Л. Новиченко, не є панацеєю. Надуживання цим підходом до художнього твору, так само як і естетичним, неминуче зменшує соціальну значущість літературно-критичного виступу.

Зважати на це потрібно з кількох причин. По-перше, широкий погляд на критику, з урахуванням усіх можливих її «параметрів», дозволяє шукати реальні механізми зародження, розвитку й функціонування критичної думки. По-друге, виникає можливість перенести «точку відрахунку» критичного таланту, яку нині чи не обов'язково треба співмірювати з точкою відрахунку міри таланту літературного. І нарешті — точне розуміння природи літературної критики дає змогу правильніше спрямувати розвиток обдарованих критиків (тією мірою, звичайно, наскільки взагалі можна «керувати» саморухом творчої особи).

...Майстерність критика. Критичні здібності. Критичний талант. Нечасто замислюємося ми над цими поняттями. Частіше говоримо про ремесло критика, посилюючись на рідкісність появи справжнього критичного обдаровання. А в чому ж полягають ці здібності? Як їх визначити, як підтримати обдаровану людину?

Дозволю собі ще дві розлогі цитати:

«...В цій соромливій людині, в цьому кволому тілі жила могутня, глadiatorська натура; справді, це був сильний борець! Він не вмів проповідувати, повчати, йому потрібна була суперечка. Без заперечень, без роздратованя він недобре говорив, але коли торкались його дорогих переконань, коли у нього починали тремтіти м'язи шиї і голос перериватися, тоді треба було його бачити: він кидався на супротивника барсом, він рвав його на шматки, робив його смішним, робив його жалюгідним і по дорозі з незвичайною силою, з незвичайною поезією розвивав свою думку».

«...Видатною якістю Белінського як критика було його розуміння того, що саме стоїть на черзі, що вимагає не-

відкладного розв'язання, в чому виявляється «злоба дня».

З цих свідчень Герцена, Тургенева перед нами постає складна особа критика, його діяльність була мукою, пристрасною, невтамовуваною потребою самовираження. Палахкотіння почуттів Белінського чуємо в кожному виступі — від великої статті до, як тепер прийнято називати, анотаційної рецензії з трьох-чотирьох абзаців, його талант кувався у тогочасній літературній боротьбі, він гартувався в полеміці. Я думаю, що коли говорити про критичні здібності, то насамперед мову слід вести про зацікавлену готовність критика до суперечок, про його внутрішню установку на дискусію, про його принципову позицію. Адже чи назвемо бодай одного з видатних критиків, який би уникав «гострих кутів», намагався підвести свою думку, свою оцінку під загальноприйняті? Ніякий блискучий дар аналітика не може замінити критикові здатності й потреби аргументувати й відстоювати свою і тільки свою точку зору. Інша річ, що й без уміння аналізувати критик «не відбудеться», але все ж дистильована вода найприскіпливішого і хай бездоганного (за технікою виконання) кабінетного аналізу ніколи не заступить навіть «перенасиченого» особистим баченням виступу критика для широкої, кажучи словом Белінського, публіки — а це ж той основний сприймай, у контакті з яким критик розкриває й реалізує соціальні потенції свого жанру.

В якій же ситуації спалахують оті гарячі жарини таланту критика? Як насправді відбувається таке необхідне для нього поєднання аналітичного та почуттєвого начал при аналізі художнього твору? Де шукати осереддя, основну точку опори літературно-критичного розгляду? Психологи спрямовують нашу увагу на процес естетичного сприйняття: «По-справжньому органічна єдність цих двох елементів можлива тільки в рамках цілісного психологічного утворення, яким і є естетичне почуття, інтелектуальне й світоглядне за своїм характером, тому наявні тепер характеристики емоціонального стану в акті естетичного сприйняття на кшталт «ідейно-емоціональний», «інтелектуально-почуттєвий» і т. ін., повинні повністю перекриватися поняттям естетичне переживання (насолода)»¹.

¹ Эйхе Н. Эстетические чувства в структуре эстетического сознания личности. Автореферат кандидатской диссертации.— Свердловск, 1972, с. 18.

Гадаю, в світлі цих спостережень психологічної науки важко погодитися з применшенням Ю. Суровцевим питомої ваги почуттєвого елемента, необхідного для повнокровного сприйняття твору в акті «критичного досліджу». Називаючи паліативом «потяг авторів до передачі своїх вражень», вихід критика за межі кола усталеної термінології, він стверджує, що професійне вивчення мистецтва не вимагає якоїсь надчутливості і при сприйнятті художнього твору '... Надчутливості, може, й не слід вимагати від критика, але підвищеної чутливості — неодмінно. Як глибоко здивувався М. Каулі, коли, звернувшись до праць своїх колег, знайшов, «що на змісті багатьох з цих книжок відбилась найповніша естетична глухість їхніх авторів, що в ряді випадків відчувалося зневажливе ставлення до письменників і їхніх робіт, які ставали не більше, як первинною сировиною для різноманітних критичних операцій, і що, як правило, всі ці твори лише робили свій внесок у величезну битву систем і концепцій, кожна з яких наполягала на своїй унікальності й непогрішності»².

При всіх труднощах критичного судження саме естетична насолода від пережитого твору мистецтва допомагає пізнати його. Як казав А. Луначарський: «Насолода завжди йде рука в руку з пізнанням». Сюди, на мою думку, слід віднести також почуття із, сказати б, мінусовим знаком як наслідок неприйняття твору, але не просте усвідомлення його слабкості, а дію на критика всієї гами «больових» почуттів, що генеруються любов'ю до своєї літератури. Р. Гром'як так говорить про залежність ефективності критичних суджень від тих переживань, які викликає твір: «Без естетичного почуття, яке залишається навіть при студіюванні твору (і після нього), критична оцінка не має безпосередньої опори, позбавляється того пафосу, який робить її дійовою і ріднить, єднає з твором, яким вона була викликана»³.

Якщо спробувати накреслити основні напрямки, в яких можливий розгляд критичних здібностей для виокремлення їхніх сутнісних ознак, я б говорив про такі шляхи дослідження: найперше — слід окреслити ту духовну сис-

тему, що її вираження відбувається тільки через критику; не менш важливою є потреба з'ясувати особливості критики як виду соціальної діяльності; і, нарешті, увагу дослідників мусять привернути умови найефективнішого застосування науково-категоріального апарату літературознавчої теорії в акті критичного аналізу та ступінь переконливості критичного судження в залежності від його емоціональності.

В критичній думці відчутно простежуємо безнастанний рух. Звісно, утвердити якісь, на всі випадки придатні, цінності, методи, форми — значило б умертвити саму критику, дуже рухому, динамічну духовну систему. Критик завжди має йти в ногу з часом, формуючи літературний процес і зазнаючи впливу від нього. Дар його рідкісний. Праця складна. Наслідки її, буває, даються взнаки опосередковано й не відразу. Тому так важливо упевнитися критикові у вагомості й потребності своєї праці, що є соціальною діяльністю. А це, поза сумнівом, сприяє виробленню й поглибленню почуття відповідальності перед літературою, перед народом.

¹ Див.: Суровцев Ю. О социологическом изучении художественной формы. — В кн.: Методологические проблемы современной литературной критики. — М.: Мысль, 1976, с. 135.

² Каули М. Дом со многими окнами. — М.: Прогресс, 1973, с. 294.

³ Гром'як Р. Эстетика і критика, с. 87.

ЄДНІСТЬ НАУКОВОГО Й ХУДОЖНЬОГО?

Спалах уваги багатьох дослідників до методологічних і теоретичних проблем літературно-художньої критики — явище не випадкове, широке зацікавлення цими питаннями не виникло спонтанно. Воно зумовлюється всім рухом нашої критичної думки, необхідністю долати її «вузькі місця», що більш або менш точно були нанесені на «карту дислокації» сучасного літературного життя.

«Не досить глибоко,— говорилося в постанові ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» (1972),— аналізуються процеси розвитку радянської літератури і мистецтва, взаємозбагачення і зближення культур соціалістичних націй. Багато статей, оглядів, рецензій мають поверховий характер, позначені невисоким філософським і естетичним рівнем, свідчать про невміння співвідносити явища мистецтва з життям». Занепокоєння Ю. Бурляя, яке він висловив з приводу недостатнього окреслення жанрових особливостей рецензії (стаття «До рецензії — з відповідальністю». — Жовтень, 1974, № 7) можна було цілком віднести і до визначення основних особливостей критики. Монографії, присвячені діяльності окремих критиків, в більшості мали характер загального історико-літературного розгляду. Це можна пояснити тим, що багато аспектів літературного процесу ще вимагає фактографічного опису, але, звичайно, поточна літературна критика потребує й досліджень специфіки критичних жанрів.

Питання майстерності тісно пов'язані з методологічними проблемами літературної критики. У статті «Про літературну критику і її метод», надрукованій в журналі «Радуга» (1973, № 9) порядком обговорення, В. Во-

ройов спробував систематизувати погляди різних дослідників на сутність літературної критики та її метод. Не вдаючись до перегляду всієї класифікації, даної автором статті, хочеться подискутувати щодо оцінки третьої (за його класифікацією) точки зору на літературну критику: «Критика розглядається як особливий вид літературно-творчої діяльності, який нібито завжди й обов'язково поєднує в собі наукове й художнє мислення. Тому, мовляв, метод у критиці «напівнауковий-напівхудожній». Будучи прихильником погляду на критику як дисципліну суто наукову, В. Воробйов намагається довести неправомірність і хибність зазначеного вище розуміння методу літературної критики. Він має рацію в тому, що справді метафізичний поділ літературної критики на 50 відсотків науки і 50 — мистецтва («напівнаука-напівмистецтво») неспроможний розкрити природу цієї складної і далеко ще не дослідженої галузі літературної діяльності. Але, цілком справедливо виступаючи проти розуміння методу критики як «напівнаукового-напівхудожнього», дослідник впадає у крайнощі, ототожнюючи це еkleктичне визначення з тим, що сказано в статті «Літературна критика» («Краткая литературная энциклопедия»). Він пише: «Наприклад, В. Я. Лакшин у статті про критику, надрукованій у солідному науковому виданні (1967), стверджує, що критична праця за суттю — «наукова», а за методом — «творча».

Ось і розумій, як це на основі художнього методу створюються наукові твори?»

Тим часом, якщо уточнити, у «КЛЭ» говориться: «У нас завойовує собі авторитет критика — ідейна за переконаннями, суспільна за характером, наукова й творча за методом, аналітична за прийомами дослідження, демократична за зв'язками з широкою читацькою аудиторією» (т. 4, с 257).

Як бачимо, в енциклопедичній статті взагалі критика не поділяється «за суттю» й «за методом». Це—по-перше. А по-друге, В. Воробйов, обстоюючи свою концепцію, підкріплює її твердженням О. Бушміна з цікавої роботи «Методологічні питання літературознавчих досліджень»: «...Літературознавство — не напівбелетристика, а справжня наука, яка вимагає суворої об'єктивності й відповідності форм вираження з науковою методологією та методикою»¹.

¹ Бушмин А. Методологические вопросы литературоведческих исследований.— Л.: Наука, 1969, с. 38.

Але річ у тім, що О. Бушмін у даному разі мав на оці не літературну критику, а наукові дисципліни літературознавства — історію та теорію літератури. Критика як третій складник літературознавства посідає окреме місце в науці про літературу. У суто зовнішньому плані це підтверджується тим, що чимало дослідників узагалі відділяють літературну критику від науки про літературу — літературознавства. Звичний для нас ряд «Література, критика, літературознавство» — так, наприклад, називається одна стаття М. Храпченка (Русская литература, 1972, № 2). Але «автономність» літературної критики не завжди враховується при визначенні її методу, що її призводить до більш або менш відчутних помилок. З одного боку — дехто зовсім відкидає потребу наукової основи в критиці, обстоючи, по суті, суб'єктивістський підхід до розгляду явищ мистецтва, з іншого боку — є чимало прихильників погляду на критику як зовсім не підпорядковану законам художньої творчості. Критичні виступи останніх, як звичайно, відзначаються сухістю, не розраховані на емоційне співпережиття читачем, подекуди мають псевдонауковий характер, коли за оболонкою дефініцій не видно життя й часу.

Весь пафос своєї книжки О. Бушмін спрямовує проти «белетризації» науки про літературу. Що ж до літературної критики він зауважує: «Літературознавство, що має справу з живим, поточним літературним процесом, ставить перед своїми діячами деякі особливі вимоги, набирає додатково деяких специфічних рис, які виявляються в стилі, жанрах, завданнях, функціях праць і узаконюють відносну самостійність самого найменування літературна критика. Публіцистика, наприклад, не завжди доречна в суто історичній науці, у роботі літературознавця-історика, стає одною з необхідних умов успішної діяльності літературознавця-критика»¹.

Щоправда, В. Воробйов також робить застереження щодо цього. Ті жанри літературної критики, які тяжіють до художньої творчості, він називає як «проміжні» і як такі, що «не визначають сутності критики в цілому як науково-логічного пізнання літератури і життя». І далі, відзначивши тісний зв'язок критики «з живим процесом розвитку літератури, з творчою роботою письменників, з аналізом конкретних творів», В. Воробйов, визнаючи-

такі специфіку літературної критики (це «засоби і прийоми критичної роботи»; цікаво, а що диктує вибір засобів і прийомів?), говорить уже про її метод як науковий «в основному і головному, не торкаючись, нехай і другорядних, але ж дуже важливих особливостей літературної критики».

В надрукованій через півтора року іншій статті «Літературна критика — наука чи мистецтво?» (Радянське літературознавство, 1975, № 2) В. Воробйов знову обстоює свою позицію, щоправда дедалі частіше «саморозбиваючи» її різними застереженнями, — типу «В особі обдарованого критика мовби органічно зливаються здібності вченого і митця». А в статті «Жива спадщина» (Радуга, 1976, № 8), доводячи, що А. Луначарський розумів літературну критику як науку, він чомусь «забув» і такі слова класика радянської критики: «Марксистська критика є водночас і наукова, і своєрідно художня праця»¹. Розумію, що ця теза внесла б певну дезорганізацію в обстоювану концепцію... Але як тут не згадати великого Белінського: «Переконання повинно бути дорогим тільки тому, що воно істинне, а зовсім не тому, що воно наше»!

Як відомо, марксистсько-ленінська гносеологія передбачає пізнання на двох рівнях: на першому проводяться спостереження, пізнаються окремі об'єкти, емпірично встановлюються співвідношення між цими об'єктами, тобто пізнається *явище*; на другому — встановлюються зв'язки між об'єктами, формулюються закономірності й закони, тобто пізнається *суть*, створюється теорія. Шлях до по-справжньому наукового судження про твір мистецтва складний, тривалий, багатоступеневий. Це відповідає ленінському визначенню процесу пізнання: «Спочатку *мелькають* враження, потім виділяється *дещо*, — потім розвивається поняття якості (визначення речі або явища) і *кількості*. Потім вивчення і розмірковування спрямовують думку до пізнання тотожності — відмінності — основи — сутності *versus* явища, — причинності etc. Всі ці моменти (кроки, ступені, процеси) пізнання спрямовуються від суб'єкта до об'єкта, перевіряючись практикою і приходячи через цю перевірку до істини»².

З таких позицій слід підходити й до специфіки діяльності як літературознавця-історика чи теоретика, так і

¹ Бушмин А. Методологические вопросы литературоведческих исследований, с. 81.

¹ Луначарський А. Статті про літературу. — К.: Дніпро, 1975, с. 143.

² Ленін В. І. Повн. збір. тв., т. 29, с. 281—282.

літературного критика. Справді, чи може критик вичерпно, по-науковому пояснити літературний процес, дослідити всі його закономірності, коли в своєму розпорядженні він не має ані відгуків критиків (читачів), ані допоміжних матеріалів: висловлювань самих авторів про власну творчість, чернеток, листів, щоденників, спогадів, врешті, навіть пародій та епіграм. Для теоретичного осмислення літературного процесу цей матеріал необхідний.

А літературна критика, будучи в певному розумінні посередником між читачем та письменником, сама дає матеріал майбутньому історикові, сама пізніше стає об'єктом дослідження. І як влучно спостережено дослідниками, історик розглядає літературу як художню цінність, що твориться оточенням, обумовлюється обставинами суспільного й мистецького життя. Критик же розглядає літературу як художню цінність, яка створює собі оточення, тобто як активний чинник і суспільного, і мистецького життя. Він (критик) оперує свіжими фактами літературного процесу і, спираючись на досвід історії та теорії літератури, намагається оцінити явище мистецтва з позицій сьогодняшнього уявлення про красу й значущість художнього твору, з позицій потреб дня та уявлюваного напрямку дальшого розвитку літератури, великою мірою сприяючи визначенню цього напрямку. Історик літератури працює, знаючи результати літературного процесу, який він досліджує, а також враховуючи тогочасне уявлення про цінність твору чи творчості письменника (його дала критика!). Тобто історик має до своїх послуг три компоненти процесу літературного розвитку — минуле, сьогодняшнє і майбутнє. Критик же знає минуле, стоїть у сьогодняшньому і творить майбутнє. Або, як зазначав Д. Овсянико-Куликовський, «художня критика має справу з теперішнім, що береться як майбутнє, котре почало здійснюватись»¹.

Саме відсутність третього компонента відомостей, необхідних історикові (результати випробування мистецького твору часом) і зумовлює те, що критики часто не дотримують принципу «відповідності форм вираження з науковою методологією та методикою», чого цілком правомірно слід вимагати від наукових дисциплін літературознавства. Критик мусить глибоко знати й уміло користуватися механізмом наукового аналізу твору, без

¹ Овсянико-Куликовский Д. К вопросу о приемах и задачах художественной критики. — Новое слово, 1897, кн. 12, с. 55.

цього критична діяльність немислима. Більше того, у деяких країнах (Англія, Франція) перед тим, як прибрати собі ампулу літературного критика, треба довести вміння працювати в галузі наукових дисциплін літературознавства. Але вже саме це вказує, що коли без знання й розуміння методики теорії та історії літератури не можна вести успішної критичної діяльності, то все-таки не кожен літературознавець може виступати як критик. Плехановське визначення мети діяльності критика — пошук соціологічного еквівалента твору (не беремо до уваги вульгаризаторські перекручення самого терміна «соціологічний еквівалент»), — безперечно, передбачає науковий аналіз художнього тексту. Але Плеханов зазначав: «Щоб розібратися в тому, що я назвав живою одежею ідеології, необхідно мати часом талант або, в крайньому разі, хоч чуття художника. Тим більше корисне чуття в тих випадках, коли ми беремося за визначення соціологічного еквівалента творів мистецтва»¹.

Певна річ, що й історики та теоретики повинні глибоко розуміти мистецтво, тоді як критикові, окрім цього, потрібно ще й відчувати нерозривність, невіддільність мистецького твору від реальних потреб і запитів життя. Класовий підхід до літературних явищ уже сам собою зумовлює елемент суб'єктивності, тенденційності, тенденційності пристрасної в прагненні утвердити ідеали свого класу, свого суспільства. У таких випадках, завжди підкреслював А. Луначарський, суб'єктивність є виразом об'єктивності як наслідок впливу зовнішньої історичної ситуації. Тобто суб'єктивність критика продиктована необхідністю втручатися в літературний процес, сперечатися з опонентами, доводити їм і читачеві справедливості свого погляду, тобто формувати літературний процес.

Суб'єктивний підхід до літературного явища визначається пріоритетом дійсності, потребою зіставляти явища життя з їхнім відображенням у літературі. А це робиться тільки з класових, партійних позицій, і відчутний елемент публіцистичності в цьому випадку — неминучий, бо, як пише болгарський дослідник Б. Нонев, критика «безпосередньо втручається в ідеологічні битви нашого часу, бере активну участь в побудові соціалістичного суспільства»². Саме ця риса в діяльності критика

¹ Плеханов Г. Искусство и литература. — М.: Гослитиздат, 1948, с. 213.

² Нонев Б. Высокая цель критики. — Вопр. лит., 1971, № 12, с. 144.

дозволяє йому з приводу твору нецікавого, художньо недосконалого, навіть примітивного, висловлювати важливі, суспільно значущі думки. Підтвердженнь цього можна багато знайти в критичній спадщині В. Белінського, М. Чернишевського, М. Добролюбова, І. Франка, Лесі Українки. Критик, окрім оцінки художньо відображених фактів, вдається до розгляду реальних життєвих процесів, втручається у них. Якщо уважно простежити за статтями й рецензіями в нашій пресі, то знайдемо чимало прикладів отакого безпосереднього звернення критика до конкретного факту. Причому цей факт, з погляду критика, переростає рамки прямого значення, стає своєрідним засобом художнього мислення, образом. Таким образом — повторюю, у своїй цілісності — є, наприклад, зачин статті Ю. Константинова «Труд, конфлікт, форма» (Октябрь, 1959, № 7, с. 213), де критик розповідає про подію, яку сам спостеріг у житті. На весь подальший розгляд багатьох творів сучасної літератури лягає відблиск цього життєвого факту. Інженер, говорячи про складність побудови різних сучасних радіоприладів — у них сотні трансформаторів, ламп, перетворювачів і т. ін., зауважив, що прилади ці «неможливо витягнути в одну пряму лінію — від джерела енергопостачання до результату — звуку, зображення, запису, коливань і т. д. Спробуй розмотати витки трансформатора, і він перестане діяти. Ми збираємо все у вузли, у нас найжорсткіша послідовність, ми намагаємося позбутися зайвого гвинтика... Але чому ви, за поодинокими винятками, тягнете прямолінійні схеми, чому ви так боязко на окремих ділянках конденсуєте зміст, чому ви ложечкою розносите, розжоване?» Зрозуміло, що саме чуття художника підказало Ю. Константинову провести умовну паралель між роботою трансформатора і дією на читача мистецького твору.

Як відомо, публіцистика передбачає досить часте заповнення засобів образного вираження з арсеналу художньої літератури. Недарма побутує навіть такий термін: «художня публіцистика». Тут ми стикаємося з тим, що, з погляду суто наукових дисциплін літературознавства, можна б назвати «невідповідністю форм вираження з науковою методологією та методикою». Проте з погляду специфіки літературно-критичної діяльності така невідповідність цілком природна. Справді, критик підходить до аналізу літературного твору, користуючись по змозі науковою методологією (всілякий «імпресіоністичний»

підхід, як уже зазначалося, мало прислужується літературі, хоча і він несе для історика певний знак мистецького життя), але це ще не дає можливості розглянути твір всебічно, вичерпно. Тут і включається оте, що Плеханов вважав необхідним для критика, — чуття художника.

І не використання критиком тропів і фігур дає «підстави твердити, що закономірності, встановлені для красивого письменства теорією літератури, значною мірою чинні й для такого роду творів»¹, тобто творів критичних жанрів. Швидше — не просто використання прийомів художнього письма, а їхнє функціональне навантаження як своєрідних критичних аргументів.

Вагомість, значущість висловлювань критика залежить від його особистості. Недарма в нашій пресі нерідко лунають тривожні голоси про невиразну творчу індивідуальність критика. До речі, брак особистісного бачення літературного процесу часто призводить до, так би мовити, псевдооноучення критичних виступів. І, як правило, критики зазнають фіаско в цьому «змаганні» з наукою. А буває, що літературно-критичний виступ уподібнюється науковому викладу заради досягнення суто прагматичної мети — оцінки з нібито безсторонньої, безпристрасної позиції. В. Виноградов справедливо вважав за обов'язкове при історичному розгляді таких літературно-критичних виступів попередньо скидати з них «історико-літературну маску», з'ясовувати справжні цілі критика і таким чином діставати надійний матеріал для історичних побудов. «Таким чином, — писав В. Виноградов, — сучасна критика і наукове осягнення, «осмислення» сучасних літературних фактів — явища полярні: одна все відразу пояснює своїм «критичним чуттям», інше спирається на поглиблену інтуїцію і перед поясненням суворо систематизує і класифікує матеріал»².

Очевидно, поєднання наукового та художнього методів відбувається не конгломеративно (напів-напів). У своєрідній, часто образній, формі літературно-критичного твору висловлені враження від сприйняття мистецького твору, тобто можна говорити, що це творення переднаукового порядку. З цього погляду літературна критика дає неоціненний матеріал для історії літератури.

¹ Бурляй Ю. До рецензії — з відповідальністю. — Жовтень, № 7 1974, с. 145.

² Виноградов В. Поэтика русской литературы. — М.: Наука, 1976,

Спільною хибою багатьох статей про літературну критику є їхня загальність, нахил до теоретизування, якою бути критиці, а не визначення того, якою вона є. Коли ж звірити свої теоретичні концепції з реальним процесом функціонування літературної критики (з усіма його недоліками), то справа може трохи прояснитися. Цікаво поглянути на статтю В. Фашенка «Новела з напівфабрикатів», яка була відзначена премією журналу «Дружба народів» за 1973 рік. Чи має вона наукову цінність? Безперечно, хоча деякі новели заслуговували ширшого розгляду. Чи має вона науковий характер? Це питання складніше. З одного боку—своєрідне соціологічне дослідження зроблено по-науковому, а з іншого —«задум,— пише автор,— прийшов несподівано, але визрів, очевидно, давно». Знаменно — «задум», а не рішення, вирішення, відповідь...

Як визріває задум художнього твору, так часто визріває й задум рецензії, статті. Згадаймо й те, як М. Ільницький порівнює визрівання критичної ідеї з народженням поетичного образу...

Цікаво зіставити судження критики про якусь книжку й розгляд її в дослідженнях історико-літературних. Візьмемо хоча б відгук на одну з найцікавіших збірок поезій 30-х років — книжку Л. Первомайського «Пролог до гори» (1933). О. Левада статтю «Про нові поезії Леоніда Первомайського» почав так: «Скільки сонця наліто в зелені полумиски нив!»

Це — перший рядок «Пролога до епопеї».

Так можна говорити, тільки зупинившись по довгій і важкій подорожі на перевалі, коли — у час відпочинку (для нових переходів цей відпочинок, отже, є складовою частиною цих переходів) — «погляд обіймає сотні кілометрів пройденого шляху й шляху, що тече вперед, д'горі...»

І далі: «Це не «платформа, на яку з поїзда на ходу вивантажується багаж», як говорив про прологи один із наших поетів. Це укріплена площа, з якої провадиться артилерійський обстріл, або — якщо вже брати залізничне порівняння — вузлова станція, що з неї відряджаються навантажені поїзди і на якій міняються маршрути вагонів»¹.

Як бачимо, образний стрій, у який одягнуто враження від поезій, домінує.

Цитований уривок цікаво порівняти з думкою О. Кудіна, висловленою через 25 років: «Пролог до гори» написаний колоритними подробицями й художніми деталями, але ця конкретність і автобіографічний план лиш підкреслюють інший — алегоричний план вірша. Поет створив узагальнюючий образ радянської людини — наполегливої у досягненні мети, мужньої і вольової в подоланні труднощів. В час, коли в країні здійснювався наступ соціалізму по всьому фронту, твір Л. Первомайського додав своєрідне образно-поетичне вираження відомій формулі: нема таких фортець, яких би не могли взяти більшовики»¹.

Отже, «площина, з якої провадиться артилерійський обстріл», трансформувалася в тезу літературознавця, яка пояснює значення вірша для тодішніх читачів.

Цікавою видається така деталь: в історико-літературних дослідженнях про творчий шлях сучасного письменника літературознавці часто вдаються й до публіцистичних прийомів, але тільки в застосуванні до творів, у яких описано події не дуже віддалені од читача в часі. Тобто тоді, коли читач може «настроїтися» на співпереживання. Так, у цитованій статті О. Кудін порівнює героя поеми Л. Первомайського 50-х років «Мій батько» Андрюшу Баглая з легендарним юним героєм Павликом Морозовим. У суто критичній статті до такого засобу вдається, скажімо, М. Острик, коли пише про оповідання Григора Тютюнника «Оддавали Катрю», що «по мові це щось таке неперерадане органічне, як спів Ніни Матвієнко»². Останнє порівняння розраховане на контакт із читачем. А коли б М. Острик замість Ніни Матвієнко назвав Соломю Крушельницьку? Відчуття безпосередності зникло б.

Як бачимо, критик шукає найближчого контакту з читачем, із своїм сучасником, без цього його діяльність просто неможлива. І якщо останнім часом щораз більше наголошується на потребі саме наукового підходу до явищ мистецтва й літератури, то це не означає, що йде боротьба за суцільне «онаучнення» такого специфічного виду літературної діяльності, як критика. У своїх полемічних роздумах «Критика як література» В. Бурсов висловив чимало цікавих думок про специфіку критики

¹ Кудін О. Леонід Первомайський. — В кн.: Українські радянські письменники. — К.: 1958, вип. 3, с. 348.

² Острик М. «Точка опори» в критиці. — Літ. Україна, 1971, 14 травня.

як літературної діяльності. І не дарма його думки набули такого розголосу. Можна погоджуватися чи не погоджуватися з окремими положеннями Б. Бурсова, але не можна не визнати своєчасності заклику підвищувати суто літературні вимоги до критики. З іншого боку, турбота багатьох учених про високий науковий рівень критичних виступів викликана ще одною невідкладною потребою. Бо якщо знехтування особливостями критичної роботи веде до псевдонаукового педантизму, до втрати контакту між критиком і читачем, то відмова од наукової основи перетворює критичні виступи на суб'єктивістські маніпуляції, що зводяться до пустопорожньої балаканини.

Дослідники неспростовно доводять: сама критика змінюється залежно від естетичної системи, на яку спирається, — класицизм, романтизм, реалізм... Отже — в плані історичному — чітко простежено залежність критики від предмета свого дослідження, що накладає помітний відбиток і на специфіку самої критичної діяльності.

Щодо гуманітарних наук М. Бахтін висунув поняття діалогічності. Воно чи не найкраще визначає специфіку діяльності літературно-художнього критика, який не може абстрагуватися від сутнісних ознак об'єкта свого дослідження — «суб'єктивного об'єкта». Він веде бесіду з твором, як з «живою» істотою (В. Земляк: «Письменник — це світ, а критик — два світи»). Ця суб'єктивність викликана неможливістю формалізувати свої уявлення про перманентно-змінний об'єкт вивчення, в який включено й самого автора твору, котрий, як пише прогресивний американський критик М. Каулі, «що не кажи, жива людина, здатна будь-якого моменту внести сум'яття в схематизм наукових викладок»¹. Цей складний об'єкт певною мірою визначає відображальний характер критичної діяльності. Не все у творі підлягає науковому поясненню (хоч багато що можна й треба науково пояснювати). Отож критик часом вдається до образної інтерпретації. Недаремно самі критики часто твердять, що їхня діяльність є своєрідна «творчість «у другій інстанції» (В. Гусев). А ось свідчення поета, літературознавця й критика Михайла Доленга: «Критична робота — художнє відображення «портрета» твору. Це і дослід, і художня творчість».

¹ Каулі М. Дом со многими окнами, с. 298.

Проте суто художня творчість і художні елементи в критиці не збігаються ні за своїм характером, ані за розлогістю образної системи; образи в критичних виступах, як правило, нерозгорнені, найчастіше це порівняння, метафора. їм не притаманний саморух, саморозвиток, свою статичність вони переборюють, лише «просвічуючи» логічний виклад, забарвлюючи його емоціонально, привносячи елемент суб'єктивно-смакового судження, особливо в спірних, неоднозначних для категоричної оцінки «вузлах» твору. Тут критик змушений спиратися на інтуїцію, своє художнє чуття. Йому треба переконати читача, а цього не можна домогтися лише недостатньо обгрунтованим (через брак певних матеріалів) науково-категоріальним доказом. І тоді вагомим *критичним аргументом* стають образні «вкраплення».

Звернемося до статті І. Франка «Леся Українка». Скільки вже написано монографій, розвідок про творчість видатної письменниці. Без сумніву, в наш час набагато детальніше, співвідносно з усіма, ще не відомими І. Франку, моментами громадського й мистецького життя проаналізовано спадщину поетеси. Та чи втратила своє значення його оцінка творчості Лесі Українки: «ся хора, слабосильна дівчина — трохи чи не одинокий мужчина на всю новочасну соборну Україну»¹?

Слід гадати, що прихильникам розуміння критики як науки для переконливості треба б було не оминати таких фактів, а спробувати пояснити їх, не порушивши цільності своєї концепції...

Отож, за досить поширеним визначенням, літературно-критична діяльність ніби являє собою своєрідний «синтез» наукового й художнього видів мислення. Загалом, це твердження задовольняє переважну більшість дослідників. Але така формула впливає із зовнішньої легкості розв'язання проблеми. Деякі психологи, наприклад, вважають, що поняття «синтезу» раціоналістичного й емоціонального механістичне, бо штучно поєднуються різні психічні форми свідомості.

Точніший у формулюванні специфіки такого «синтезу», на мій погляд, О. Курилов: «Маючи одночасно талант ученого-теоретика й художника, критик повинен ясно усвідомлювати собі те, чого він чекає від літератури, якою в художньому аспекті мріє її бачити»². Очевидно, пра-

¹ Франко І. Збір. тв.: В 50-ти т., т. 51, с. 271.

² Курилов А, Границы литературно-критического познания. — В кн.: Современная литературная критика. — М.: 1977, с. 185.

вильно основний наголос ставиться не на наукових чи художніх елементах, а на певному надзавданні критика, що не перекривається повністю засобами досягнення його (тобто художнім і науковим методами пізнання).

Своєрідну крапку над «і» в цьому питанні ставить В. Кожинів, який вважає, що уявлення про такий «синтез» науковості й художності в цілому правильне, але воно не виявляє своєрідності критики, оскільки існує багатогранна галузь письменства, яка теж ґрунтується на подібному «синтезі». Це — публіцистика. І тому він пропонує виділити критику як вид публіцистики — «як «літературну публіцистику», що входить в один ряд з публіцистикою морально-етичною, науковою, філософською, педагогічною, економічною, політичною, правовою і т. ін.»¹.

Отже, якщо розглядати критику як «синтез» науково-го й художнього пізнання, то неминуче ми співвіднесемо її з публіцистикою. Постає природне питання: чи правомірне таке вирішення?

«ІНТЕГРОВАНА ОДИНИЦЯ» ЧИ «СЕСТРА ПУБЛІЦИСТИКИ»?

Здається, на початку вісімдесятих років давня антиномія «критика — наука чи мистецтво?» успішно подолана. В кожному разі, окрім журнальних публікацій, де зроблено вагомі заявки на це, досить чітко підтверджують такий висновок дві книжки: «Літературно-художня критика» В. Баранова, А. Бочарова, Ю. Суровцева та «Методологічні проблеми естетики» Л. Зеленова, Г. Куликова, які вийшли 1982 року у видавництві «Высшая школа». Їх можна вважати своєрідним підбиттям підсумків багаторічних обговорень і суперечок. Особливої значущості концепціям, які представлені в обох книжках, надає те, що вони виникли не як заперечення названої антиномії, а як діалектичне «зняття» її, органічний розвиток, осягнення сутності критики на іншому рівні, в іншій площині.

Не позбавленою цікавості у зв'язку з цим видається можливість не тільки обговорити й оцінити ідеї авторів, але й простежити шлях зародження та розвитку цих ідей.

1975 року в «Радянському літературознавстві» була надрукована стаття Ю. Суровцева «Про побудову курсу теорії літературної критики». Її методологічні підходи виявилися своєрідними пролегоменами книжки «Літературно-художня критика», яка, по суті, є першою спробою узагальнити накопичені останніми роками багаті матеріали з теорії літературно-художньої критики, систематизувати їх, розгорнути в цілісну концепцію. У цьому безсумнівна цінність даного видання — при всіх суперечностях і недохопах, неминучих на нинішньому етапі розробки критичної метатеорії. Власне, останнє — розробку

¹ Кожинів В. Критика как компонент литературы. — В кн.: Современная литературная критика. — М., 1977, с. 164.

критичної метатеорії — і є сенс проаналізувати детальніше.

Отож почнемо з, можна сказати, основних дефініцій. «Природа критичної діяльності являє собою складну, специфічно-оригінальну двоєдність науковості й публіцистичності, ця природа науково-публіцистична». І далі: «Цілком правомірно у певному контексті розгляду питання включати літературно-художню критику в систему публіцистичних форм, у структуру публіцистичної творчості. Але, включаючи, не розчиняти критику в «просто» публіцистиці, не ігнорувати її специфічності»¹.

Щоб зрозуміти динамічний процес пошуку наукової істини, «матеріалізованої» в цих визначеннях, цікаво простежити той шлях, яким Ю. Суровцев, як автор основного концептуального викладу, до них прийшов. У вже згаданій статті він пропонував вивчення її природи «почати з попереднього і «аксіоматичного» визначення, поступово відкриваючи для себе повноту і глибину розуміння критичної діяльності»². Таким визначенням автор назвав відоме пушкінське висловлювання: «Критика — наука виявляти красоти і вади в творах мистецтва і літератури.

Вона заснована на досконалому знанні правил, якими керується художник або письменник у своїх творах, на глибокому вивченні зразків і на діяльному спостереженні сучасних визначних явищ».

Але особливий наголос на слові «наука», що його робив у тій статті Ю. Суровцев, не виправдувався ні історично, ні методологічно. Під наукою Пушкін розумів не зовсім те, що ми маємо на увазі сьогодні, а в критиці він не завжди цінував лише наукову точність. Наприклад, в одному з листів до М. Погодіна так характеризувався критична діяльність П. Вяземського: «Його критика поверхова або несправедлива, але склад його побічних думок і їхнє вираження різко оригінальні, він мислить, сердить і примушує мислити й сміятися: важлива достойність особливо для журналіста»³.

І вже в опублікованій через два роки іншій роботі 10. Суровцев аналізує пушкінське висловлювання — як з урахуванням історичної детермінованості його в ціло-

му, так і з намаганням розрізнити відтінки смислового навантаження в слові «наука».

«Критика — це наука, — пише він. — Насамперед наука». І далі зазначає: «Наука ця — особливого роду. Критик відкриває «красоти і вади» художніх творів трохи інакше, ніж учений-літературознавець»¹.

Зіставивши дефініції, які подаються у вищепроцитованій статті й у книжці «Літературно-художня критика», зауважимо, що в першому разі критика називалася специфічною наукою (наукою «особливого роду»), а в другому — специфічною публіцистикою. Узгоджуються ж дві «специфічності» в твердженні, що природа критики науково-публіцистична. Однак чи розв'язує це проблему? Чи, зрештою, набагато точніше таке визначення від уявлення про критику як про «напівнауку-напівмистецтво»? В обох випадках відбито якісь реальні ознаки літературно-критичного мислення й діяльності, але вони не визначають цілісної єдності, специфіка якої виокремлювалася би на її власній сутнісній основі, а не через порівняння з іншими видами творчої діяльності.

Основна концепція книжки В. Баранова, А. Бочарова і Ю. Суровцева (критика — своєрідний синтез науки й публіцистики) загалом гнучкіша, ніж огульне ототожнення критики з публіцистикою, що останнім часом частіше й частіше зустрічається. Якщо віднесення критики до публіцистики ще десятиліття-півтора тому виражалося певною мірою гіпотетично — наприклад, В. Фашенко називав критику *рідною чи двоюрідною сестрою публіцистики*, В. Здоровега з багатьма застереженнями говорив про неї, як про певне видове відгалуження публіцистики², — то нині можна зустріти й таке категоричне твердження: «Незаперечний факт інтеграції літературно-критичної діяльності в загальну систему журналістики стає дедалі очевиднішим»³. Як бачимо, критика об'єднується вже навіть не з публіцистикою, а з усією журналістикою.

Але й визначення, запропоноване авторами «Літературно-художньою критикою» не дає остаточної відповіді

¹ Суровцев Ю. О научно-публицистической природе критики. — В кн.: Современная литературная критика, с. 24.

² Здоровега В. Громадянське звучання, публіцистична пристрасть. — Літ. Україна, 1968, 12 грудня.

³ Пронин Е. Литературно-художественная критика: эффект эстетический и эффект организационный. — В кн.: Вопросы эффективности литературно-художественной критики. — М., 1980, с. 50.

на питання про природу критики. Адже в основі публіцистики лежить і наукове мислення; вже тому означення «науково-публіцистична» певною мірою тавтологічне. І хоч скільки б робилося застережень щодо якоїсь «специфічності» критики, фактично вона ототожнюється із публіцистикою. Та навіть прихильники подібної концепції помічають, що відбувається змішування родових і видових ознак. Так, М. Зельдовича не задовольняють визначення критики як «галузі публіцистики» (В. Горохов, М. Черпахов), як «виду публіцистики» (В. Здоровага, Є. Прохоров), як «області публіцистики» (Н. Гараніна), і він натомість пропонує говорити про «синтез критики і публіцистичності, їх *єдиносутність*».¹ Але, прийнявши таку пропозицію, ми змушені були б повернутися до вихідного пункту нашої розмови: все-таки визначити, що є критика, щоб говорити про її синтез з публіцистичністю—якщо взагалі можливий синтез між явищем (критика) і ознакою явища (публіцистичність).

Розглядів природи літературної критики в її зв'язку з публіцистикою присвячено студії ще деяких дослідників. Зокрема, В. Горохов вважає критику галуззю публіцистики. Але оскільки, як він твердить, публіцист користується *переважно* науковим методом пізнання й відображення, то щодо літературної критики доводиться застерігати, що аналіз критика-публіциста повинен нести на собі знак естетичної своєрідності художньої творчості і що в поясненні соціальної генези літератури критик мусить дотримуватися принципу соціальної конкретизації естетичного аналізу.

У свою чергу Ю. Суровцев справедливо вважає: «Те, що об'єднує критику з історією та теорією літератури (...), не дає нам наблизитися до розуміння особності критичної праці, але те, що роз'єднує її, допомагає (в якійсь мірі) зрозуміти й «відчути» цю особність. Роз'єднує їх, як я розумію, мета, а отже, й спрямованість діяльності»². Справді, для літературної критики дуже важлива націленість на розв'язання нагальних проблем часу — тобто публіцистичність її. Звичайно, всі суспільні науки ідеологічні, але публіцистична спрямованість нехарактерна і необов'язкова для них. Критика ж не існує поза активною соціальністю виявлення.

¹ Зельдович М. «Рухом естетика» і публіцистика. — Прапор, 1978, № 1, с. 121.

² Суровцев Ю. Про побудову курсу теорії літературної критики, с. 8.

Свого часу К. Маркс у листі до Л. Фейербаха писав про критиків-младогегельянців з «Літератур Цайтунг», що вони «вважають себе не *людьми*, які займаються *критикою*, а *критиками*, які тільки *між іншим* мають нещастя бути людьми. Через це вони визнають тільки одну *дійсну* потребу — потребу в теоретичній критиці. Через це таким людям, як Прудон, вони кидають докір, що вони виходять з тієї чи іншої *«практичної» «потреби»*. (...) Найбільшим злочином вважається для критика мати *почуття* або *пристрасть* — критик повинен бути сповненим *іронії, холодним як лід айтрос*»¹.

Критик, беручи участь у творенні, спрямуванні літературного процесу, включаючи художні явища в соціальний контекст розвитку суспільства, досягає жаданого ефекту лише тоді, коли може сугестувати читачам, як зазначає А. Луначарський, «тремтіння своїх нервів, той трепет своєї свідомості, який він дістає від художнього твору»².

Автори книжки «Методологічні проблеми естетики» Л. Зеленов і Г. Куликов, на протипагу концепції В. Баранова, А. Бочарова, Ю. Суровцева та твердження інших дослідників, досить різко розмежовують ці два види діяльності: «Не треба ототожнювати художню критику з публіцистикою і журналістською діяльністю, які можуть брати за безпосередній предмет аналізу, розмови, осмислення самі явища життя безвідносно до їх відбиття в мистецтві»³.

Яку ж позитивну програму висувають автори книжки «Методологічні проблеми естетики»? Вони розглядають особливу грань функціонування художньої критики — в її взаємодії з естетикою, а ще точніше — її місце й роль у системі естетики. Проблема ця дуже складна, оскільки ще багато неясного в систематизації естетики — в упорядкуванні її понять, принципів, законів, теорій, у встановленні їх субординації й координатції.

Розглянувши методи й закони естетики, Л. Зеленов і Г. Куликов пропонують підсумки, важливі для подальшого розгляду художньої критики як естетичної діяльності: «Естетика є, по суті, теоретичною наукою, яка досліджує естетичну діяльність, але її положення, закони,

¹ Маркс К., Енгельс Ф. Твори, 2-е вид., т. 27, с. 368.

² Луначарский А. Пушкин-критик.— Собр. соч. В 8-ми т.— М., 1967, т. 8, с. 550.

³ Зеленов Л., Куликов Г. Методологические проблемы эстетики — М.: Высшая школа, 1982, с. 122.

висновки, категорії трансформуються в принципи діяльності художника, критика або публіки»¹. Отже, принципи діяльності виникають як суб'єктивне вираження і методологічне застосування законів даного виду діяльності.

Цілком логічно, що розгляд принципу діяльності як діалектики активного ставлення людини до дійсності привів авторів рецензованої книжки до аналізу методологічних і теоретичних проблем художньої критики. Адже, як довів свого часу Р. Гром'як, природу критики визначає не категорія свідомості, а категорія діяльності.

У своїй системі естетики Л. Зеленов і Г. Куликов визначили реальні ознаки художньої критики: вона виростає на естетичному сприйнятті художньо значимого об'єкта і співвідноситься з утилітарно-художньою діяльністю. Але ці два «параметри» не давали авторам можливості визначити саму природу літературно-художньої критики, оскільки самі вони («параметри») не «фіксували» приналежності її чи до теоретико-наукової, чи до художньої діяльності. Л. Зеленов і Г. Куликов знімають давню антиномію, вказуючи, що, окрім цих двох, існує ще один, третій, специфічний вид діяльності. Щоправда, надмірний акцент на ціннісно-орієнтаційному характері критики певною мірою затушовує те, що цей аспект є лише атрибутивною, а не конститутивною (тобто такою, що визнала б загальну структуру явища) ознакою третього виду діяльності. Очевидно, продуктивніше розглядати дану проблему, враховуючи психологічну класифікацію видів мислення (і відповідно — форм діяльності) — теоретико-наукове, художнє і практичне (або як його підвид стосовно художньої критики — комунікативно-прагматичне). Наголос же виключно на ціннісно-орієнтаційному моменті призвів до виділення Л. Зеленовим і Г. Куликовим особливої, сказати б, «інтегрованої одиниці», третьої форми діяльності — критичної. До неї вони відносять критику «виробничу», «соціально-управлінську», «наукову», «педагогічну», «медичну», «спортивну» і «естетичну» (проте цей ряд безкінечний; якщо є спортивна критика, чому б не виділити «правову» і т. д.?). Таке уявлення ґрунтується на недооцінці чи й ігноруванні феноменального моменту — естетична критика, «а відміну від інших видів критичної діяльності, чинна лише на основі попереднього переживання художнього твору.

¹ Зеленов Л., Куликов Г. Методологические проблемы эстетики, с. 49.

Причому наявність естетичного сприйняття вимірюється не принципом: або воно є, або його немає, а співвідношенням: більше — менше. Навіть коли естетичне сприйняття свідомо ігнорується критиком, слід говорити не про відсутність його як такого, а про мізерність, нерозвиненість і т. д. Саме останнє породило свого часу вульгарний соціологізм (від того, що він вульгарний, цей соціологізм не переставав бути критикою в її ідеологічній ролі, бо засновувався на естетичному сприйнятті, яке умовно можна назвати «нуль-сприйняттям»)¹. Якщо твір не справляє на дослідника художнього впливу, як же він може досліджувати цей твір в його художній якості? Здатність викликати художній вплив — конститутивна ознака твору мистецтва і, строго кажучи, єдина конститутивна ознака. (...) Щоб визначити характер будь-якого нехудожнього тексту (...), досить знати мову, якою він написаний. Щоб зробити висновок про художність тексту, треба ще відчутти викликаний нею специфічний ефект», — точно визначає вирішальну важливість цього моменту С. Ломінадзе в статті «Смисл і цілісність», опублікованій у журналі «Вопросы литературы» (1979, № 8).

Позаестетична критична діяльність є одною з форм практичної діяльності, її можна співвідносити з літературно-художньою критикою, лише розуміючи їх як видові поняття, що для них спільним родовим виступає практичне мислення. Ціннісно-орієнтаційний аспект художньої критики не тотожний ціннісно-орієнтаційному аспекту, скажімо, виробничої чи медичної критичної діяльності — вони формуються довкола відмінних конститутивних ознак.

До речі, те саме визначає відмінність критики від публіцистики. Повернемося ще раз до аргументації авторів книжки «Літературно-художня критика». Критика, читаємо, «вбирає в себе уявлення й стереотипи психологічного рівня свідомості публіки, але ведучим і визначальним її началом є *ідеологічний* рівень». Подібне твердження цілком правомірне щодо публіцистики, але повністю прийняти його стосовно літературно-художньої критики навряд чи можна. Адже вона як ціннісно-орієнтаційна діяльність засновується на *естетичному сприйнятті* художнього твору, через яке й опосередковується ідео-

¹ Подібна причина лежить і в основі структуралістських претензій на універсальність і єдинозначність цього окремого, часткового способу аналізу.

логічність. Така відмінність досить значуща. Ці два види діяльності здійснюються при різних установках, і специфічність тут, як показав С. Ломінадзе, конститутивна, така, що визначає сутність. Як же інакше можна пояснювати наявність «непубліцистичної» критики, адже, наприклад, дослідники жанрово-стильових ліній сучасної критики виділяють такі з них: публіцистична, філософська, художня (В. Гусев); публіцистична, естетична, теоретична (В. Озеров); публіцистична, наукова, лірична (Н. Бойко); соціологічна, естетична, філософська (І. Золотуський) ?..

Можна передбачити питання: а хіба автори обох книжок заперечують необхідність естетичного сприйняття і переживання? Ні. Більш того — вони правильно говорять навіть не про необхідність, а обов'язковість їх.

«Безспірно,— читаємо в «Літературно-художній критиці»,— що критика не є тільки різновидом публіцистики. І насамперед їх розрізняє інтерес і спроможність критика до естетичного сприйняття, естетичного переживання»¹.

«Критика виростає із сприйняття», якщо критик «оцінює дійсність, то тільки *актуалізовану* силою мистецтва» («Методологічні проблеми естетики») ².

Але, правильно вказуючи на наявність естетичних почуттів у критичній діяльності, автори обох книжок всією логікою аргументів залишають цим почуттям лише роль атрибутивних ознак. Можна навести й побічні підтвердження недооцінки естетичного моменту, і саме його конститууючого значення.

Так, А. Бочаров у діалозі з Є. Сидоровим зазначав: «Як публіцист користується життєвим матеріалом, що дає йому основу для узагальнень, так і критик звертається до художнього матеріалу, шукаючи в ньому підтвердження своїм спостереженням і узагальненням»³. Але ж суть у тім, що цей «художній матеріал» стає значущим для критика, лише будучи естетично пережитим; і в цьому істотна відмінність його від «життєвого матеріалу».

Є сенс у співвіднесенні публіцистики й критики, у визначенні їхніх явних точок дотику. Але логіка доказів

авторів «Літературно-художньої критики», хай мимовільно, схиляє до ототожнення цих видів діяльності (не рятують і вже згадані застереження про специфіку критики). Так, у книжці прямо говориться про корінну властивість критики «як діяльності громадської, як діяльності публіцистичної». Безперечно, вона — діяльність громадська, але така, що не збігається повністю з публіцистичною. І далі читаємо: «Критик розмовляє з публікою безпосередньо публіцистично». А як же бути хоча б із пародією, що справедливо називається в книжці як один із критичних жанрів? А есе?

Як бачимо, вразливі місця в різних, але — кожна по своєму — продуктивних концепціях, викладених у книжках «Літературно-художня критика» і «Методологічні проблеми естетики», зумовлені одною причиною: недооцінкою, хай і мимовільною, естетичного сприйняття. Щодо художньої критики, слід іще раз наголосити, це не просто атрибутивна ознака, а конститутивна. Але і концепція В. Баранова, А. Бочарова, Ю. Суровцева, і концепція Л. Зеленова, Г. Куликова, незважаючи на їхню дискусійність, спричиняють помітне просування в осмисленні природи й особливостей художньої критики. Вони дають можливість чіткіше виявити особливість критики як соціальної діяльності — причому не тільки її імперативних начал, але й аналітичності, оскільки ніякий аналіз не відбувається поза реальними соціально, національно детермінованими часом і простором. Обидві концепції, треба сподіватися, повністю знімають нині вже малопродуктивну антиномію: «критика — наука чи мистецтво?» і дозволяють зробити наступний крок в осмисленні специфіки літературно-критичної діяльності.

¹ Баранов В., Бочаров А., Суровцев Ю. Литературно-художественная критика, с. 37.

² Зеленое Л., Куликов Г. Методологические проблемы эстетики, с. 125, 136.

³ Бочаров А., Сидоров Е. Это десятилетие.—Нов. мир. 1982, № 2, с. 264.

КРИТИКА-МИСЛЕННЯ І ДІЯЛЬНІСТЬ

Мабуть, у теорії літератури не знайдеться жодного поняття, яке б виявилось так по-різному трактоване, оцінюване, визначуване, як літературно-критична діяльність. Що це? Галузь літературознавства чи письменства? Чи перекривається поняття літературної критики поняттям історії літератури? І якщо ні, то в яких точках вони дотикаються? Наскільки вона співвідноситься з публіцистикою? А може, це зовсім окрема, творчо самостійна діяльність?

Коли до цього додати просто-таки скандально велику кількість різко негативних висловлювань видатних письменників («Убий його, собаку! Це рецензент»,— слова Гете), то питання тим більше заплутується.

Але, з іншого боку, навряд чи знайдемо бодай одного літератора, який би незацікавлено ставився до суджень критики про свою творчість, та й сам не випробував пера на літературно-критичній ниві.

Літературно-художня критика як діяльність має давню історію. Вона започаткувалася ще в надрах еллінського мистецтва й суспільного життя, хоча тоді, як і довгий час пізніше, виявлялася в досить відмінних формах — порівняно з критикою ХІХ — ХХ століть. Не можна сказати, що за цей тривалий період розвитку і видозмін критики як такої було мало спроб означити її сутність, природу, не мовлячи вже про проблеми методологічні й методичні. І все ж інтерес до специфіки критики як діяльності найповніше і найінтенсивніше виявився як у радянських, так і в зарубіжних дослідженнях саме протягом останніх двох десятиліть. Пояснюючи це явне підвищення уваги, очевидно, слід виходити з того, що лі-

тературно-художня критика в процесі невпинної й усебічної соціалізації літератури та мистецтва нашої доби відіграє дедалі помітнішу роль у їх функціонуванні, та навіть і в соціальній корекції творчих процесів.

Усяке явище, що розвивається, в певний період сягає стадії, на якій неминуче постає проблема самоусвідомлення, саморозкриття творчих, гносеологічних і, зрештою, онтологічних його основ. За всіма ознаками в такій «еволюційній зоні» перебуває нині літературно-художня критика.

Проте більшість спроб означити її природу, виділити особливості спирається на ідею поєднання різнопланових елементів і відмінних методологічних підходів, що не дозволяє розв'язати питання про специфіку самої критики як цілісного явища. Позірно цілісне визначення дають прихильники погляду на критику як на науку. «Критика — це наука»,— говорять вони. Але факти реального буття критики примушують уточнювати: «Що-права, з деякими специфічними рисами». В чому ж полягають ці специфічні риси? Наскільки істотно вони впливають на саму природу критики? Питання ці ще далеко не з'ясовані.

Підсумовуючи одну з багатьох дискусій про природу, метод, функції літературно-художньої критики, А. Нуйкін, зокрема, зазначав: «Критика може бути або наукою, або мистецтвом, бо ніякі інші форми пізнання нам невідомі»¹, і тому солідаризувався з тими, хто заперечував можливість розглядати критику чи то як мистецтво, чи то як «синтез» науки і мистецтва. Але чи справді, як твердять А. Нуйкін і ще деякі дослідники, крім наукової та художньої форм пізнання, інших не існує? І тоді чи має підстави О. Курилов розрізняти критику й літературознавство не як «частину» і «ціле» в науці про літературного життя?»²

Проблема давня, безліч разів обговорювана, з усіх, здавалось би, боків розглянута, але, хоч як це дивно, й сьогодні нерідко лунає риторичне в своїй суті запитання: критика — наука чи мистецтво? Тим часом ще І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» намітив продуктивніший шлях розв'язання: «Кожний,

¹ Нуйкин А. «Где вы, бодрые задиры?..» — Лит. Армения, 1978, № 1, с. 92.

² Курилов А. Границы литературно-критического познания. — В кн.: Современная литературная критика, с. 175.

хто пише, чинить се в тім намірі, щоби піддати, сугестувати другим якісь думки, чуття, виображення, тільки що один уживає для сеї цілі поетичної форми, другий — наукової аргументації, третій — критики»¹.

Як бачимо, І. Франко говорить про *три* форми пізнання дійсності й передачі якихось «думок, чуттів і виображень». І це було сказано ще наприкінці минулого століття.

Чим же пояснити зосередженість дослідників проблеми специфіки критики на питанні: наука вона чи мистецтво? Адже, практично, всі концепції, в яких робиться спроба означити її особливі риси, зводиться саме до цього питання, хоча більшість дослідників ще не почуввається певно при визначенні сутнісної «серцевини» літературно-критичної діяльності. «Коли ж поставити питання, куди все-таки швидше горнеться критика — до науки чи до мистецтва, то, мабуть, доведеться визнати, що вона ближче стоїть до мистецтва, хоч і зберігає свою незалежність і самостійність», — зазначає, на відміну од, скажімо, А. Нуйкіна, білоруський літературознавець В. Коваленко, але відразу застерігає: «Питання ж, що таке критика як тип мислення, зостається поки що, на жаль, відкритим»².

Тут вдало схоплено «корінь» проблеми, яку, очевидно, неможливо розв'язати поза психологією творчих процесів і мислення. Якщо уточнити думку В. Коваленка з огляду на психологічну термінологію, то, справді, на часі ставити питання про те, що таке критика як *вид* мислення. Намагання визначити сутність критики і відповідно — її зв'язок з іншими галузями пізнання, в межах найбільш вивчених психологією видів мислення — художнього і теоретико-наукового — не дає у наслідку переконливої аргументації. На рівні емпіричного матеріалу прибічники двох полярних концепцій мають достатньо доказів і прикладів, але побудувати цілісну, органічну систему поки що ні тим, ні тим не вдається.

В іншому напрямку розглядають критику деякі сучасні дослідники (Б. Бурсов, Л. Зеленов, Г. Куликов, Б. Єгоров, В. Коваленко, В. Кубілюс). Критика є цілком суверенною (за своїми творчими особливостями) діяльністю. Тож умотивовано перенос наголосу з дилеми, якою вона мусить бути — соціологічною чи естетичною, науковою чи

¹ Франко І. Зібр. тв. В 50-ти т., т. 31, с. 45.

² Коваленко В. Проблемы современной белоруской критики.—Мінск: Наука і тэхніка, 1977, с. 42.

суб'єктивною, — на твердження, що поперед усього вона повинна бути *соціальною*. А вже чим цослугуватися в кожному окремому випадку, де знайти міру співвідношення об'єктивності та суб'єктивності критика — це залежить від намірів його, творчої спрямованості та вдачі. Є критики, котрі залюбки користуються даними соціології і на них базують свої роздуми та оцінки, інші мають нахил розглядати твір, як кажуть, за законами краси (що теж, це відомо, соціально зумовлені). В одних превалює строгий виклад, думки інших перейняті асоціативністю мислення, що часом тяжіє до художньої форми. Більше того. Як своєрідна критика, можуть виступати й цілком художні твори. Зішлюся тут хоча б на віршовану полеміку І. Франка та М. Вороного щодо модернізму, їхній обмін віршами, присвяченими болочому питанню в тодішньому літературному житті. Причём якщо послання опоненту І. Франка ввійшло згодом до поеми «Лісова ідилія» у збірці «Semper tūro», то М. Вороний навіть не включив свого до якоїсь із книжок, очевидно, вважаючи, що публікацією в періодиці твір уже здійснив своє, в ньому покладене призначення. А хіба не сприймаються як своєрідні «статті» в поетичній формі деякі вірші В. Сосюрн — скажімо, звернуті до І. Сенченка чи Михайла Доленга? Адже недаремно їх досить часто цитують критики та літературознавці — поряд із витягами зі статей, рецензій...

Відоме з історії літератури й те, що славетний Сервантесів «Дон-Кіхот» виконував спочатку й роль критичну, у найвлластивішому розумінні. Він пародіював, тобто відповідним чином оцінював, рицарські романи свого часу. А сьогоднішні пародії — хіба вони не виказують актуально-критичної думки? «Пародія — це специфічне дослідження, а цим вона близька до критики», — вважає Ю. Івакін. Тим більш цікаве це висловлювання, що, незважаючи на, здавалось би, завжди позірно заперечувальний пафос, характерний для будь-якої пародії, Ю. Івакін вкладає в неї насамперед позитивну оцінку творчості письменника.

Отже, бачимо, що критика має прямі виходи в красне письменство, і ще простіше спостерегти такі виходи в естетику чи соціологію. Межі між критикою і багатьма іншими галузями, пізнання дійсності вельми розмиті. Дифузія відбувається раз у раз. І, напевно, не тут слід шукати специфічних і визначальних рис самої критики як творчої діяльності...

Людам, залежно від організації їхньої психіки, від структури здібностей, притаманні три розвинені види мислення: художнє, теоретико-наукове, практичне. Ще Арістотель у своїй системі наук виділяв три різні знання — теоретичне, творче, практичне. Якщо вивченню перших двох присвячено чимало досліджень, то особливості практичного мислення з'ясовано далеко не достатньо — хоча з'являлися окремі статті й навіть монографії, де робилися спроби визначити його сутність.

Свого часу відчутним було, сказати б, погордливе ставлення до обдаровання, яке виявлялося в практичній діяльності, що й спричинило відставання теоретичної розробки даної проблеми. Згодом, хоч практичне мислення й розглядалося як рівноправне щодо інших видів, але його — принаймні в емпіричних дослідженнях — почали майже цілком ототожнювати з мисленням оператора, диспетчера, конструктора і т. ін. Окремі психологи розглядали як прояв практичного мислення діяльність воєначальника (Б. Теплов), шахіста (Б. Блюменфельд). Але в основному дослідники прямо або опосередковано відводили йому скромне місце в «ієрархії» людських здібностей, ідучи за визначенням практичного мислення, що належить німецькому педагогу й психологу В. Штерну. Останній, акцентуючи на утилітарних моментах практичного мислення, трактував його трохи спрощено, натомість слушно наголошуючи на інших, вартих найпильнішої уваги властивостях. Так, він зазначав, що практичне обдаровання «у своїх обрисах грубіше й простіше, воно щільно пов'язане з наочним і теперішнім моментом; але в цих межах воно дає повноцінні результати, і в тисячі випадків повсякденного життя — коли теоретичне обдаровання неспроможне служити або тільки з натугою, бічними шляхами приходять до мети, — практичне обдаровання виявляється тим, що в даний момент потрібне і що «слід вивчати, цінувати й розвивати»¹.

Проте цей аспект розуміння специфіки практичного мислення тривалий час не набував належного вивчення.

Не вдаючись до детального викладу самої психологічної теорії практичного мислення, зробимо лише такі попередні застереження. Всі три розвинені види мислення — художнє, теоретико-наукове і практичне — є однорівневими за своїм значенням у людській діяльності.

¹ Штерн В. Одаренность детей и подростков и методы ее исследования. — Харьков; Книгоспілка, 1926, с. 42.

Домінуючими одиницями передачі інформації в них виступають: у художньому мисленні — символічні, в теоретико-науковому — знакові, в практичному — комунікативно-сигнальні засоби. *Домінуючими* функціональними одиницями в художньому мисленні є образ, у теоретико-науковому — поняття, в практичному — дія. За характером зв'язку з різними сферами психіки художнє мислення найщільніше дотикається емоціональної сфери, теоретико-наукове — пізнавальної, практичне — вольової.

Щоправда, стосовно нашого аспекту розгляду проблеми психологічна термінологія виглядає не зовсім вдалою, а точніше — не зовсім звичною. Справді, певний опір викликає поняття «практичне» щодо мислення, й тому в даному разі, можливо, його варто замінити на «комунікативно-прагматичне», як це роблять естетики. Далі. На перший погляд, незрозуміло, що означає «дія» як функціональна одиниця комунікативно-прагматичного (практичного) мислення. Але людське мислення протікає в нерозривній єдності з практикою, нею перевіряється істинність здобутих узагальнень. Як уже доведено філософами та психологами, мислення — це не просто формування якихось висновків виключно засобами мови, але й засобами предметної дії, вчинку. І, нарешті, основне. Взаємозв'язки одиниць передачі інформації та функціональних одиниць відбуваються на одному рівні, між усіма цими одиницями немає ієрархічної підпорядкованості. Так, поняття, образ, дія, домінуючи кожне у відповідному виді мислення, зовсім не визначають «вищості» або ж «приниження» якогось із них. Наприклад, поняття в теоретико-науковому мисленні невіддільне від образу та дії як підпорядкованих йому в даному разі функціональних одиниць. У мисленні художньому роль доміанти вже виконує образ, а проте він так само щільно пов'язаний із поняттям та дією. Якраз у дослідженнях специфіки художнього мислення, здійснених в останні роки, найповніше виявлена діалектика цих взаємозалежностей. Ходова формула «митець мислить образами, а вчений — поняттями» виявляється метафоричною, тобто доволі приблизною в строго науковому смислі. Звичайно, образ — головна функціональна одиниця художнього мислення, але зовсім не єдина. Воно не відбувається без включення інтелектуальних та комунікативно-прагматичних елементів, хоч останні й виконують у даному разі підпорядковану роль. Кожен вид мислення являє собою складний комплекс взаємопроникнення одиниць передачі

інформації, функціональних одиниць, пізнавальних процесів, кожен з видів пов'язаний з усіма сферами психіки,, щораз тільки домінує категорія, яка є визначальною для даного виду мислення.

Отож коли ми виділяємо практичне, або, модифікуючи термін до потреб літературознавства, комунікативно-прагматичне мислення, то цим зовсім не відмежовуємо його від елементів і художнього, і теоретико-науково, але дістаємо змогу розглянути даний вид у цілісності, насамперед на його власній основі, а не в порівнянні з іншими.

Позитивна розробка психологами теорії практичного-мислення дозволяє під цим кутом зору поглянути й на діяльність, літературного критика.

Паралельно з розглядом в плані приналежності її до наукової чи художньої галузі пізнання різні дослідники і критики-практики залишили чимало спостережень над своєрідним характером літературної критики, яка загалом співвідноситься з комунікативно-прагматичним (практичним) мисленням як цілісним видом.

Ще В. Белінський вказував, що критика покликана виразити панівні поняття свого часу про прекрасне і при цьому «роз'яснити ці закони теоретично, підтверджуючи їхню істинність *практично*» (підкреслення моє.— В. Б.). Те саме спостерігаємо й щодо літературно-критичної діяльності М. Чернишевського. «Теорія завжди в діяльності Чернишевського,— зазначав Б. Бурсов,— служила *практичним потребам і цілям* (підкреслення моє.— В. Б.), а практика була найміцнішою основою для теорії».

«Живе життя критики полягає все ж у *практичній*,— підкреслює В. Кожин.— участі в бутті літератури».

Західнонімецький дослідник І. Мекленбург називає критику *практичним літературознавством*, В. Романенко писав про неї як про *практичну естетику*, М. Бельчиков — як про *активно-практичну діяльність*. В. Кубілюс говорить про *практичну функцію* критики, Б. Єгоров — про безпосередню *практичну спрямованість* літературно-критичних статей. В. Тюпа доводить, що критиці притаманний погляд на літературний процес «з точки зору *практичної*». Нарешті, М. Голашевська визначає критику як одну з *практичних галузей пізнання*.

Щодо літературної критики як прояву комунікативно-прагматичного мислення, ми говоримо про її домінуючу функціональну одиницю — дію, тобто певну соціально-естетично значиму зміну в осмисленні літературного процесу. Поняття й образ тісно переплітаються в процесі

критичного поцінування художнього твору з дією, але саме поза домінантою дії критика просто не відбувається. «Художньо-критичне судження,— пише Р. Гром'як,— є виявом всієї свідомості людини як цілісної особистості, є виявом її життєдіяльності, породженої суспільними умовами якогось конкретно-історичного періоду. Отже, визначає природу критики не категорія свідомості, а категорія діяльності, яка проявляється у формі свідомості. Критика передусім — момент соціальної діяльності»¹

Критик не пише *взагалі*. Адже навіть особливість друкованого органу — орієнтація, загальне спрямування, коло постійних читачів — не може не позначатися на роботі критика. Так, прихід у «Современник» активізував позицію М. Чернишевського-критика. Те саме можемо говорити про роботу В. Белінського в «Отечественных записках». Листування І. Франка теж засвідчує, наскільки великого значення він надавав виданню, де друкувався.

Необхідність узгоджувати свої творчі задуми з потребами і можливостями друкованих органів є однією з найскладніших проблем, ухилитися від розв'язання якої на практиці критикові ніколи не вдається. Це не суб'єктивний вияв кон'юнктурності чи конформізму, а закономірний вплив соціальних обставин на діяльність критика, яка неможлива поза дійовим виявом. Критики самої для себе не існує. «Хотілось би мені сказати свою думку про Ваші вірші — надрукувати її ніде...» — зізнався М. Чернишевський у листі від 5 листопада 1856 року до М. Некрасова.

Коли ми говоримо про одиницю передачі інформації в практичному мисленні, то уточнюємо: взаємодія, взаємодифузія комунікативно-сигнальних, символічних і знакових елементів відбувається при домінуванні перших. Що ж значить «сигнал» стосовно літературно-критичного виступу? Те, що художній твір сприймається критиком як своєрідний, соціально й національно детермінований, імпульс (при цьому символічний і знаковий зміст не ігноруються, але підпорядковуються домінуючій одиниці передачі інформації), який тою чи тою мірою впливає на літературну ситуацію, позначається на еволюції літератури. Відповідно — і творчим результатом діяльності критика є не символічні чи знакові утворення, себто не художні й не наукові тексти, а тексти-«сигнали».

Гром'як Р. Естетика і критика, с 207.

У процесі функціонування мистецтва навіть естетична категорія можуть виступати в цій ролі. «На соціальному рівні,— зазначає К. Фролова,— виникає новий складний,, зумовлений суспільним досвідом чуттєвий «сигнал»: красиве — прекрасне, потворне і різновиди його»¹.

Те, як окремі елементи літературного твору в системі певної художньої культури набувають властивостей своєрідних канон-сигналів, переконливо показано М. Яценком на прикладі «Енеїди» І. Котляревського й О. Мельниченком при аналізі повісті О. Новодворського-Осиповича «Епізод із життя ні пави, ні ворони»². З окремих елементів мови можуть створюватися художні канони,, мета яких — сигналізувати сприймачеві про необхідність перебудувати враження від твору відповідно до усталеного в певній культурі ряду асоціативних зв'язків.. У такому разі велика частина інформації, яку несе текст, перебуває поза самим текстом; текст же є сигналом, що активізує цю інформацію.

Подібну роль можуть відігравати й відіграють не лише елементи твору, а й сам він як художнє ціле. Безперечно, їхнє сигнальне значення (в поєднанні із образним і знаковим) найвиразніше проявляється саме в період появи даного твору. Художній твір (як сигнал) розглядаємо цілісно в двох його функціях — семантичній і прагматичній. Якщо перша зумовлює передачу авторських образів, думок, ідей читачеві (в тому числі й критикові), то друга — спонукає до певної дії з боку сприймача сигналу, себто, в нашому випадку,— до літературно-критичного виступу. Ці комунікативні елементи мислення критика істотно впливають і на сам конкретний акт художнього творення (письменник орієнтується на ідеального читача, в тому числі й критика), і на подальші такі акти (як: реакція на виступи критики після появи попередніх творів).

Таке ставлення до художнього твору може здатися надто прагматичним, а проте критика психофізіологічно зароджується саме як реакція на зовнішній «подразник». Соціальна детермінанта даного явища також очевидна, і критика не може ухилитися й ніколи не ухиляється»

¹ Фролова К. Естетичні категорії в літературознавстві. — Рад., літературознавство, 1972, № 2, с. 38.

² Яценко М. На рубежі літературних епох.— К.: Наукова думка 1977, с. 153—155; Мельниченко О. Слова-сигнали в повісті А. О. Новодворського-Осиповича «Епізод із життя ні пави, ні ворони». — Изв. Воронеж, пед. ин-та, 1977, т. 173, с. 85—98.

(навіть якщо проголошує незацікавленість соціальними наслідками своєї діяльності) від розв'язання практичних, комунікативно-прагматичних завдань, які ставить літературний процес.

Чи не приводить це до розбіжності «сигналу», який викликається твором і визначає реакцію критики, й реального образного та знакового змісту твору? Безперечно, така «загроза» є, і, як на хрестоматійний доказ, можна послатися на статтю Д. Писарева «Пушкін і Белінський». Та цілком має рацію Б. Бурсов, коли пише: «Інтереси моменту інколи застували Белінському питання про вічні цінності мистецтва. Це траплялося з ним не раз. А ми говоримо про Белінського — найбільшого з російських критиків. Така вже природа критики...»¹.

І все ж, незважаючи на свої не такі вже й малочисельні «помилки», літературна критика виробляє певні пізнавальні цінності (принаймні на перетині тексту й реакції на нього читача чи групи читачів), але феноменальною властивістю її є спроможність проминути або скоротити шлях наукового пізнання.

З погляду історика і теоретика літератури в більшості статей шістдесятих років про творчість Василя Бикова або ігнорується чи заперечується новаторство письменника, або ж не «вхоплено» сутності його новаторства. Це зумовлено насамперед тим, що розв'язувалося питання принципівіше. «Критика, яка відчувала новаторський характер перших творів Бикова про війну,— констатує В. Коваленко,— вимушена була спочатку боронити його від грубих, тенденційних звинувачень у викривленні об'єктивного ходу війни радянського народу з фашизмом. Майже повністю захопившись цією боротьбою, сумлінна критика не могла глибоко аналізувати в цілому творчість Бикова». Проте, коли ім'я В. Бикова утвердилось і з'явилися набагато аналітичніші та глибші розвідки про його творчість, письменник відзначав, що для нього як митця важливішими все-таки залишаються саме оті «непосутні», «недосконалі» оцінки критики початку 60-х років².

Часом, говорячи про помилки в критиці, ми робимо наголос на їхньому несвідомому характері. Звісно, так буває, але далеко не завжди. Соціальні змагання часу, які зумовлюють домінанту сигнального елемента

¹ Бурсов Б. Критика как литература.— Л.: Лениздат, 1976, с. 15.

² Коваленка В. Проблемы сучаснай беларускай крытыкі, с. 165, 178.

в художньому творі при розгляді його критикою, нерідка спричиняють цілком усвідомлене зміщення наукових (з точки зору літературознавства як науки) критеріїв оцінки. «Мушу відзначити,— говорив у 1928 році Іван Микитенко,— два етапи в критичній роботі журналу «Гарт». Перший етап — це час гострої боротьби з організацією «Вапліте», мимоволі треба було так чи так реагувати на саморекламу цієї організації і *дозволяти рецензії, прихильніші до своїх членів, ніж до інших* (підкреслення моє.— В. Б.). Я цього тут не заховаю, я радий,, що ми цього позбулися. На другому етапі ми збільшили вимоги до книжок членів нашої організації»¹.

Легко зауважити в цьому зізнанні надмірний вияв вольового начала, аж до волюнтаризму, в літературно-критичній діяльності. Р. Дуганов у збірнику «Актуальні проблеми методології літературної критики (М., 1980, с. 176—177), визначаючи специфічні риси літературної критики, вказує, по-перше, на її пряму залежність від керівної ідеї сучасності, по-друге, на особливість аргументації критики, в якій хоч і широко використовуються художньо-образні та логічні засоби, але вони не є визначальними, і, по-третє, на критичну волю в утвердженні художнього факту.

Часом критик навіть не дбає про всебічність і незаперечність аргументації, бо це може безпосередньо нестосуватися конкретних його завдань. Свого часу О. Огоновський виступив із розглядом Шевченкової поеми «Гайдамаки». І. Франко, маючи на меті розвінчання пафосу його статті, клопотався не так доскіпливістю й точністю свого аналізу, як необхідністю завдати поразки опонентові, про що й зізнається в листі до М. Драгоманова: «Розбір «Гайдам[аків]>> мусив бути слабкий, бо мені главно йшло о сокрушення Огоновського, а історичну помилку, котру ви мені виткнули, я запозичив від нього,— простуючи її, Ви вдарте його, а мені то й гарно».

Як уже зазначалося, комунікативно-прагматичне (практичне) мислення за характером зв'язку із психікою людини найбільш співвідносне із вольовою сферою. Так само *вольовий вияв* критиком своїх уявлень про літературний розвиток, намагання утвердити їх у суспільній свідомості, є сутнісною ознакою літературно-критичної діяльності. Вона зумовлюється активно-перетворюваль-

¹ Про марксистську критику і роботу журналу «Критика». — Критика, 1929, № 2, с. 106.

ним пафосом літературно-критичного виступу, спробою зазирнути, за висловом І. Франка, «в будучину». В акті критичного поцінування наявний елемент прогностичної спрямованості. Навіть якщо критик відмовляється в словити власне розуміння руху літературного процесу в майбутнє, це теж є своєрідний прогноз, спертий на критичний алогізм як вияв критичної волі. «Має рацію той критик, котрий творить свою волю, котрий на основі зібраних ним фактів вибудовує свою систему»,— зазначав О. Блок¹.

Зрештою, чи не те саме, вдаючись до авторефлексій, говорили видатні критики?

В одному з листів до В. Боткіна В. Белінський зізнавався: «Я тепер абсолютно усвідомив себе, зрозумів свою натуру: те й інше може бути цілком виражене словом Tat (дія.— В. Б.), яка є моєю стихією. (...) Я не народжений для науки, ні навіть для того тихого кабінетного заняття улюбленими предметами, що так відповідає твоїй натурі. (...) Я був нещодавно впав у відчай від своєї нездатності писати: бачу — є думка, глибоко розумію, що хочу сказати, а сказати не можу — слова не підвладні, потрібні образи, їх не знаходжу». В іншому листі читаємо: «Почуваю тепер цілком і живо, що народжений для битв у дружі і що моє покликання, життя, щастя, повітря, їжа — полеміка»².

«Я був тим пекарем, що пече хліб для щоденного вжитку»,— говорив І. Франко про свою діяльність і пояснював далі: «В кожному часі я дбав про те, щоб відповісти потребам хвили і заспокоїти злобу дня. Я ніколи не хотів ставати на котурни, ані щадити себе; я ніколи не вважав свого противника занадто малим; я виходив на всяку арену, коли боротьба була потрібна для прояснення справи»³.

А дослідники літературно-критичної спадщини М. Чернишевського також відзначають передусім його здатність щораз зосередитися й загострити увагу саме на питаннях, які в даний момент є найістотнішими в літературному й політичному житті. Одне слово, якщо проаналізувати й узагальнити досвід найвидатніших критиків, то стане очевидним, що найважливішою рисою кожного

¹ Блок А. Об искусстве и критике.— Собр. соч.: В 8-ми т.— М.; Л. 1962 т. 6 с. 152.

² Белінський В. Поли. собр. соч. М., 1965, т. 12, с. 13—14, 19, 88.

³ Франко І. (Промова на 25-літньому ювілеї). — Збір. тв.: В 50-ти т., т. 31, с. 308.

з них є націленість на актуальні соціально-естетичні проблеми поточного моменту. Звичайно, в ідеалі критик мусить перевіряти свої симпатії та антипатії й вічними цінностями, а не лише сьогоднішньою міркою, і справжній критик так і намагається робити, проте маючи насамперед на увазі актуальний суспільний і естетичний потенціал твору стосовно даного моменту життя.

Активно-перетворювальний характер літературної критики підкреслював і А. Луначарський, називаючи критика особливим талантом, котрий як читач усім серцем «прагне якомога скоріше перетворити художні красоти в життєві подвиги»¹. А це ж і є основою комунікативно-прагматичного мислення. Ще Гегель, розглядаючи особливості практичного духу, підкреслював його дійовий, а не споглядальний характер.

Чи не цим насамперед зумовлюється внутрішня потреба критика виступити, висловити свою думку, оцінити літературне явище або конкретний твір, спираючись великою мірою на свій естетичний смак?.. Часом у нього навіть немає достатньо часу, щоб звірити всі факти, відшліфувати свій стиль, виступити-бо треба сьогодні — завтра буде пізно.

Не так у літературознавців. Наведу тільки один приклад. В літературному процесі ХІХ — початку ХХ століття було досить широко відоме ім'я харківського професора, літературознавця, лінгвіста, історика культури Д. Овсянико-Куликовського. Проте часом його наукові розвідки розглядали як критичну діяльність, що зовсім не відповідало дійсності. І не тому, що в обшир його зацікавлень потрапляли тільки твори, досить віддалені за часом своєї появи (адже й «Гайдамаки», коли про цю поему сперечалися І. Франко та О. Огоновський, не були літературною новинкою), — річ у тім, що сам підхід Д. Овсянико-Куликовського був методологічно й психологічно не літературно-критичним. «Є особливий, не всім притаманний потяг до оцінки нових явищ літератури, є потреба розібратися в тому, що дає сьогоднішня поетична творчість, або наново поставити питання про те, що вважається безспірно цінним у творчості минулого. Тут завжди є ризик, і завдання бойове, є небезпека жорстоко помилитися, помилитися у визнанні, у прийнятті, у звеличенні, помилитися у засудженні, у різкому запереченні. (...)

¹ Луначарський А. Про літературу.— К.: Дніпро, 1975, с. 379.

Ось ця бойова, чутлива критика, ця, з дозволу сказати, критична авантюра була-чужа Овсянико-Куликовському, чужа його темпераменту дослідника, його науковому спокою. Він не займався ні оцінкою сучасності, ні переоцінкою минулого, він не проголошував вироків; він брав визнані безспірні літературні цінності й тлумачив їх»¹.

Як бачимо, найголовнішим для Д. Овсянико-Куликовського був науковий спокій, можливість розглядати твір з перспективи часу та наявність додаткових відомостей — свідчень критики, документів, сучасників автора, листів, мемуарів тощо. Це є завжди неодмінною умовою наукового дослідження; твір береться як такий, що не потребує окремо схвальної або заперечувальної оцінки. Він — цінність, визнана найвищим суддею, — часом. Йтися може лише про іншу, поглиблену, інтерпретацію, про своєрідні акценти дослідження, неприступні ще критикові або нерідко загублені для нього різноголоссям пекучих проблем і потреб дня біжучого.

В одному з інтерв'ю поет В. Мисик на питання, що спонукало його виступати в жанрах літературної критики, відповів: «З такими статтями доводилось виступати мені не часто. І — майже завжди — на замовлення друкованих органів або видавництва» (див.: Проблеми. Жанри. Майстерність. Вип. 2. К., Рад. письменник, 1977, с. 148).

Як бачимо, у мотивах літературно-критичної діяльності письменника наявний чітко означений зовнішній поштовх до дії. Взагалі, треба сказати, що літературно-критичний твір пишеться з відповідною «поправкою» на місце, час і ситуацію його передбачуваної появи. І, звичайно, ця дія-виступ значною мірою вже детермінується самими цими обставинами.

Розгляньмо під цим кутом зору передмову В. Мисика до книжки П. Ключини «Краплини барв земних» (1974). Є необхідність практично виступити (замовлення видавництва). У книжці друкуються ліричні поезії, які автор не публікував за життя, залишаючись відомим читачеві як байкар та сатирик. Від цього й відштовхується автор передмови у своєму практичному завданні: представити на суд читачеві невідому спадщину поета і в належний спосіб оцінити її. Обставини даного літературно-критич-

¹ Горнфельд А. Д. Н. Овсянико-Куликовский и современная литературная критика. Вопр. теории и психологии творчества.— Харьков, 1923, т. 8, с. 79.

мого виступу (передмова) не дають можливості наголошувати на якихось від'ємних моментах. Тому основну увагу зосереджено на позитивному в книжці, згадка про певні вади врівноважується застереженням, що вони «надолужуються непідробною ширістю, справжністю почуттів, непохитністю громадянської позиції, незгасною любов'ю до рідної землі». А ось і «злоба дня». Поезія П. Ключини позначена традиційністю літературних засобів. Проте в час, коли писалася передмова, почалася природна реакція на попередній етап літературного процесу, позначений активними формальними, а почасти й формалістичними шуканнями в українській поезії (що, в свою чергу, теж були реакцією на ще ранішу трафаретну традиційність багатьох творів). І от автор передмови вважає за потрібне, відповідаючи вимозі часу (подібний поворот думки ще років десять тому виглядав би дивним і непотрібним), застосувати «доведення від зворотного»: «Ми знову й знову переконуємось, що непричетність до модних формалістичних завихрень анітрохи не знижує сучасного звучання поезії, яка має що сказати людям». І далі як засіб досягнення своєї *практичної мети* (показати цінність і цікавість поезії П. Ключини для сучасного читача) подається образний доказ, що постав зі сплеску естетичного переживання як рівнозначний у даній ситуації науковому аргументові. «Цій поезії так само недоречно закидати традиційність, як солдатів його просту армійську форму». Досягнуто мети? Досягнуто. Переконливо для сьогоднішнього читача? Так.

До речі, при «доведенні від зворотного» хоч і порушується принцип конкретизації аналізу, зате чітко відбувається динаміка літературного процесу в усіх змінах «злоби дня» й інтересів моменту, без чого критика теж неможлива. Як бачимо, своєю передмовою В. Мисик виконував насамперед практичне завдання — цим пояснюються і його позиція (виступ з високою оцінкою), і засоби, якими він при цьому користувався. До речі, щодо оцінок — і високих, і часом занижених. Вони визначаються далеко не самими особисто-суб'єктивними прагненнями критиків (оминаємо тут приклади явної кон'юнктурності, хоч і ці обов'язково чимось обумовлені), а частіше й сильніше — практичними потребами. Адже, коли Г. Браїндес свідомо завищував оцінки книжок своїх співвітчизників, то робив це із наперед поставленою метою — пропагувати їхню творчість за кордоном. Саме

тим і пояснюється, як вважав І. Франко, що твори далеко не першорядних датських письменників широко перекладалися іноземними мовами. Або й коли М. Чернишевський різним *тоном* (Б. Бурсов) говорив про однакової художньої вартості твори різних літераторів, коли він давав їм неоднакові оцінки, то теж насамперед цим вказував спрямованість своїх критичних виступів: ішлося про те, чи вартий публічної підтримки той чи той автор.

І, звичайно, пафос заперечення або ствердження, який наявний при будь-якому пізнанні дійсності, у літературній критиці особливо гострий, нерідко саме він викликає взагалі потребу літературно-критичного виступу.

Може здатися дивним, наприклад, чому Л. Новиченко, котрий на час праці над своєю книжкою «Поезія і революція» був уже автором двох книжок і багатьох статей про П. Тичину, знову повернувся до його поезії. Сам він відповідає, що, крім почуття невичерпності творчого доробку поета та бажання показати його неповторну художню самобутність, ним найбільшою мірою керувало намагання «подолати інерцію попередніх оцінок і визначень, поширених у критиці 20-х років і частково збережених деякими критиками навіть у наступні часи».

Як бачимо, знову чітко поставлене практичне завдання — заперечення певних суджень, ствердження нових.

Можна сказати більше — в критиці нерідко криється полеміка, яку слід визнати некоректною в науці про літературу, але цілком пояснюваною у критичному виступі. Адже без скрупульозного або бодай побіжного аналізу поглядів своїх опонентів не можна уявити серйозного літературознавчого дослідження. Тим часом у критиці є безліч випадків, коли через різні мотиви, продиктовані практикою літературного процесу, — така суперечка може бути й буває позатекстуальною. Пошлюся хоча б на «приховану» полеміку в статті Є. Шабліовського «Висока відповідальність критики» (Літературна Україна, 1975, 21 жовтня). Стаття оцінює збірники «Рік'72» і «Рік'73». Але в ній жодним словом не згадується те, що трьома місяцями раніше в цій же газеті із статтею «Місткість критичного судження» виступав Г. СИ вокім, чії думки щодо рецензованих збірників були дуже відмінними. Чим пояснити таку позицію Є. Шабліовського? Очевидно, потребою полемізувати з оцінками Г. Сивоконя, але не з його аргументацією: це не входило в практичне завдання критика, й тому він навіть не

згадує свого опонента, хоч уся стаття спрямована якраз протийого системи оцінок. Отже, перед нами чи не в найоголенішому вигляді постає приклад виступу критика саме як практичного мислення.

І, нарешті, класичний взірець. І. Франко, як уже вказувалося, починає статтю «Леся Українка» з міркувань про надзвичайну важливість для правильної, багатоаспектної оцінки літературного явища знання його перспективи, того шляху, яким піде подальший розвиток митця. І говорить, що для цього ліпше було б критикові почекати, поки визріє талант, аби з висоти часу поглянути на молоді його паростки. Але є потреба моменту, є необхідність сьогодні оцінити вже зроблене юною поетесою, відгадати шлях її майбутнього поступу. Це завдання дуже складне — і саме воно є завданням критика. Як блискуче впорався І. Франко з цим завданням, відомо кожному, хто читав статтю.

Нагальна практична потреба веде критика до блискучого «зняття проблеми» там, де *теоретичне* її розв'язання не було можливим у даний момент. Але в тому й сила та міць талановитого літературно-критичного розгляду, що він підпертий високим естетичним чуттям, умінням орієнтуватися в літературному процесі як своєрідному вияві суспільного життя і, найважливіше, виражений передовим для свого часу світоглядом. Ще один аргумент на доказ *практичного*, іноді навіть прикладного характеру літературно-критичної діяльності: якщо у художній творчості можливо (й історія культури знає немало таких прикладів), що митець із далеко не передовим світоглядом усе ж залишав у спадщину нащадкам вагомі художні цінності, то критик, як постать позитивна в літературному процесі, немислимий без поступового світогляду.

Чи ж можливий, в такому разі постає питання, перехід знання (часом суперечливого і не завжди достатньо точного), яке здобує в процесі досягнення практичної мети, в знання істинно наукове? Парадоксальна з першого погляду наукова значущість «іненаукових» висновків, які можуть міститися в літературно-критичних судженнях, пояснюється особливостями зредукування мислительних операцій в процесі комунікативно-прагматичного (практичного) мислення. На це, як на характерну рису літературно-критичного судження, вказують Д. Стариков, М. Голашевська, Г. Маркевич та інші дослідники. В. Кубілюс, зокрема, пише: «Критика В. Миколайтіса-Путінаса спиралась на узагальнюючу силу довгий час

виношуваних рішень, які прозрівали сутність, обходячи звивистий шлях ґрунтового аналізу»¹.

Коли щораз мати на оці саме висоту душевної напруги критика, то відпаде потреба зараховувати його чи то до клану науковців, чи — до митців. Уже цілком визріло усвідомлення, що критика й сама є повноцінною творчою діяльністю, що вона не більше, але й не менше належить до науки про літературу та красное письмо, ніж ті від неї також. Зрештою, намагання поділити специфіку критики на наукові та художні елементи часом призводить і до словесного (на певному рівні — і небезпечного) затушування її справжніх і актуальних особливостей.

Критика має власну специфіку і водночас вона не відгороджена ні від теоретико-наукового, ні від художнього мислення. Адже так само, коли ми говоримо про мислення конструктора як про мислення практичне, хіба відкидаємо наукові та образні елементи в ньому? Це можна сказати і про мислення воєначальника, шахіста і т. д. Спроби ж поєднання різних методологічних підходів, визначення критики шляхом порівняння її з наукою, мистецтвом, публіцистикою і виділення таким чином наявних у критиці, але специфічних в іншому виді діяльності рис для еkleктичного означення (типу критика — «напівнаука-напівмистецтво») лишають нерозв'язаним питання про специфіку *власне критики*. Критика як мислення, відрізняючись від художнього й теоретико-наукового, не протистоїть їм. Альтернатива в даної разі була б результатом формально-логічного, але не діалектичного підходу до проблеми.

На нашу думку, критика є структурно складною, але *самостійною* діяльністю, в якій елементи художнього та теоретико-наукового мислення виконують підпорядковану домінантам комунікативно-прагматичного (практичного) мислення роль, а об'єднуються на ґрунті естетичного сприйняття.

Між естетикою та літературознавством встановлена достатньо чітка ієрархічність на рівні різного ступеня узагальненості суджень. Естетичні категорії — прекрасне і потворне, піднесене і низьке, трагічне і комічне тощо, наявні в творах мистецтва, дістають спочатку концентроване втілення в окремих жанрах і напрямках,

¹ Кубілюс В. Критика — специфический образ мышления.—В кн.: Современная литературная критика, с- 267.

потім—на цій основі—осмислюються теорією і фіксуються як специфічна естетична грань дійсності, що має всезагальне значення. Подібні залежності існують також між естетикою та історією літератури, що визначає величезну роль історико-літературного досвіду в мисленні критика.

Здавалось би, «механізм» такого висходу від матеріалу чуттєвого відображення, від, так би мовити, художньої емпірики до категоріального визначення в царині естетики досить зрозумілий. Але філософи вказують на складність переходу від емпіричного до теоретичного знання. Справді, чи ж можна адекватно перекласти мову художніх образів на мову понять? Марксистсько-ленінська філософія виділяє опосередковуючу ланку в цьому процесі. «Відношення чуттєвості й мислення в пізнанні не є безпосереднім, існує щось, що опосередковує їх зв'язок, який, таким чином, не можна розкрити шляхом прямого виведення одного з іншого, тобто відштовхуючись чи то від чуттєвості як такої, чи то мислення як такого». Цією ланкою є суспільна практика, а стосовно нашого предмета можемо говорити про літературну критику.

Літературна критика як практика є основою літературознавчого пізнання, оскільки здійснюється в особливому чуттєвому контакті зі світом, що «не залишає людську свідомість в полоні одиничного і випадкового, не залишає її за межі наявно суцього, а уводить її в світ залежностей, які чуттєвому спогляданню самому по собі неприступні»¹.

Літературна критика відкриває й осмислює художні твори як, дещо огрублюючи, можна сказати, предмет чуттєвого пізнання дійсності і водночас на основі естетичного сприйняття їх дістає можливість вступати в теоретичні контакти зі світом, поєднуючи у собі два виміри предмета розгляду — феноменальний і сутнісний, які при іншому підході виявляються несумісними.

У цікавій розвідці «Про деякі загальні властивості теоретико-літературного знання» Г. Сивокінь говорить про співвідношення літературної теорії певної епохи з теоретико-літературними знаннями взагалі. Літературна теорія — це актуалізовані якимось чином теоретико-літературні знання. Але яким чином? Пояснення дослідника трохи тавтологічне: «Очевидно, можна твердити, що теоретико-літературні знання, як правило, актуалізуються тією чи іншою теорією», і то-

му виникає потреба в застереженні: «хоч це не означає, що різні теорії тільки «вибирають» собі знання з одного й того ж обсягу їх». Але чи не відбувається ця актуалізація певних теоретико-літературних знань значною мірою як наслідок впливу практики літературного процесу, себто функціонування літературно-критичної думки (в якій би формі вона не виражалася). Далі автор наводить приклад з теорією віршування в українських поетиках XVII — XVIII століття, яка, відіграючи свого часу помітно нормативну роль щодо літератури, нині втратила свою живу актуальність. Але українські поетики є явищем неоднорідним. І вибір певних теоретико-літературних знань та постулатів відбувався тут неоднаково, що зумовлювалося різними літературно-критичними уявленнями (знов-таки — в якій би формі вони не виявлялися) авторів поетик. Уявленнями й спонуканими далеко не завжди суто літературними. Можна послатися хоча б на певну різноспрямованість теорій Ф. Прокоповича (тяжіння до космополітичного класицизму) і М. Довгалевського (захист національних форм української поезії). Стає очевидним, що зумовлювалися ці теорії не самими собою, а ціннісними орієнтаціями їхніх авторів, потребами ідеологічними і естетичними концепцій, прихильниками яких вони були. Зрештою, про це далі йдеться в статті: «Нова теорія, розвиваючи або заперечуючи теорії попередні, викликається, як правило, необхідністю пояснити факти, що заявили про себе, але теоретичного пояснення й узагальнення ще не знайшли»¹.

Саме на рівні практики літературного процесу критика діє як, слушно підкреслює М. Каган, «щось третє, що не заважає їй щільно стикатися із своїми духовними «сусідами» і навіть вбирати в себе тою мірою, якою це необхідно для розв'язання її власних аксіологічних, ідеологічно-публіцистичних завдань, елементи наукового пізнання і елементи художньої творчості»².

Це, власне, і є розуміння критики як вияву комунікативно-прагматичного (практичного) мислення, і продуктивність його полягає в тому, що «знімається» ряд однобічних або еклектичних витлумачень природи критики і встановлюються не ієрархічні, а функціональні зв'язки її як з наукою, так і з художньою творчістю.

¹ Сивокінь Г. Про деякі загальні властивості теоретико-літературного знання.— Рад. літературознавство, 1971, № 6, с. 12, 13.

² Каган М. Художественная критика и научное изучение искусства.— В кн.: Советское искусствознание '76. М., 1976, с. 330.

¹ Практика и познание.— М.: Наука, 1973, с. 140, 158.

НАЙВАЖЛИВІШИЙ КРИТЕРІЙ

Літературно-художня критика покликана своїми специфічними засобами підтримувати всі здорові тенденції в розвитку нашого мистецтва і водночас — належно, безкомпромісно оцінювати явища, що гальмують художній розвиток. Про це з усією ясністю мовилося на червневому (1983) Пленумі ЦК КПРС: «Йдеться, звичайно, не про адміністрування. Головним методом впливу на художню творчість повинна бути марксистсько-ленінська критика, активна, чуйна, уважна і разом з тим непримиренна до ідейно чужих і професійно слабких творів»¹.

Для виконання цих функцій критиці необхідне чітке визначення методологічних засад, зокрема специфічності застосування в ній принципу комуністичної партійності.

У працях багатьох дослідників неодноразово порушувалося питання про партійність як методологічний принцип літературної критики, а також (щоправда, меншою мірою) як специфічну категорію в загальній ідейно-естетичній концепції критика. Проте своєрідність вияву партійності в літературній критиці майже не вивчалася, а якщо й розглядалася, то в найзагальнішому теоретичному плані, тобто визначався ідеологічний аспект застосування критиком критерію партійності при оцінці літературного явища. В цьому цінність його і, сказати б, первинність методологічного підґрунтя естетичної концепції, критика. Але ідеологічний аспект принципу партійності — лише половина справи. Не менш важливе з'ясування того, чи додержує людина принципу партій-

ності в своїх конкретних вчинках, — себто в аспекті соціальної психології.

Необхідність органічного злиття виявів принципів партійності на ідеологічному та соціально-психологічному рівнях переконливо проілюстрував Г. Куницин, аналізуючи епізод з повісті Чингіза Айтматова «Прошай, Гульсари!». Бюро райкому виключає з партії чесного трудівника — Танабая Бакасова. Головний обвинувач — член бюро, прокурор району Сегізбаєв: він скривдив Танабая, назвавши його ворогом народу, за що чабан кинувся на прокурора з вилами. Секретар райкому Каштакаєв у глибині душі відчуває правоту Танабая, розуміє облудність звинувачень Сегізбаєва, котрий, маскуючись демагогічним фразерством, силкується довести, що Танабай Бакасов — «небезпечний елемент з ворожими настроями». Каштакаєв не хоче йти на ускладнення, прагнучи передусім зберегти власне становище. Він переконує себе, ніби тактика уникання конфліктів відповідає інтересам партії. А щоб задовольнити ледь чутний голос сумління, секретар райкому пропонує тільки виключити з партії Танабая, але не віддавати під суд, як того вимагає прокурор...

Психологічно переконливо виписана Ч. Айтматовим сцена і є зразком по-партійному принципового підходу до зображення колізії. А що ж члени райкому? «В суто ідеологічному відношенні, — доходить слушного висновку Г. Куницин, — це люди, які вірять в історичну необхідність комунізму. А їхня психологія — принаймні у деяких — далека від того, щоб вони залишалися комуністами за будь-яких обставин»¹. У цьому й складність, точно підмічена письменником.

Ось іще один приклад — з роману Костя Гордієнка «Дівчина під яблунею». Конфлікт між чесними колгоспниками і головою колгоспу та його прибічниками, психологічно менш викінчений і переконливий. Але цікаво, як показано єдність ідеологічного й психологічного змісту партійності у свідомості і вчинках секретаря райкому Нагорного, який відкинув упереджені оцінки, не злякався демагогічних фраз Урущака: «Всім ясно: звинувачувати голову — значить зводити наклеп на керівництво! Це ж прямий закид керівникам! Усім стали в пам'яті Урущаківі слова: «А де ми були?» Що після цього скажеш?

¹ Куницин Г. Еще раз о партийности художественной литературы: Трактат в лицах. — М.: Худож. лит., 1979, с. 66—68.

— А ми прогавили!— відказав на слова завідувача райзу не хто інший, як Нагорний. Це була несподіванка для Урушака. Від кого завгодно він ждав заперечення, тільки не від секретаря райкому!»

Єдність в застосуванні принципу партійності на ідеологічному й соціально-психологічному рівнях визначає першу умову розв'язання проблеми, якій присвячено дану статтю.

Але постає питання: за яких умов ідеологічна вірність принципів партійності забезпечується психологічним наповненням? Цей аспект щільно пов'язаний, як то переконливо показав угорський дослідник Д. Тот, з визначенням діалектичної єдності двох моментів взаємозв'язку літератури і політики: а) співвідношення на *стратегічному рівні*, тобто відданість комуністичним ідеалам; б) єдність непорушної відданості комуністичним ідеалам з їхнім *історично зумовленим конкретно-змінним змістом*¹.

Другий обов'язково передбачає перший, але коли перший не підкріплюється другим, це призводить до демагогії, до догматизації принципу партійності, а тим самим приховується ушербність розуміння його і застосування на практиці.

Нагадаємо думку В. І. Леніна про те, що соціалісти, викриваючи брехливість буржуазної свободи, робили це не в ім'я того, щоб в умовах буржуазного ладу мати неklasові літературу й мистецтво, а лише щоб протиставити замаскованій буржуазній партійності відкриту партійність пролетарську. В цій думці В. І. Леніна є вельми істотний момент, коли він говорить про саму *можливість* неklasової, себто загальнолюдської (як відомо, загальнолюдське і є саме комуністичне) літератури і мистецтва, які стануть реальністю в соціалістичному безklasовому суспільстві.

У цьому — ключ до визначення другого моменту зв'язку політики і літератури: розуміння руху від пролетарської партійності до літератури позакласового суспільства, розуміння конкретного наповнення кожного етапу цього руху.

Наприклад, в Угорщині в кінці 50-х — на початку 60-х років, як визначає Д. Тот, надзвичайно гостро стояла проблема взаємин між людьми і класами з приводу

влади і власності, тобто важливе політичне питання, що й зумовлювало конкретно-історичний зміст категорії партійності в той період. Якщо письменник, декларуючи вірність інтересам пролетаріату, не визначав чітко позиції в своєму творі щодо кардинального політичного питання, цілком правомірним було закидати йому ігнорування партійного підходу до художнього осмислення життя.

На нинішньому етапі розвитку народної Угорщини, коли розв'язана кардинальна, життєво актуальна в 50—60-ті роки колізія, еволюціонує й конкретно-змінний зміст категорії партійності. Тепер далеко не досить художникові просто відповісти на питання про своє ставлення (розуміємо: через систему художніх образів) до проблеми взаємин між людьми і класами з приводу влади і власності. Завдання значно ускладнилося: треба бачити й художньо відбивати, осмислювати складнощі подальшого соціального поступу суспільства, відобразити рушійні сили цього руху вперед і помічати перешкоди. Постає завдання досліджувати *нові* явища суспільного життя, *нові* завдання, що їх висуває на порядок денний сучасний момент, *нові* конфлікти, що неминує супроводжують всякий соціальний розвиток, *нові*, динамічні зміни в структурі суспільства і ті наслідки, до яких вони призводять. Інакше-бо «актуальний зміст цього питання не може бути усвідомлений художниками, критерії партійності не можуть бути достовірно застосовані до літератури і мистецтва, а стратегічний зв'язок між літературою і політикою стає невизначеним, не має чітких меж»¹.

Подібним шляхом іде мистецтво кожної соціалістичної країни, відбиваючи специфіку, зумовлену особливостями побудови нового суспільного ладу. Скажімо, в Радянському Союзі цей шлях був довшим і складнішим, адже до війни наша країна перебувала в суцільному капіталістичному оточенні. В роки становлення мистецтва соціалістичного реалізму партійність розумілася як відкрито проголошена відданість соціальним інтересам робітників, ідеалам найпрогресивнішого класу. Потім, коли в боротьбі за соціалістичне й комуністичне суспільство досягається морально-політична єдність усього народу, партійність набуває «не просто пролетарського класового, а й до кінця загальнолюдського, тобто

¹ Тот Д. О партийности литературной критики. — В кн.: О партийности литературы и искусства. — М.: Прогресс, 1978, с. 289—290.

Тот Д. О партийности литературной критики, с. 293—294.

власне комуністичного характеру боротьби за безкласовість (художніми засобами)»¹.

З'ясувавши природу складної, діалектичної взаємозумовленості ідеологічного й соціально-психологічного рівнів вияву категорії (всередині її), взаємозалежності зв'язків між «стратегічним» і «конкретно-змінним» моментами (теж всередині самої категорії), правомірно поставити питання про власне специфіку виявлення принципу партійності в літературній критиці. Чому те саме явище мистецтва може викликати різні тлумачення й оцінки — навіть тоді, коли кожен з критиків оперує критерієм партійності? Чому нерідко твори, які не були належним чином оцінені сучасниками відразу по їх появі, пізніше визнаються непересічним надбанням культури? Чому трапляється, що той самий критик у різний час по-різному ставиться до якогось твору?

Безперечно, тут діє багато чинників, але чи не найважливішим виступає застосування принципу партійності літератури й мистецтва. «Принцип комуністичної партійності,— справедливо наголошує І. Дзеверін,— є найголовнішим методологічним принципом нашої критики, від глибини засвоєння цього принципу безпосередньо залежать усі її успіхи в дослідженні художнього руху сучасності»².

В останні роки дослідники роблять спроби визначити специфіку вираження принципу партійності в ідейно-естетичній концепції критика — порівняно з художньою концепцією письменника. Але часто такі формулювання носять інадто загальний характер, не розкривають особливостей проблеми.

«Партійність літературно-художньої критики — це передовсім послідовне й неухильне утвердження високих суспільних ідеалів; це активність, бойова наступальність проти всіх хибних тенденцій і ворожих постулатів; це постійне відчуття й виконання свого громадського обов'язку, який полягає в неухильному здійсненні партійного впливу і на письменників, і на читачів. Тобто йдеться про виконання критикою завдань по організації в потрібному напрямку й суспільної мистецької думки, й усього літературного процесу»³.

¹ Куницын Г. Еще раз о партийности художественной литературы, с. 310.

² Дзеверин И. Про партійність як методологічний принцип літературної критики. — Рад. літературознавство, 1975, № 10, с. 11.

³ Бурляй Ю. Життя і слово. — К.: Рад. письменник, 1982, с. 4.

«Комуністична партійність як методологічний принцип літературно-художньої критики передбачає аналіз і оцінку мистецьких цінностей з позицій активної, усвідомленої боротьби за інтереси пролетаріату і всіх трудящих. А це означає, що комуністична партійність критики органічно зв'язана з принципом істинності критики. Бо тільки з точки зору найпередовішого класу суспільства, класу, якому належить майбутнє і який глибоко зацікавлений в істинному відображенні дійсності з метою найшвидшого наближення майбутнього, є бажаним, а тому й можливим істинний аналіз і оцінка надбань художньої культури»¹.

Все ніби й правильно в подібних визначеннях, але багато в них гучної фрази, немає наукової новизни, погляду вглиб. Це якраз і є та схильність «до схоластичного теоретизування», коли дослідники «вважають за краще доводити доведене, замість того, щоб осмислювати нові явища життя»², розглядати нові аспекти життя, важливих проблем. На неприпустимість цього в галузі суспільних наук з усією серйозністю вказувалося на XXV і XXVI з'їздах КПРС.

Ще в одній статті, присвяченій розглядуваному питанню, читаємо: «Якщо література у нас — частина загальнопартійної справи, то до літературно-художньої критики ця формула застосована ще більшою мірою»³. На перший погляд, певна рація в цьому твердженні є. Адже критик покликаний *прямо* (без опосередкування образною системою) виражати партійність свого підходу до літературних і життєвих проблем. Проте таке вираження, при позірній вірогідності, неточне. Виходить, що критика «більш» партійна, ніж сама література. Тим часом тут повинно йтися про *різні засоби* вираження, а не про кількісні ознаки. І якщо ми говоримо про партійність письменника як про *свідоме* служіння певним класовим інтересам шляхом відповідного сприйняття світу й високохудожнього осмислення його в літературі, то щодо критика також мусимо говорити не тільки

¹ Мартусь В. В. І. Ленін і питання літературно-художньої критики. — Л.: Вид-во при ЛДУ видавничого об'єднання «Вища школа», 1982, с. 152.

² Матеріали XXVI з'їзду КПРС — К.: Політвидав України, 1981, с. 93.

³ Черноуцан И. Завещано Лениным: Ленинские традиции партийного руководства искусством и методология художественной критики. — Вопр. лит., 1975, № 1, с. 3.

про відбиття принципу партійності на позитивності чи негативності оцінного судження, а й про адекватне, повнокровне сприйняття художнього явища. Процеси створення й сприйняття художнього твору вважаються ізоморфними, хоч і різноспрямованими. Трохи спрощуючи, можна сказати: письменник від загальної ідеї, від розуміння або відчуття того, що він хоче висловити твором, «спускається» до образної конкретики, наповнює живим змістом цю ідею (вона може мати різну міру першопочаткової ясності для самого автора — залежно від особливостей його індивідуальних художніх здібностей). Сприймач, навпаки, від художніх образів «підноситься» до загальної художньої ідеї, що випливає з усієї цілісності твору. Це — рух сприйняття художнього твору звичайним читачем, літературним критиком і літературознавцем. Як бачимо, він відрізняється од мислення художника за напрямком, але в основі кожної цієї творчої діяльності (сприйняття художнього твору — також активна творча діяльність) лежать літературно-перцептивні здібності. Тобто без розвинутої здатності до естетичного сприйняття не відбувається й самого художнього творення, не кажучи вже про неможливість у такому випадку творчої діяльності критика чи літературознавця.

У цій площині, очевидно, й слід шукати якихось специфічних ознак вираження партійності в літературно-художній критиці, оскільки на рівні ідеології можемо говорити тільки про *комуністичну партійність* і яка б то не була градація — «більшою» чи «меншою» мірою — щодо цього поняття незастосовна.

Як відомо, оцінка художнього твору можлива на двох рівнях: «як оцінка смаку і як логічно сформульоване судження. Другий рівень оцінки передбачає перший, хоч перший далеко не завжди переростає в другий. Коли стається такий перехід, сприймач стає критиком»¹. Це спостереження Р. Гром'яка, на нашу думку, справедливе тільки щодо самого сприйняття твору. Критику ж треба не тільки логічно сформулювати оцінку, а й висловити її через певні комунікативні канали. Інша річ, що критичне судження справді відбувається на основі естетичної перцепції. Деякі психологи пов'язують спроможність сприймати художні твори з наявністю у кожної людини літературно-художніх здібностей. Але чи можлива сама творчість, скажімо, літературна, без спро-

¹ Гром'як Р. Естетика і критика, с 71.

можності естетично *сприймати* світ, навколишню дійсність? Очевидно, неможлива. Перцептивні здібності мають точки дотику і з літературно-художніми, і з літературно-критичними. Однак в обох випадках вони вже не є звичайною складовою частиною, а, вступаючи в структурні зв'язки з низкою відповідних елементарних здібностей, якісно змінюються. Здатність до повнокровного сприйняття мистецького твору можлива у людини без літературно-художніх чи літературно-критичних здібностей, але поза нею не відбувається розвиток цих здібностей.

Отож коли ми говоримо про специфіку вираження принципу партійності в художній творчості й у літературно-критичній діяльності, то розуміємо, що в першому випадку він виявляється опосередковано (через систему обраних засобів), а в другому — відносно безпосередньо: через оцінне літературно-критичне судження. Але й творча діяльність письменника, й творча діяльність критика спираються на літературну (ширше — естетичну) перцепцію, яка, коригуючись відповідним видом здібностей (до художнього відбиття дійсності чи до літературно-критичного поцінування), усе ж є вирішальною саме для *творчої* діяльності. Тому хоч би як добре усвідомлював письменник взаємовідносини класів, хоч би як свідомо ставав на бік прогресивного руху, хоч би які пекучі проблеми бачив у житті, — без спроможності до *естетичного* сприйняття дійсності й образного вираження цього сприйняття його позиція не буде справді партійною з погляду літератури, оскільки виходитиме поза царину мистецтва, поза царину образного пошуку істини. Зрештою, й читач, щоб по-партійному розуміти твір, обов'язково потребує також розвитку здатності естетично пережити. Інакше мистецтво сприйматиметься з ігноруванням специфіки відбиття ним дійсності. Для критика ж партійність виявляється не тільки через точність і чіткість соціальної оцінки, а й через естетичну повноту сприйняття художнього твору.

Сьогодні, коли у нас забезпечено всі умови для свободи творчості, читач з розвиненим естетичним смаком не може приймати запевнення письменника у вірності й відданості ідеалам нашого суспільства, висловлені прямими, нехудожніми засобами.

Такі творіння потребують відповідної оцінки з боку літературної критики. А для цього самій критиці потрібне органічне поєднання ідейних і естетичних критеріїв.

Щоб зрозуміти, наскільки шкідлива для суспільства сірятина в мистецтві — нехай при цьому наявне бажання автора створити високоідейний твір (бажання, яке художньо не здійснене), — досить перейти від суто літературознавчого розгляду таких творів до розгляду їх у площині соціології та психології читання. Сірятина відштовхує читача від нашої, радянської літератури, хоч як це прикро визнавати, й іноді приводить до міщанського захоплення зарубіжними перекладними творами не кращого гатунку (в багатьох випадках без належного розуміння ідейної позиції авторів). Які при цьому відбуваються втрати не тільки для естетичного, але й для соціального, патріотичного виховання — годі говорити. «Слабка література, — зазначає поет П. Скунець, — вбиває читацьке довір'я до літератури взагалі»¹.

А з іншого боку, твір, недолугий художньо, виховує такого самого читача. Тут естетичні зміщення неминучі. Читач — це значною мірою продукт тої літератури, яка його сформувала. Зважмо й на те, що навіть у людей високої естетичної культури певне позитивне враження можуть спершу викликати твори загалом пересічні. Так, Ф. Енгельс у листі до Ф. Лассаля цисав щодо драми «Франц фон Зіккінген»: «Перше і друге читання Вашої з усіх поглядів — і за темою, і за трактуванням — національно-німецької драми схвилювало мене до такої міри, що я повинен був на час облишити її, тим більше, що мій смак в наші скудні часи так притупився, — собі на сором я мушу в цьому признатись, — що часом навіть мало чого варті твори при першому читанні справляють на мене певне враження»². І в цьому зізнався Ф. Енгельс!..

Усі ці питання щільно пов'язані з роллю критики в літературному процесі, зі специфікою вираження в ній принципу партійності. Критика, якщо вона хоче чітко виконувати свою склгдну місію, мусить ясно усвідомлювати, що художній брак зрідні браку ідейному.

Чи вичерпується -партійність критики, сказати б, «захисними» функціями — визначенням і засудженням хибного ідейно-естетичного відтворення дійсності? Ні, не тільки в цьому виявляється комуністична партійність критика. Його роль — бути на боці таланту.

¹ Скунець П. «Скрипка грає — голос має...» (Бесіда Ю. Пригорницького з П. Скунцем). — Літ. Україна, 1980, 12 вересня.

² Енгельс Ф. Лист до Ф. Лассаля від 18 травня 1859 р. — Маркс К., Енгельс Ф. Твори, т. 29, с. 473.

«Талант — рідкість. Треба його систематично і обережно підтримувати»¹, — писав В. І. Ленін у листі до редакції газети «Правда» (травень 1913 року).

Як треба було ставитися більшовикам до творчості Льва Толстого, письменника, котрий не зрозумів і не прийняв першої російської революції? Це в час, коли питання «за» чи «проти» стояло надзвичайно гостро, і саме через нього проходив єдино можливий поділ на революційний і реакційний табори. Так і було в галузі ідейної боротьби, але в галузі ідейно-естетичного пізнання світу категоричність виявлялася недоцільною. До вісімдесятиліття письменника кадетська і ліберальна преса Росії проводила широку кампанію по відзначенню ювілею. В цьому плані цікава розповідь П. І. Лебедева-Полянського про історію створення В. І. Леніним статті «Лев Толстой як дзеркало російської революції». У дні ювілею В. І. Ленін запропонував йому, як одному з найдосвідченіших членів партії в літературних справах, написати статтю-відповідь на ліберальні, меншовицькі й кадетські зітхання навколо Толстого.

«Через кілька днів, — згадував П. І. Лебедев-Полянський, — я приніс Леніну статтю, в якій з усією суворістю й різкістю, з такою молодечею хвацкістю викривав Толстого як ідеолога середнього і крупномаетного дворянства, непримиренного ворога пролетарського революційного руху. Ленін прочитав статтю, замислився, іронічно посміхнувся й сказав: «Так, суворо ви його, нічого не скажеш. Але ж він, батеньку, не просто публіцист і теоретик, як ми грішні, а ще й художник, у якого не гріх почититися й нам — партійним літераторам. Не треба б нам чинити над ним суд і розправу, а посерйозніше б розібратися в складних суперечностях написаних ним творів. Ну, коли ви вже настроєні так непримиренно і войовничо, — після невеликої паузи сказав Ілліч, — спробую я сам написати, а потім порадимось». Скоро Ленін показав мені статтю «Лев Толстой як дзеркало російської революції», і, відверто кажучи, — закінчив Лебедев-Полянський, — я скрайньо здивувався, нічого не зрозумів, звинуватив Леніна у поступках зловмисному лібералізму і в багатьох інших гріхах. На щастя, як бачите, не погодився зі мною Володимир Ілліч і надрукував статтю, не злякавшись докорів у ліберальних поступках і потуранні»².

¹ Ленін В. І. Повн. збір. тв., т. 48, с. 178.

² Цит. за: Черноуцан И. Завещано Лениным, с. 22.

Володимир Ілліч Ленін продемонстрував блискучий зразок марксистського, партійно-принципового ідейно-естетичного аналізу змісту творчості великого письменника. Здавалось би, художник, який не прийняв революції, який стояв осторонь революційного робітничого руху, цілком заслужено вихвалявся в реакційній пресі, й обставини моменту вимагали від більшовиків протилежної позиції. Але справді *художнє* явище, навіть якщо його автор виступає не з позицій пролетарської партійності, дає можливість критикові-марксисту бачити в суперечливому творчому доробку об'єктивне відбиття певних реальних явищ суспільного процесу і спотворення інших. Реакційна критика затушовувала ідейні хитання Л. Толстого, виступаючи ніби з «безстороннім» поглядом на його творчість. В. І. Ленін зняв машкару цієї псевдооб'єктивності: «Легальна російська преса, переповнена статтями, листами і замітками з приводу ювілею 80-річчя Толстого, найменш цікавиться аналізом його творів з точки зору характеру російської революції і рушійних сил її. Вся преса до нудоти переповнена лицемірством, лицемірством двоякого роду: казенним і ліберальним»¹.

Який висновок можна зробити з цього повчального прикладу? Той, що за талант треба боротися, і перш за все — засобами партійної критики. Тобто надзвичайно важлива вимога ленінського принципу партійності в літературній критиці — непримиренне ставлення до ідейних ворогів—чинна і дійова тільки в поєднанні з умінням розпізнавати талант, боротися за нього шляхом принципової й доброзичливої підтримки справжнього художника, шляхом сприйняття й розкриття того позитивного змісту, що його вкладає митець у свій твір.

У пошуку нового неминучі похибки, помилки, втрати. Але якщо будь-яку нечіткість образного строю при вираженні й трактуванні художньої правди (а тим більше ідейну хисткість певного літературного персонажа) відразу ж механічно переносити на світогляд автора, то, крім шкоди для суспільства в цілому, а не тільки навіть для самого письменника, така критика нічого не дасть.

Чи втратила наша література (і суспільство також!) від того, що деякі з творів Юрія Яновського кінця сорокових років позбавлені художніх відкриттів, на які спроможний був могутній талант цього прозаїка? Безпереч-

¹ *Ленін В. І.* Лев Толстой як дзеркало російської революції.— Повн. збір. тв., т. 17, с. 194.

но. І не можна не погодитися з висновком В. Фащенко, що «це сталося, за словами М. Рильського, тому, що Ю. Яновського, автора роману «Жива вода», критикували «нешадно і без належної грації», звинувачуючи в спотворенні радянської дійсності, біологізмі і хвильовизмі. Під вогнем цієї загально несправедливої критики письменникові довелося засереджувати увагу лише на досягненнях наших людей, оминаючи складні умовні важкі шляхи до перемоги. В результаті губилася правда, зникали реальні конфлікти з окремих новел та оповідань»¹.

Коли нездатність критика сприймати художні явища камуфлюється догматичним уявленням про партійність (а насправді це — відхід від принципу комуністичної партійності), втрачає вся література, зрештою—суспільство. Бо «ленінська партійність ніколи не визначалась одною лише непримиренністю до ідейних супротивників. Не менш важливою її рисою завжди було і буде вміння розпізнавати друзів, в тім числі потенціальних. Соціальне боягузтво призводить до сектантства, справжня принциповість — до масовості, до завоювання на бік комунізму всього світу»².

Громадянський темперамент, громадянська мужність є органічною складовою частиною комуністичної партійності. Ідейне і психологічне наповнення принципу партійності в світогляді літературного критика передбачає не просто усвідомлення інтересів радянського суспільства, а активне виявлення його в дії, в боротьбі за справжні комуністичні ідеали.

Не випадково виникла необхідність уточнити твердження Р. Гром'яка про те, що нібито логічне формування оцінки є вже перехід від сприймача до критика. Критика функціонує, лише виконуючи роль комунікативної інформації-оцінки. А для цього нерідко необхідний дійовий вияв громадянського темпераменту. Повернемося ще раз до статті В. І. Леніна «Лев Толстой як дзеркало російської революції». Публікація її хронологічно прив'язана до святкування ювілею письменника, але поява статті була зумовлена насамперед впливом актуальних суспільно-політичних подій — через літературно-критичну оцінку їх естетичного відбиття, оцінку з погляду інтересів революційного пролетаріату. Для В. І. Леніна

¹ *Фащенко В.* Новела і новелісти.— К.: Рад. письменник, 1968, с. 103.

² *Куницін Г.* Літературная часть партийного дела. — Коммунист, 1965, № 16, с. 102.

розуміння творчості Л. Толстого не могло залишатися істинним саме задля себе. Обставини моменту вимагали обнародувати цю істину, перетворити її на факт суспільно-політичного і літературного життя. І для цього потрібна неабияка мужність, адже, як видно зі спогадів П. І. Лебедева-Полянського, В. І. Ленін у даному випадку йшов і проти поширених серед більшовиків поглядів на Л. Толстого.

На початку того ж 1908 року, коли була написана стаття «Лев Толстой як дзеркало російської революції», В. І. Ленін, звертаючись до М. Горького з пропозицією взяти на себе організацію відділу критики в партійній газеті, зазначав: «Ох, немає добра в окремих, довгих літературно-критичних статтях, що розсипаються по різних напівпартійних і позапартійних журналах! Краще б нам спробувати зробити крок далі від цієї інтелігентської старої, панської замашки, сиріч зв'язати і літературну критику *тісніше* з партійною роботою, з керівництвом партією»¹.

Це активне, дійове вираження суспільно-естетичних ідей — органічна потреба літературної критики, здійснення якої неможливе поза виявом громадянської мужності. Більше того: у справжнього критика це виступає органічною потребою.

«Белінський,— згадував один з учнів видатного критика К. Кавелін,— не міг задовольнитися одним суто *теоретичним* (тут і далі підкреслення моє. —В. Б.) насолодженням істиною, красою і моральним ідеалом, а хотів *бачити здійсненим* те, в чому був глибоко переконаний, чому був відданий усім серцем»².

Цю традицію невіддільності літературної критики від практичних дій по перетворенню (зрозуміло, специфічними засобами) життя найплідніше розвивали видатні критики-марксиста. А. Луначарський, розмірковуючи над основою літературної критики як діяльності, зазначав: «В критикові повинен жити справжній теоретик-марксист в усій строго науковій об'єктивності й разом з тим справжній темпераментний боєць, яким зобов'язаний бути справжній марксист»³. І ще: «Критик-марксист —

¹ *Ленін В. І.* Лист О. М. Горькому від 7 лютого 1908 р. — Повн. збір. тв., т. 47, с. 130.

² *Кавелін К. Д.* Белинский и последующее движение нашей критики. Письмо А. Н. Пыпину. — Собр. соч., СПб., 1904, т. 3, стб. 1106.
³ *Луначарский А.* Собр. соч.: В 8-ми т.—М.: Худож. лит. 1967 т. 8, с. 339.

не літературний астроном, який пояснює неминучі закони руху літературних світил від великих до найменших. Він ще є боєць, він ще й будівник»¹.

До речі, насамперед неприховувана партійна спрямованість виступів А. Луначарського й викликала роздратування представників буржуазної естетики. Так, один з найактивніших представників українського модернізму М. Євшаїн, полемізуючи з А. Луначарським з приводу брошури «Великий народний поет (Тарас Шевченко)», виданої у Львові 1912 року, і обстоюючи нібито чистоту «наукового», «безстороннього» аналізу, чи не основну методологічну ваду автора вбачав у тому, що він «не тільки критик, але і партійний муж і воїн»². Справді, А. Луначарський був бійцем, воїном на літературному терені, і це великою мірою визначило вагомість його внеску і в розвиток теорії соціалістичного реалізму, і в соціальну корекцію процесу художнього творення. Так само можна схарактеризувати й особливості діяльності інших критиків-марксистів. «Ріого статті, — зауважує дослідник літературно-критичної спадщини В. В. Воробського,— писалися не в академічному спокої й усамітненні, не з любові до «чистої» науки та «чистого» мистецтва. Вони були народжені потребами дня, насущними інтересами партійної боротьби, продиктовані завданнями пробудження й розвитку революційної свідомості народу, формування партії нового типу»³.

Отже, коли ми говоримо про специфіку принципу партійності в естетичній концепції критика, мусимо враховувати, що партійність критика виявляється в активній діяльній спрямованості виступу, а не просто в насолодженні «істиною, красою і моральним ідеалом».

Принцип партійності у вітчизняній і світовій марксистській літературі осмислюється вже багато років, і на сьогодні можна вважати цю проблему достатньо розробленою для усвідомленого практичного застосування, зокрема й у літературно-критичній діяльності. Однак на практиці органічне «прикладання» принципу партійності до процесу естетичного аналізу зустрічаємо далеко не завжди. Пояснення цьому слід шукати у складнощях виявлення специфіки партійності літератури як власне

¹ *Луначарський А.* Про літературу.— К.: Дніпро, 1975, с. 135.

² Див. про це: А. В. Луначарський-критик. — К.: Рад. письменник, 1975, с. 147—148.

³ *Черноуцан И. С.* Эстетика и литературная критика Воробского.— М.: Худож. лит., 1981, с. 27.

естетичної категорії — тривалий час вона застосовувалась при аналізі літературних явищ і літературного процесу лише як категорія соціологічна.

Звичайно, розуміння партійності і як категорії соціологічної — також обов'язкове для літературного критика. Але в критичному судженні соціологія й естетика невіддільні.

Вдало показав це, зокрема, В. Фащенко у статті «Новела з напівфабрикатів». Аналізуючи потік новелістичної «продукції» наших журналів за 1970 рік, критик звернув увагу на соціальну індиферентність героїв більшості творів, невизначеність і невиразність не тільки їхніх дій, а й самого, так би мовити, життєвого статусу. Виник задум провести «анкетування» героїв малої прози, що В. Фащенко здійснив з потрібним тактом. І результати «чистої соціології» стали аргументом естетичного присуду: «Анкета і цифри потрібні мені не для спрощування творчих задумів, а для характеристики цілого новелістичного потоку. За допомогою цифр наочно показано тенденцію журнальної новелістики до «малості», до асоціальності... Статистичні дані показали, що в українській журнальній новелістиці переважають примітивні абстрактні схеми, убогі ситуації, взяті поза «контекстом» нашої складної доби. На більше цифри й не претендували. Вони переконливо показали не окремі факти, а тенденцію»¹.

Недостатньо ж послідовне застосування соціологічних та естетичних критеріїв аналізу в нероздільній єдності призводить до ігнорування важливих моментів естетичного відбиття дійсності. Цікаво простежити, як глибоко розуміли це критики-марксистки навіть у дуже складних умовах відвертої політичної боротьби. Так, характерне підвищення уваги до проблеми партійності художньої творчості з боку авторів журналу «Вікна» (1927—1932). Прогресивне західноукраїнське письменство цього періоду розвивалося в умовах буржуазної Польщі, й питання тенденційності, партійності стояли надзвичайно гостро. Яскраві зразки правильного розуміння основоположного принципу пролетарського мистецтва дав у статтях «В обороні тенденційності», «Ідеологічне», «Ще про «партійне» в лівій літературі» Степан Тудор. Автор доводить органічність тенденційності, ідеологічності, партійності

¹ Фащенко В. Новела з напівфабрикатів. — В кн.: Література і сучасність.—К., 1972, вип. 5, с 127.

для свободи творчості письменників — представників пролетарської літератури: «Виростаючи в самому горнилі змагань між двома світами, вона відчувала *конечність ідеологічного в творі*, як необхідного признаку правдивості й вірності, як умов'я свого мистецького довершення».

Письменник розглядав принцип партійності літератури і мистецтва не тільки як соціологічну, але і як естетичну категорію:

«а) осуджуем твори ніби тенденційні; це тоді, коли тенденція причеплена до твору паперовою квіткою, коли вона не впливає просто й натурально з класового світогляду письменника, як уперте, сильне, постійне тяготіння, присуще його класу, себто коли вона, по суті, не тенденція, а ніби тенденція, тенденція-брехня.

в) осуджуем твори ніби художні, навіть коли їх тенденція правильно пролетарська»¹.

Безперечно, специфіка виявлення партійності в критиці щільно пов'язана з вивченням методологічних основ літературної критики, особливостей її як виду творчої діяльності. Після постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» число таких досліджень значно збільшилося. Сьогодні, спираючись на наукові дані, що містяться в цих працях, ми можемо з більшою мірою точності розглядати й конкретну проблему застосування принципу партійності в літературно-критичній діяльності.

Складність же питання полягає в тому, що навіть правильне й повне теоретичне розуміння принципу партійності літератури і мистецтва ще не забезпечує органічного застосування цього принципу в практиці літературно-критичної діяльності. Критик навіть з високою естетичною культурою, але без відчуття животрепетних соціальних проблем часу, без соціальної зіркості, також зазнає невдач, бо його естетичний аналіз позбавлений соціальної сутності. Приховування (свідоме або несвідоме) своєї партійної позиції, по суті, служить (свідомо або несвідомо) захистові інших класових інтересів. Найчастіше так трапляється при неузгодженості між розумінням співвідношення літератури і політики на «стратегічному» і «конкретно-змінному» рівнях.

Дуже повчальною в цьому плані виглядає творча спадщина Миколи Зерова як критика і вплив, який він

¹ Тудор С Твори. В 2-х т.— К., 1962, т. 2, с. 311, 284—285.

справляв па літературний процес 20-х років. Блискучий поеміст, ерудит, знавець класичної літератури різних народів, М. Зеров, безперечно, виступав за розквіт нового, українського радянського письменства. Він бачив перспективи розвитку, розумів, що до творення нової культури мусять стати талановиті люди, котрі збагатять себе знаннями найкращої духовної спадщини людства.

Але як конкретно досягти бажаного стану? Адже до революційна дійсність залишила українському народові темноту й неписьменність, а сформованих митців на час перемоги Великого Жовтня було не так уже й багато. Врахуймо й те, що пролеткультівські та раппівсько-вуспівські уявлення про шляхи художнього розвитку були досить поширеними і, в добу бурхливих революційних потрясінь, навіть привабливими для недосвідченої молоді, що стала біля витоків радянської літератури. Ось як оцінювалася літературна ситуація Пролеткультом: «І дуже дивно буває, коли «старші брати» в літературі радять письменникам з народу: вчіться, вчіться писати. І пропонують готові трафарети: Чехова, Лескова, Короленка... Ні, «старші брати», письменник-робітник повинен не вчитися, а творити. Тобто виявляти себе, свою оригінальність і свою класову сутність»¹. Перед нами спроба ультрареволюційною фразою прикрити безпорадність творінь, сповнених пафосу (і навіть пафосу широкого), але позбавлених, так би мовити, естетичної плоти.

Звісно, в літературу йшли ще вчора неписьменні, гноблені соціально й національно маси. Більшість тогочасного літературного молодняка чітко усвідомлювала свої класові, соціальні й національні інтереси і з великим ентузіазмом бралася за створення нової, соціалістичної культури. Але цим початківцям бракувало освіченості, знань, широкого естетичного кругозору. Ситуація вимагала, зокрема й від літературної критики, боротися не *проти* молодих, недосвідчених літераторів, а насамперед за них. У цьому виявлявся отой «конкретно-змінний» момент принципу партійності літературної критики на тодішньому етапі розвитку нового красного письменства.

А об'єктивно складалося так, що М. Зеров, як критик, не виявляв достатньої прозорливості для того, щоб відізнати живі паростки в цілому, безперечно, наївних, а то й малограмотних літературних спробах частини молодих,

¹ Цит. за: *Іванов В.* Література — естетика — критика. — Знамя, 1972, № 1, с. 222.

він підходив до новостворюваного мистецтва з найвищими мірками, тобто розглядав тільки «стратегічний» момент співвідношення літератури і політики, ігноруючи діалектичний зв'язок його з моментом «конкретно-змінним». А останній передбачав у край інтенсивну участь мистецтва в політичній боротьбі, що й позначилося на крайнощах оцінних суджень.

«В нас дуже ще багато самолюбства і дуже мало справжнього бажання учитися, мало знаннів, освіти, — писав М. Зеров в одній із статей.— Трактуючи речі з чужого голосу, не стикаючись із теоріями, яких додержуємо, віч-на-віч, не знайомі з джерелами, ми часто створюємо собі фантастичні уявлення, живемо серед них, не помічаючи їх потворної неправдоподібності... Перед широким читачем молоднякові не варт виступати принаймні доти, доки він не ліквідує своєї неписьменності в тій галузі, в якій хоче працювати, поки не навчиться основ свого фаху»¹.

Все тут правильно. Але що означала пропозиція молоднякові *не виступати*, доки він не набуде відповідного фахового рівня? Чи це можливо було взагалі? Безперечно, ні. Сьогодні може здатися, що істини ці не такі вже й складні, і дивним видається, що їх не розумів той або той критик. Але розгляньмо позицію М. Зерова в контексті літературної ситуації. Він недооцінював «конкретно-змінного» моменту співвідношення літератури і політики, абсолютизував момент «стратегічний». Але чи не було це, певною мірою, реакцією на позицію і аргументи його опонентів? Адже немало хто з них, абсолютизуючи навпаки «конкретно-змінне», працюючи лише на вимогу «злови дня», зневажливо ставився до самої необхідності постійно підвищувати свій культурний рівень. І сам заклик до цього нерідко сприймався як гасло, що з ним насамперед треба боротися, а не дослухатися до того раціонального, що в ньому є. Критики й літературознавці молодшого покоління, як відзначив О. Бушмін, досить часто «не заперечували, а огульно нехтували старим, не узагальнювали фактів, а оперували узагальненнями, поспішно вирваними з праць класиків марксизму»².

«Це трагедія всього «Молодняка», — говорив, наприклад, у 1928 році І. Момот, — що прийшов у літературу з

¹ *Зеров М.* Європа — Просвіта — Лікнеп. — Життя й революція, 1925, № 6—7, с. 71.

² *Бушмин А.* Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. — М.: Современник, 1980, с. 15.

гушини робітничо-селянської молоді, з дуже обмеженим культурним багажем. *Вступати йому в боротьбу* (підкреслення моє.— В. Б.) з тими критичними силами, що вийшли з кіл інтелігенції, як Зеров, Майфет і інші, що мають повну можливість працювати не так, як ми,— надзвичайно важко»¹.

Отож історія показує, що ігнорування або недооцінка будь-якого з моментів співвідношення літератури й політики призводить до творчих поразок. Недаремно, що й за дванадцять років по тому, як висловив вищенаведену думку М. Зеров, з подібними закидами щодо української літератури виступав перший секретар ЦК КП(б)У С. В. Косіор. Він, зокрема, говорив: «Наші письменники, за невеликими винятками, пишуть, так би мовити, на швидку... Треба нашим письменникам навчитися вперто працювати над твором. По всіх галузях нашого життя, господарства ми боремося за якість, за підвищення продуктивності. Треба, щоб і наші письменники як слід подумали над якістю своїх творів, щоб не робили їх на швидку, а серйозно, ґрунтовно над ними працювали. Багато з наших письменників, людей талановитих, безперечно, могли б дати значно кращі твори, ніж вони дають, їх досі»².

Як бачимо, С. В. Косіор також обстоює справжній розвиток літератури, але закликає молодих письменників не мовчати аж до пори змужніння, а від твору до твору підвищувати свій рівень³. Позиція М. Зерова, котрий у «стратегічному» моменті широко прагнув розвитку радян-

¹ Про марксистську критику і роботу журналу «Критика». Стенограма агітпропнаради при ЦК КЩ(б)У 28 грудня 1928 р. — Критика, 1929, № 2, с. 97.

² Цит. за: *Погребенський М. Б.* За літературу соціалістичного наступу. — Рад. літературознавство, 1970, № 7, с. 15.

³ Подивімося, наскільки злободенна вимога М. Зерова до письменників і сьогодні. «Багато творів журнальної новелістики мають нульову суспільну вартість, — говорить В. Фашенко у вже згадуваній статті «Новела з напівфабрикатів» (с. 123). — Повторивши яку-небудь банальну істину, вони помирають. Але не зникають безслідно: прищеплюють читачеві недовіря до можливостей «малої» прози. Ні журнали, ні автори не мають права на заниження ідейно-художніх критеріїв. Так, письменник повинен писати щодня, але це не означає, що все написане потрібно друкувати! Незрілі творіння мусять залишатися в столі новеліста. Як буде потреба, літературознавці колись їх знайдуть. На суд читача варто виносити лише щось значне і вагомє». Але ж змінилася сама соціальна структура нашого* суспільства, і вимога *не друкувати* твір, автор якого хай і широко, але художньо незмістовно намагається служити своєму народові, вже є вимогою по-партійному принципового ставлення до літератури.

ської літератури, вболівав за неї, не була в даній історичній ситуації цілком виправданою, оскільки критик не зважав на реальні суперечності й складнощі епохи, розглядав літературний розвиток у, так би мовити, рафінованому вигляді. А ми знаємо, як у ті роки і звичайна агітка часом важила багато. Що значило — перестати виходити до читача, який прагнув зрозумілого йому слова? Це значило ігнорувати рух до цього читача, уявляти літературний процес у соціальному й естетичному вакуумі. І в даному питанні важливими для нас залишаються думки В. І. Леніна. А. В. Луначарський згадував про свою бесіду з В. І. Леніним з приводу атак пролеткультівців на Олександринський театр, що нігілістично розглядався як «гніздо реакційного мистецтва». Володимир Ілліч уважно вислухав суть справи й цілком підтримав думку А. В. Луначарського про те, що треба перейняти краще із здобутого класичним театром, тільки не забувати «підтримувати і те нове, що народжується під впливом революції. Хай це буде спочатку слабко: тут не можна застосовувати лише естетичні судження, інакше старе, більш зріле мистецтво загальмує розвиток нового, а саме хоч і буде змінюватися, але тим повільніше, чим менше його буде прищпорювати конкуренція молодих явищ»¹. Культуру треба було здобувати в тяжкій класовій боротьбі. І роль критики в цьому переоцінити важко.

На наш погляд, найбільші труднощі перед критиком і сьогодні стоять саме в сфері визначення «конкретно-змінного» моменту в принципі партійності літератури і мистецтва. Повернімося ще раз до згаданого епізоду виключення з партії Танабая Бакасова. Як має повестися в оцінці його літературний критик? На перший погляд, може видатися резонною «вимога» розв'язки, подібної до тої, що її дав К. Гордієнко в романі «Дівчина під яблуном». І дехто з критиків пішов саме цим шляхом. «Обговорення справи Танабая Бакасова, — писала В. Станіславлева, — на бюро райкому стало кульмінацією повісті. Саме тут розв'язує письменник конфлікт між Танабаєм, Керімбековим, їхнім ставленням до життя — і позицією алданових, каштакаєвих, сегізбекових. І тут письменник порушив логіку розвитку характеру Танабая, довіривши своєму улюбленому героєві надто багато з того, про що думав сам. Тут діалектичність у показі

¹ В. І. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 3-е, доп.—М.: Худож. лит., 1967, с. 680.

характеру Танабая поступилася місцем заданості висновків самого письменника, для котрого важливішими стають його особисті суб'єктивні оцінки та уявлення про явища, ніж правда характерів і обставин. Перервалося художнє дослідження життя. І тому все подальше виявляється не показаним, а розказаним Ч. Айтматовим і, значить, позбавленим художньої переконливості»¹. Подібно висловлювався В. Дементьев, щоправда, він уже виводив не залежність думок Танабая від авторських, а, навпаки, авторських — від думок Танабая: «На жаль, і автору інколи передається цей погляд Танабая — цей погляд визначає його ставлення до негативних персонажів повісті — чиновників з райкому, колгоспного голови, його наближених. Всі вони виписані з тою густотою чорних, фарб, коли люди постають тільки в одному вимірі, тільки зовнішньо, коли зникає діалектика характеру, так відмінно художньо схоплена Ч. Айтматовим при відтворенні образів того ж Танабая чи його друга парторга Чоро, людини складної і суперечливої».

Так заданість і упередженість врізається на сторінки повісті»².

...Досить недвозначні присуди щодо ключової сцени повісті. Бачимо, як легко критики перекидають місток між ставленням до цієї події Танабая Бакасова і самого автора. Звісно, останній вільний був виписати бунт Танабая, його перемогу над своїми ідейними супротивниками. Але в такому разі, як справедливо зазначали опоненти В. Станіславлевої і В. Дементьева, образ Танабая втратив би на силі художнього відкриття.. «Можливе запитання, — писав К. Асаналієв, — чому автор не зображує активне протистояння Танабая всіляким сегізбаєвим, якщо, звичайно, розуміти під активними діями обов'язковий викривальний виступ героя. Річ у тім, що таке рішення зробило б Танабая найординарнішим образом, який діє за вже відомою в літературі сюжетною схемою. Стриманість Танабая зовсім не означає відступництва від своєї лінії, від своєї ідеї. В цій людській стриманості закладена нездоланна сила правди Танабая. Це мовчання виражає його непогамовний крик душі, всю трагічну гостроту його внутрішніх потрясінь»³.

¹ Станіславлева В. Думы горькие и светлые. — Молодая гвардия, 1966, № 9, с. 310.

² Дементьев В. Здравствуй, Танабай! — Лит. газета, 1966, 7 червня.

³ Асаналієв К. Новая повесть Чингиза Айтматова. — Советская Киргизия, 1966, 27 квітня.

Критик, який виступає з партійних позицій, не може закликати до поверхового розв'язання конфлікту, він мусить побачити глибинне його розуміння письменником. Згадаймо, що парторг Чоро саме Танабаю (якого він, по суті, зрадив на засіданні бюро райкому) згодом, помираючи, доручає відвезти до міста свій партійний квиток. Логіка художніх образів і розвитку подій доводить, отже, що переміг Танабай Бакасов. Переконати в цьому читача образним ладом твору — завдання художника. Виявити логічність, закономірність художньої доцільності саме такого повороту конфлікту — оце і є по-партійному принциповий підхід критика.

«Ніде правди діти, — писав С. Крутілін, — історії, подібні тій, що сталася з Танабаєм, були до недавнього часу не рідкістю в наших селах. Люди типу Сегізбаєва з року в рік викорінювали в мужику мужика. Викорінювали як могли. Одних, як залигінського Степана Чаузова, викорчувували під корінь, оголошуючи куркулем, інших — «вольовим» законодавством перетворювали в «несправжніх мужиків».

Повторюю: історія Танабая — не виняткова за фактами, які в ній повідомлялися; вона виключна за своєю художньою значущістю»¹.

Так, письменник впливає на читача саме тоді, коли ного твір перекоує художньою значущістю. Нехудожнє не може бути правдивим, а тільки правдоподібним. А ідейно хибне ніколи не стане художньо переконливим — може тільки вбиратися в шати псевдохудожності, нерідко прикриваючись, за словами С. Тудора, «паперовою квіткою» тенденції. Партійність критика виражається не тільки в тому, щоб визначити, які життєві проблеми порушив письменник у творі. Критик повинен відкрити той нерозчленований ідейно-естетичний потенціал, де власне художні засоби не існують поза обов'язковою вимогою партійності.

Якщо сьогодні критик знаходить ідейність у творі й вибачливо зауважує, що тут не вистачає художності, це значить, що рівень його аналізу ще не піднісся до належної височини, принцип партійності не став природною ланкою такого аналізу. Будь-яке «ідейне» в малохудожньому вираженні не тільки «не працює» на нас, а й часом перетворюється на свою протилежність.

¹ Крутілін С. Обида Танабая. — Дружба народов, 1966, № 10, с. 278.

Візьмемо такий приклад. Роман М. Олійника «Зерна» присвячено важливим проблемам сучасності: взаємодія поколінь, показ духовного світу радянської людини тощо. Життя персонажів до і під час Великої Вітчизняної війни виписано автором більш-менш вправно — хоча без якихось особливих відкриттів, але зі знанням справи. (Інше питання, наскільки може схвилювати, збагатити читача такий «гладкопис», але це вже тема окремої розмови). Вузол же сучасних проблем, проблем животрепетних, «необкатаних», розв'язати або, бодай, поставити на рівні художнього осмислення автору часто не вдається.

Важливим у романі є такий епізод. Головний герой роману селекціонер Максим Кришук бачить, як у київському кафе прибиральниця змітає до таці разом з недокурками і недоїдений хліб, шматки батона. «Максим Никонович сторопів од несподіванки, йому на мить наче одібрало мову,— він, пересилуючи обурення, сказав:

- Послухайте, що ви робите?
- А що? — сердито кинула та.
- Як ви поведетеся з хлібом?

Жінка витерла ганчіркою столика, підозріло глянула на Кришука.

— Ви коли випиваєте, то до людей не чіпляйтесь. У нас тілфон ондечки, 02 — і міліція тут як тут, звінення просить будете.— Вона звично підхопила тацю.— 3 хлібом; як поведжуся! Хлібодар знайшовся! його діло!

Кришук зціпенів.

— Тихіше, маманя, старий правий,— обізвалися молодики.— Хліб — народне добро, а ви...

— А я?! Та я цими ось руками двох таких лобуряк вигодувала.

— Це вже образа. Маєте шастя, що ви старші.

Бачачи, що не на її мелеться, прибиральниця шмигнула за ширму.

— Ви праві, батя,— чи то співчували, чи то заспокоювали Максима Никоновича застольні сусіди — але що а неї візьмеш?

— Даруйте, я, певне, погарячкував,— бурмотів Кришук.

— Нічого, буває,— сказали хлопці.

А Кришук, так і не допивши кефіру, спотикаючись, побрів до виходу.

«Ідейно» правильна ця сценка? Надто вже з приховано-зверхньою насмішкою (вірогідно, поза волею автора)

звучать слова отих молодиків — застольних однодумців Кришука. А психологічно? Невже головний герой «Зерен» уперше стикнувся з цією проблемою? Невже він живе в ізолюваному світі, не бачачи того, що давно занепокоїло кожную порядну радянську людину? Невже він, зрештою, не читав листа О. Пталова про те саме ставлення до хліба? Несхоже, щоб знав, несхоже, щоб читав... Якого героя протягом усього твору змалював письменник? Рішучу, вольову людину, наполегливу й непоступливу щодо захисту головної своєї справи — творення хліба. Він уміє воювати за хліб — це показано в усій книжці, і в кінці твору М. Олійник ще раз характеризує Кришука як «великого, досвідченого, сильного й рішучого у вирішенні всіх інших питань, Крім цього, свого, особистого» (тут ідеться про родинні справи героя). Чому ж, у супереч логіці окресленого характеру, Кришук, з волі автора, відступає? Далі в романі він більше до цієї проблеми так і не повертається... Чому ж, тількино розповідь доходить до реальної проблеми, життєві складнощі замінюються життєподібністю, надуманістю, як, наприклад, і у наведеній вище сцені? Це не художнє відбиття проблеми, а «мертвий» її зліпок.

Дозволимо собі ще раз розглянути проблему ставлення до хліба, осмислювану в іншому творі — повісті Є. Гуцала «Двоє на святі кохання». Мати героя говорить:

«...— Як побачу, що хтось кусень хліба не доїв, залишив — душа болить і плаче. Ой, не знають тепер, що таке кусень хліба! Дехто не знає, а дехто забув і не хоче згадувати.

— То й добре,— обізвався батько. — Нема чого сумувати за старими часами.

— Я не сумую,— заперечила мати, і по її лицю наче майнула тінь невдоволення.— А от тільки не такі тепер люди, як колись... Та ми, коли хочеш знати, на той хліб молились колись, він був для нас не просто хлібом, а святою іконою, ми схилилися перед ним. А нинішні як? Усе є — наївся, набив живота, а від хліба то й носом крутить.

Батько погоджується:

— А що крутять, то крутять... Уже не святий він, не шанують, як ми колись шанували, це правда».

Можна зауважити, що, на відміну від емоційно-напруженого опису М. Олійника, Є. Гуцало досить стримано передає почуття своїх героїв — матері й батька Івана Поляруша, котрий саме звітав з Києва додому на

гостину. Цей діалог значно правдивіший і тим самим відбиває не лише суть проблеми (це є і в М. Олійника), але й корені її. Мабуть, слід нам замислитися, чому в таких милих і роботящих людей та вирости сини, не тільки один на одного не подібні, але й далекі від психології, світосприйняття своїх батьків. Головний герой повісті Іван Поляруш — бездіяльний, рефлектуючий, не живе, а животіє в нудзі, розбиваючи майже кожен позитивну емоцію об власну непоборну апатію та якусь (не зовсім, правда, виразно показану автором) психологічну втому. Його брат Володимир, директор ресторану в Києві, — раціонально-енергійний, діяльно-прагматичний, досить небезпечна в соціальному плані людина.

Євген Гуцало не погрішив проти життєвої правди, вивішив таких персонажів. Вони є в нашому житті, ми їх нерідко зустрічаємо. Проте для художньої достовірності зображеного письменник недостатньо показав діалектику розвитку характерів. Що зіпсувало синів таких чудових батьків? Місто? Можливо... Але в цьому ж творі автор накреслює (хоча й побіжно, пунктирно) образи Льоні й Зіни, яких місто аж ніяк не псує.. Швидше — навпаки. То що ж? На це автор відповіді не знайшов, і тому не зміг справді повнокровно-художньо «відкрити» проблему для читача. Через це повість в деяких надто важливих моментах лишилася невикінченою.

Кілька типів сучасної людини, проте, письменникові пощастило «вхопити». Своє ставлення до життя вони висловлюють у повісті так.

Мати про дітей:

«Хай воно росте, живе, хай несе твоє краще з собою та передасть у спадок своїм дітям. Бо, може, то єдине, що зостанеться після нас назавжди, а більше й нічого...»

Іван Поляруш заперечує своїй подрузі Ірині, яка твердить, що після людини не залишиться навіть кісток:

«Від людини зостанеться значно більша цінність — її розум, її талант, її героїзм».

Володимир Поляруш повчає брата:

«— А ти, Іване, даремно ускладнюєш своє існування, даремно прискіпуєш до себе та до інших. Моральні догми для кволих та слабкодухих, для тих, хто нездатен до саморозвитку, до аналізу. А ми з тобою здатні.

Поляруш не відповів...»

Бачимо три погляди на життя, що перетинаються, взаємодіють і визначають логіку багатьох подій у повісті. І все ж у творі є лише фіксація ряду характерів.

Іван Поляруш ніби завмирає в багатьох таких ситуаціях, які, за логікою, вимагають певної дії, вчинку. Коли Танабай Бакасов заціпенів у гостроконфліктній ситуації" на засіданні бюро, то його стан цілком умотивований Ч.. Айтматовим — як на рівні психологічному, так і на рівні ідейному: справедливість все одно перемагає, але це дається нелегко...

А Є. Гуцалу не вдалося «оживити» *вихоплені ним із життя* характери динамічною мотивованістю поведінки. Автор чи не зумисно ставить Івана Поляруша в ситуацію бездіяльності (чотири місяці відпустки для роботи над дипломним проектом), тим самим ще більше увиразнюючи статику, рефлексорність характеру тридцятирічного киянина... Киянина, так би мовити, в першому поколінні. Вчорашнього селянина, для якого поїздка до рідної домівки є, справді, своєрідною «психологічною терапією».. Це добре показав Є. Гуцало. Але от чому героя знову тягне до міста? Чому цей потяг сильніший за те непогамовне відчуття радості від зустрічі з рідним селом? На це відповіді в повісті ми також не знайдемо.

Радянська література останніх років позначена пильною увагою до цієї проблеми. Що ж до української літератури, то цілком слід приєднатися до тривожного запитання, поставленого критиком М. Жулинським: «Будемо відвертими: чи замислювалася всерйоз наша література над цими гігантськими міграційними процесами, чи не надто ідеально, без драматичних потрясінь зображувався психологічний стан людини, яка кардинально змінювала свій соціальний статус?»¹

Колись Є. Адельгейм цілком слушно зауважив, що якби не прямолінійність критики в оцінці низки творів Є. Гуцала кінця 60-х — початку 70-х років (в тому числі й повісті «Двоєна святі кохання»), то ми б мали добрий привід уже скільки років тому розпочати ґрунтовну розмову про проблеми, що так гостро обговорюються сьогодні.

Повість Є. Гуцала не стала доконечним успіхом автора, але досить виразне художнє відкриття в ній деяких життєвих явищ давало критиці підстави для принципового розгляду не тільки невдач прозаїка. Тим часом у статті Л. Саїнова «Життя своє і чуже...» прагнення письменника розібратися в складних колізіях сучасного

¹ Жулинський М. Хто ж осідлає кентавра? - Літ. Україна, 1980, 13 травня.

життя кваліфікувалося як «спроба виправдати соціально інертну, духовно вбогу, ущербну людину, отакого собі «інтелектуального» міщанина», що свідчило, на думку критика, «про істотні прогалини в світогляді автора, в його ідейно-естетичній позиції»¹.

В іншому варіанті цієї статті критик, розглядаючи якраз розмову Іванових батьків про ставлення до хліба, заявляє: «Неважко помітити, що й тут зіткнення понять «колись» і «тепер», протиставлення минулого сучасному, людей колишніх «нинішнім» спотворює в основі своїй вірні і слушні слова про те, що хліб треба шанувати і берегти, що він є великим народним благом. І в старі, і в нові часи були й є люди, які не шанували святості хліба, «крутили носом». Через те поширювати без будь-яких обмежень цю різко негативну характеристику на людей «нинішніх», сучасних взагалі, як це роблять батьки Івана Поляруша, недоречно і безпідставно»².

Отак реальний конфлікт, на який вказав письменник, перекручено. Справді, «і в старі, і в нові часи були і є люди, які не шанували святості хліба». Але якби автор статті згадав про критерії класовості, то він змушений би був визнати: «у старі часи» ця проблема не стояла перед літературою, бо зневажливе ставлення до святості хліба могло бути тільки в експлуататорських класів, а не в трудяшій людині. Отож перед нами не протиставлення «колись» і «тепер», а виявлення *нового* конфлікту в сучасному житті. Якщо йти за Л. Сановим, то протиставлення минулого сучасному можна побачити й у всенародно відомому листі О. Гіталова про хліб...

Цей рецидив спрощеного сприйняття літератури не має нічого спільного із застосуванням принципу партійності в ідейно-естетичному аналізі художнього твору. Затушовувати реальні колізії нашого життя, вимагати лобового їх розв'язання — означає чинити всупереч цьому найважливішому критерію оцінки, так чітко виведеному із специфіки мистецтва класиками марксизму-ленінізму. Принципові уроки В. І. Леніна забувати не можна. Він вчив не тільки непримиренності до ідейних супротивників, але й розуміння того позитивного змісту, який є в творах справжнього художника, якщо навіть ним і не віднайдено всіх коренів певної соціальної проблеми. Його не так часто і не так легко відкривається. А от прин-

циповий і доброзичливий до таланту аналітизм є неодмінною основою партійності естетичної концепції критика.

Принцип комуністичної партійності в літературній критиці реалізується свідомою боротьбою за естетичні цінності соціалістичної культури, які, будучи істинно естетичними, відбивають у собі закономірні процеси нашого життя, дозволяють пізнавати закони суспільного й людського розвитку, дають естетичне вдоволення.

Ідеологічність оцінок є нервом літературно-критичної діяльності, але якщо в художній творчості свідомий і відкритий захист художником ідеалів свого суспільства виявляється неодмінно через посередництво *художнього відкриття* (бо інакше він соціально й естетично не чинний), то в критиці цей захист виражається безпосередньо, але тільки за умови адекватного естетичного сприйняття, поза яким соціологічна спрямованість оцінок вульгаризується, втрачає заряд соціальності. І тут не досить «чистої» науковості. «Щоб стати чинником критичного судження,— слушно зауважує Б. Бернштейн, — наукові висновки повинні бути осмислені й акцентовані як ціннісні, бажані, іншими словами — стати елементом ідеологічної системи. Таким чином, наука, що відобразилася в критиці, передусім опосередковується ідеологією. Найповніше цей момент здійснюється в марксистсько-ленінській художній критиці, яка спирається на (наукову ідеологію. Критика не втрачає нічого зі своєї ціннісної природи, оскільки висновки наукової теорії є одночасно цілями й ідеалами, тобто вищими цінностями»¹.

Принцип партійності літератури і мистецтва, глибоко розроблений В. І. Леніним у низці праць, зокрема в статті «Партійна організація і партійна література», у літературній критиці передбачає поряд із непримиренністю до будь-яких ідейних збочень чуйну уважність до таланту, вміння розпізнавати ремісницьку підробку, часом закамуюльовану набором прописних істин. Не поступатися жодною з цих вимог — громадянський обов'язок критика.

¹ Санов Л. Життя своє і чуже... — Літ. Україна, 1973, 7 серпня.

² Санов Л. Чим вимірюється людина.— К.: Рад. письменник, 1976, с. 81.

¹ Бернштейн Б. История искусств и художественная критика. — В кн.: Сов. искусствознание '73.— М., 1974, с. 268.

З М І С Т

Б і д автора 3

ДІАЛОГИ

Робити свої відкриття	6
Покликання і доля	29
Критичне мислення пародиста	47
«Не заглушити тої пісні...»	61
Студія літературної думки	85
«Наближеність читача...»	93

ЗНАЧУЩІСТЬ БУДНІВ

«Злоба дня» і соціальність	112
Масовість чи наближення до «критичної маси»?	127
На сто років уперед	141
Якщо підняти завісу	150

ЩО Є КРИТИКА

Рух угору чи сізифова праця?	158,
Єдність наукового й художнього?	170
«Інтегрована одиниця» чи «сестра публіцистики»?	183
Критика — мислення і діяльність	192
Найважливіший критерій	212

ВЯЧЕСЛАВ СТЕПАНОВИЧ БРЮХОВЕЦКИЙ

Силовое поле критики

Литературно-критические статьи

Киев, «Радянський письменник», 1984
(украинском языке)

Редактор О. І. Ника норова
Художник Б. й. Бродський
Художній редактор В. О. Соловійов
Технічний редактор Л. М. Бобир
Коректор Л. П. Яблонська

Информ. бланк № 1690

Здано на виробництво 19.01.84. Підписано до друку 28.05.84. БФ 25234.
Формат 84X108/32. Папір для глибокого друку. Літературна гарнітура.
Високий друк. 7,5 фіз.-друк. арк., 12,6 ум.-друк. арк., 12,76 ум. фарб.-
відб., 12,77 обл.-вид. арк. Тираж 2000 пр. Зам. 3374. Ціна в оправі 75 к.

Видавництво «Радянський письменник», 252054,
Київ-54, вул. Чкалова, 52.

Одеська книжкова фабрика РВО «Поліграфкнига»,
270008, Одеса-8, вул. Дзержинського, 24.