

ВЕЛИКИЙ ДОНБАС

Проф. Є. ПОГРЕБИЦЬКИЙ

Паливо — одна з основ народного господарства країни. У сучасній промисловості копальневе вугілля — найголовніший вид палива. У паливному балансі СРСР за 1932 р. копальневе вугілля становить 60,2% до загальної ваги витраченого палива (у перерахункуві на умовне паливо).

„Всесоюзна кочергарка“ — Донецький басейн — перша вугільна база СРСР. Значення кам'яновугільної промисловості Донбасу наочно видно хоча б з таких простих цифр:

1931 року у паливному балансі всієї залізничної сітки СРСР донецьке вугілля становило 51,9%; у теплоелектроцентралях і водосвітлі — 42,5%; у промисловості 37,6% і на водному транспорті — 24,7%.

Іншими словами, понад половину залізничного транспорту і біля чверті водного транспорту Союзу працювало донецьким вугіллям, біля половини теплоелектроцентралей і біля третини всієї промисловості Союзу жило донецьке вугілля.

В зв'язку з створенням у процесі індустріалізації СРСР таких нових вугільно-металургійних центрів, як УКК, Східній Сибір, Далеко-Східній край, і в зв'язку з широким розвитком експлуатації нових вугледаєних районів (Підмосковний басейн, Казакстан, Середня Азія, Закавказзя та інш.) питома вага Донецького басейну в загальній вугільній економіці Союзу рік у рік зменшується.

1913 року в колишній Росії добуто 29 мільйонів тонн вугілля, з них Донецький басейн дав 25 млн., тобто 66% всього добутого в країні вугілля. На

початку першої п'ятирічки це співвідношення дорівнювало: 39,4 млн. тонн для всього Союзу і 30,8 млн. тонн для Донбасу, або біля 75%. Наприкінці першої п'ятирічки Донбас дав 63% всього здобутого вугілля в Союзі. На 1937 рік Донбас повинен дати 43% загального видобутку вугілля по СРСР (за матеріалами II Всесоюзної паливної конференції).

Проте, ця обставина, що цілком і повнотою впливає із загальних настанов генерального плану розвитку народного господарства щодо головних ліній розміщення продукційних сил країни, не відкидає того, що Донбас був і залишається головною паливною базою Союзу.

Темпи розвитку кам'яновугільної промисловості в Донецькому басейні не зменшуються. 1933 року видобуток у Донбасі наближається до 50 млн. тонн, на 1934 р. останньою постановою РНК накреслив добути 60 млн. тонн; на 1937 р. Донбасові запроектовано добути 118 мільйонів тонн, що дає зростання майже на 250% до видобутку в 1932 році.

Геологічні запаси копальневого вугілля у Донецькому басейні обчислюються тепер у 71.000 мільйонів тонн. Якщо навіть врахувати, що до цієї цифри увіходять запаси, які за сучасного розвитку кам'яновугільної техніки не можна вважати за промислово-придатні (верстви вугілля менші за 0,50 метра grubизни і вугілля, що лежить глибше 1200 метрів від поверхні), все таки можливі промислові запаси басейну приблизно в 37.000 мільйонів тонн практично забезпечують які завгодно

темпи розвитку кам'яновугільної промисловості Донбасу на цілі сторіччя наперед.

Проте, коли взяти деякі окремі сорти вугілля, то величезні запаси їх в надрах Донецького басейну не такі вже безмежні.

Загальні геологічні запаси найцінніших для промисловості марок вугілля, — вугілля, що спікається, — визначаються в Донецькому басейні солідною цифрою 15.600 мільйонів тонн. Якщо ж узяти промислово активні поклади вугілля цих марок, тобто такі, що лежать на глибині до 800-900 м. від поверхні ґрубізною від 0,70 м. і більше, то запаси його визначаються цифрою біля 4.000 мільйонів тонн.

І цей запас досить великий. Він забезпечує запроєктований на 1937 рік видобуток вугілля, що спікається, майже на 100 років.

Проте, цілком очевидно є потреба, щоб забезпечити зростання видобутку вугілля, що спікається, за межами другої п'ятирічки, розпочати розвідування нових ресурсів вугілля цього типу.

Це збільшення ресурсів вугілля, що спікається, можливе, з одного боку, в межах відомих тепер площ Донбасу, через експлуатацію тонших верств (до 0,70 м.) і глибших горизонтів розроблень, з другого боку — через відкриття нових вугленосних площ за межами сучасного Донбасу. Якщо будуть знайдені нові площі вугілля, що спікається, на глибині 400-500 метрів, то експлуатація їх буде ефективніша, ніж розробка надглибоких горизонтів (порядку 1000-1200 метрів) в межах старих площ.

Завдання знайти нові вугленосні площі, по можливості вугілля, що спікається, за межами сучасного Донбасу — одна з основних проблем Великого Донбасу.

А втім, нам здається, що далеко більше народньо-господарське значення має інше питання, зв'язане з проблемою Великого Донбасу, питання транспорту, або, говорячи, загальніше — питання зміни географії наших вугільних ресурсів.

У рішеннях XVII партконференції,

поряд з указівками на необхідність максимально розвивати видобуток в основних вугільних районах і басейнах гостро було поставлено питання про розвиток місцевих паливних ресурсів. Що лежить в основі цього рішення? Без сумніву, настанова на зміни в географії наших паливних ресурсів, на зближення центрів добування і центрів споживання палива. Ця вказівка має особливе значення для європейської частини Союзу.

За матеріалами XXII Всесоюзної паливної конференції запроєктовано такий розподіл вугілля й коксу між споживчими районами:

(В тисячах тонн)

Р а й о н и	1932 р.		1937 р.	
	Вугілля	Кокс	Вугілля	Кокс
Укр. СРР	29300	—	40290	—
Півн.-Кав. край	2642	158	7710	110
ЦЧО	2840	251	7240	100
Ленінградська область	3590	12	5725	8
Нижня-Волзький край	1212	37	4100	8
Іванівська область	796	15	3070	2
Середн.-Волзький край	850	6	2950	7
Московська область	1200	450	2645	130
Західня область	963	34	2375	8
Крим. АСРР	1243	—	2010	—
Горьківський край	687	77	1570	8

З цієї таблиці видно, що сфера розповсюдження донецького вугілля має радіус понад 1700 кілометрів.

Якщо мати на увазі, що основні споживачі донецького вугілля в межах самої України (Дніпропетровськ, Харків та інш.) знаходяться за межами Донбасу, цілком очевидним стане те величезне напруження, яке відчуває транспорт, щоб перекинути всі ці вугільні потоки з Донбасу.

За матеріалами Всеукраїнської конференції в Донбасі, потік вантажів з Донбасу на 1937 рік оцінюється по основних напрямках такими цифрами



Константина Карташова знають, як автора системи безперервного потоку вуглевидобутку. Заслуга Карташова в тому, що він зумів навчити донецьких шахтарів, тоді ще майже простих землекопів, працювати за графіком. Уміння перейняти передові методи роботи, уміння їх здійснити, поставитись до них з любов'ю — запорука виробничих успіхів Карташова. Так він освоїв переноску конвеєра з допомогою триніжка, задуману, але не освоєну на Бутівці. Так він освоїв систему Єпіфанцева. До цих передових методів він додав боротьбу за дисципліну, уміння культурно працювати, поєднувати всі ланки у процесі вугледобування.

У цьому його теза сполучення окремих операцій у лаві, звідси вперше на Донбасі виникла ідея комплексної механізації.

Ось чому з іменем Карташова назавжди зв'язана ціла епоха боротьби більшовиків за механізований Донбас.

Від плитового, коногона до інженера, члена Уряду, орденоносця — такий шлях К. Карташова, вихованого комсомолом.

- 1) західній напрямку—40 мільйонів тонн
- 2) північний (на Лиман-Основу)—30 мільйонів тонн.
- 3) північний (на Куп'янське)—30 мільйонів тонн.

Досить перенапружені і східні виходи з Донбасу.

Розв'язати цю проблему гадають, з одного боку, корінною реконструкцією на базі електрифікації залізничного транспорту на півдні європейської частини СРСР, з другого—побудовою ряду нових залізничних ліній.

Цілком ясний, за даних умов, той ефект у народному господарстві, який дасть поширення меж Донбасу і наближення таким чином центрів добування вугілля до центрів його споживання.

За вказаної потужності й напруженості вантажних потоків, зменшення перевозів на десяток кілометрів має величезну народно-господарську вагу.

Під Донецьким кам'яновугільним басейном звичайно розуміють площу між системою Артемівське і Шахти, яка лежить в межах головної Донецької, частково Дніпропетровської і Харківської областей УСРР і західних районів Озівсько-Чорноморського краю РСФРР.

Ця площа характерна тим, що в межах її безпосередньо на поверхню, або під прикриттям неглибоких наносів, виходять породи, які мають у собі верстви кам'яного вугілля і антрациту,—породи так званого кам'яновугільного віку. З зазначеною площею пов'язується і уявлення про Донбас, як про промисловий район, бо природньо, що промисловість Донецького басейну (кам'яновугільна, металургійна, коксохемічна, машинобудівна тощо), яка має свою головну сировинну основу у вугільних багатствах басейну, зароджувався й розвивалася переважно там, де вугілля виходить близько до поверхні. У цих звичайних межах Донецький басейн лежить з заходу на схід на 273 км. і в найширшому місці з півдня на північ—на 160 км. З цією площею пов'язується і ті ресурси кам'яного вугілля, про які ми говорили

вище, і на які тепер може розраховувати народне господарство СРСР.

Проте, результати геологічних дослідів і дані розвідницьких робіт говорять, що за межами сучасного „видимого“ Донбасу, його вугленосні поклади залягають далеко на захід, північ і схід.

Свердлові роботи колишнього Геолокому 1927-32 рр. на захід від Донецького басейну по р. Самарі показали, що вугільні поклади з вугіллям промислового значення простягаються від меж сучасного Донбасу більше ніж на 60 км. на захід в напрямку до ст. Лозова.

Глибина залягання кам'яновугільних покладів тут не більша 250 метрів. Далі на захід (на відстані 120 км. від Донбасу) ще 1861 року було пройдено розвідницьку свердловину біля ст. Перещепино (Півд. залізниць). У свердловині, на глибині 193,41 метрів, за визначенням акад. Гельмерсена, виявлено кам'яновугільні поклади.

Трест Луганвугілля 1933 р. свердловинами у м. Луганському, тобто за 20 км від сучасного Донбасу на північ, виявив на глибині 408 м. кам'яновугільні поклади, а на глибині 750 м. верству вугілля робочої товщини. Свердлові роботи колишнього Геолокому і Союзгеорозвідки у 1929-32 р.р. у районі р. Дона біля ст. Мелековської і Роздорської виявили на глибині менше 100 метрів кам'яновугільні поклади з верствами атрациту робочої товщини. Останнього часу одержано дані, що ще далі на південний схід свердловина на р. Сал також виявила кам'яновугільні поклади на глибині 160 м. Таким чином Донецький басейн ми простягаємо до безпосереднього стику з проблемою Волго-Дону.

Свердловина Українського геологорозвідного тресту у м. Старобільському і в районі ст. Красновка, на північний схід від м. Луганська встановило, що кам'яновугільні породи є й тут на порівнюючи невеликий глибині 120-300 м.

Нарешті розвідницькі роботи, проведені Союзгеорозвідкою 1931-33 років на півдні ЦЧО і в районі Курської

агнітної аномалії (Н. - Оскольський район) виявив кам'яновугільні поклади, які за геологічними і геофізичними даними, без сумніву, пов'язані з Донбасом.

На підставі всіх цих даних і враховуючи наслідки геологічних досліджень у Донбасі та по його окраїнах можна зробити такі висновки:

1. Кам'яновугільні поклади Донецького басейну мають ширше розповсюдження, ніж про це звичайно думають, простягаються вони від меж сучасного Донбасу на захід, північ, схід і південний схід.

2. На великих площах, поза „старим“, видимим“ Донбасом його кам'яновугільні поклади, вкриті товщею інших порід (піску, глини, крейди тощо), знаходяться на глибині від 100 до 800 м. Це виявлено досить великі площі, де вони залягають на технічно і економічно цілком приступній глибині 100-450 м.

3. Межі цього нового Великого Донбасу накреслюються так:

а) на північ до лінії — Россоси - Оскол - Білгород і далі на захід, приблизно в напрямку на Чернігів.

б) На захід до лінії — Кременчук - Ромни - Чернігів.

в) На схід до Сталінграду.

г) На південь до головного Кавказького хребта.

Ці дані у світлі накреслених вище перспективніших питань народного господарства Союзу, які пов'язані з можливим сприятливим розв'язанням проблеми розширення границь Донбасу, висувують проблему Великого Донбасу, як одну з першорядних і невідкладних проблем радянської геології й розвідки.

Ми досі, розглядали проблему Великого Донбасу як проблему, зв'язану виключно з питаннями копальневого промислу.

Не слід забувати, що у Великому Донбасі у тих межах, які намечено для нього за геологічними даними (від Ілова до Сталінграда і від Вороніжа до Маріуполя), є цілий ряд корисних копалин першорядного народно-господарського значення. Досить згадати такі

з них, як солі, вогнетриви, флюси тощо.

Роботи Українського геолого-розвідного тресту за останні два роки у районі м. Ромни виявили тут потужні солоносні поклади і, що особливо цікаво, виявили присутність в них калійних солей. Геологічно у світлі проблеми Великого Донбасу солі м. Ромен пов'язуються з відомими родовищами солі у районі м. Артємівськ. Значення для народного господарства УСРР і всього СРСР можливостей знаходження калійних солей на величезних територіях інтенсивного розвитку індустріального сільського господарства, Донецької, Харківської і Дніпропетровської областей (Артємівськ-Ромни) на нашу думку, не потребує пояснення.

Щодо вогнетриву і флюсів треба мати на увазі, що тепер Донецький басейн є по суті єдиний постачальник цих матеріалів для всієї нашої металургії. Вогнетриви з Донбасу йдуть навіть на Урал, при чому металургія весь час скаржиться на недостачу цих матеріалів.

Розв'язання проблеми Великого Донбасу, пов'язане з вивченням як кам'яновугільних, так і порід, що дають вогнетривкі матеріали, дозволить, з одного боку, значно збільшити запаси останніх, а з другого — знайти нові родовища їх ближче до найголовніших металургійних центрів.

Нарешті, не зайве буде відзначити перспективи Великого Донбасу щодо газонасності, зокрема щодо гелію.

Ми зупиняємося на цьому питанні в кінці переліку головних корисних копалин, пов'язаних з нашою проблемою, не тому, що значення його менш важливе. Всі знають значення гелію як у сучасній техніці, так і в питаннях обороноздатності країни.

Ми розглядаємо питання про гелій останнім тому, що саме відкриття наявності гелію у Великому Донбасі цілком зобов'язане розвідницьким роботам, що так чи так зв'язані з вирішенням проблеми Великого Донбасу. Гелій у Донбасі вперше виявлено в 1932 р., а тепер пленум НГР по гелію при Держплані СРСР визнав, що за геліє-

носністю територію Великого Донбасу треба вважати потенціально одним з найважливіших гелієносних районів СРСР.

Отже, з розв'язанням проблеми Великого Донбасу пов'язане розв'язання таких найістотніших питань народного господарства, як:

1. Зміна географії вугільних ресурсів на півдні європейської частини СРСР, — і як наслідок цього розв'язання проблеми транспорту донецького вугілля шляхом наближення центрів вугледобування до центрів споживання.

2. Збільшення запасів копальневого вугілля Донецького басейну.

3. Поширення сировинної бази флюсів і вогнетривів для нашої південної металургії.

4. Створення калійної бази на півдні європейської частини СРСР.

5. Створення нової бази для гелієвої промисловості.

Розв'язання всіх цих питань в першу чергу пов'язане з розв'язанням основної геологічної проблеми про межі поширення кам'яновугільних покладів Донбасу, про їх потужність, склад і умови залягання, про потужність, склад і умови залягання покривних порід.

Геологічне завдання, яке стоїть перед нами, — дуже складне й важке. Дослідження повинні охопити величезну територію, пройти на чималу глибину, заглибитися у вивчення найтонших геологічних явищ і обійняти колосальні за розмахом геологічні рухи. На допомогу розв'язанню проблеми доведеться притягти і мікроскоп дослідника, і глибоке свердління, і найновіші геофізичні дослідження, і лабораторні хемічні дослідження.

Як розмахом робіт, їхнім обсягом, так і значенням для народного господарства питань, які розв'язує проблема Великого Донбасу, вона не має аналогії у світовому геолого-розвідницькому виробництві та науці і її по праву можна назвати „Магнітобудом“ радянської геолого-розвідницької справи.

Історія проблеми Великого Донбасу має вже майже вікову давність. Ще 1860 року проф. Харківського університету Н. Борисяк висловив думку, що

вугленосні поклади Донецького басейну повинні продовжуватися під криттям інших порід далеко на захід і на північний захід від видимих меж басейну.

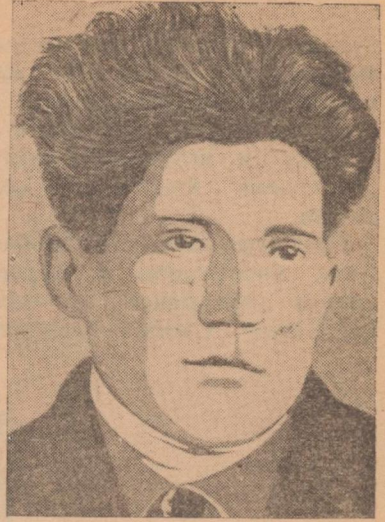
Немічній російській буржуазії ця проблема була не під силу. Проблемою зацікавився чужоземний капітал. Французька компанія розпочала свердління біля с. Перещепино, у теперішній Дніпропетровській області. Однак не зважаючи на те, що на свердлітці було одержано досить цікаві і на невеликій (біля 190 м.) глибині було виявлено породи, подібні до порід Донецького басейну, подальше свердління припинили, бо вугільні шарів у першій свердловині не виявлено, а чекати цілковитого розв'язання проблеми компанія не хотіла. Ми знаємо, що капітал прагнув туди, де це найшвидше і щонайбільше можна було одержати зиску, до розв'язання проблем загального народно-господарського значення йому немає діла.

Таким чином проблема розширення Донбасу була похована на багаті роки.

Тільки 1925 р. з ініціативи вугільної секції колишнього Геолкому розпочаються перші роботи щодо розв'язання проблеми Великого Донбасу. Правда, вони йдуть дуже повільно і невпевнено. І тільки перша п'ятирічка приносить широкий розвиток і роботи над проблемою Великого Донбасу.

Тепер над проблемою Великого Донбасу працює цілий ряд організацій: 1) Український геолого-розвідницький трест, 2) Північно-Кавказкий геолого-розвідницький трест, 3) Геолого-розвідницький трест КМА і ЦЧО, 4) Трест „Луганське вугілля“. Наукове керівництво роботами зосереджено у Центральному науково-дослідному геолого-розвідницькому Інституті в Ленінграді. До керівництва залучено такі видатні геологічні сили, як проф. П. І. Степанов та інш.

Проте, всього цього досить. Як ми вже сказали, перед вами стоїть надто велике й складне завдання. Труднощів у нас в СРСР ми не боїмося. Ми добиваємось перемог і дуже під



Уряд відзначив у день XV-річчя ВЛКСМ кращих і найвідданіших справі соціалізму комсомольців. Між іменами цих героїв, вихованих комсомолом — Олександр Степаненко. Серед інших уряд ухвалив нагородити орденом Леніна його — „вибійника шахти № 1 (Горлівка), кращого молодого вибійника Донбасу, що систематично перевиконує норми виробітку, серетаря підземного осередку комсомолу ділянки № 7, першого і кращого учня Микити Ізотова“.

Із села, на заклик комсомолу він поїхав будувати Харківський тракторний завод. Звідти комсомольці Тракторного послають його в забій, для ліквідації прориву в Донбасі, і скрізь, куди б не послав його комсомол — на селі, на заводі, під землею — він являє приклад трудового героїства, дисциплінованості, відданості справі партії.

тримкою широкої пролетарської громадськості. Справа, яка стає кровною справою трудящих, завжди перемагає.

Користуючись тим, що я пишу цю замітку в комсомольському журналі „Молодняк“, хочу подати одну пропозицію:

Проблема Великого Донбасу — проблема перебудови й переробки так званої „природної“ вугільної географії Союзу. Своїми завданнями і зна-

ченням ця проблема гідна нашої епохи і нашого покоління, занятого перебудовою й переробкою світу і людей. Ленінський комсомол завжди був у перших лавах на цій роботі. Комсомол повинен взяти активну участь і в роботі над проблемою Великого Донбасу. Комсомольці повинні допомогти нам створити „Магнітобуд радянської геології“.



КОМСОМОЛ УКРАЇНИ В ТЕАТРІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

Я. БЕРДИЧЕВСЬКИЙ та О. БОРЩАГІВСЬКИЙ

Ленінський комсомол за останні роки провів велику роботу, спрямовану на успішний розвиток українського радянського театрального процесу.

Однак, якщо тепер комсомол бере безпосередню участь у творенні всього театрального процесу, то кілька років тому основну увагу комсомолу привертало тромівський рух, як вияв творчої активності трудящої молоді на театральному полі. Звичайно, не можна відривати тромівський рух від усього театрального процесу, бо творча діяльність тромів не могла не відбитись на загальному розвитку всієї радянської театральної культури, так само як і інші ділянки театрального процесу не могли не впливати на розвиток тромівського руху. І саме через це не можна розглядати те, що комсомол приділяв раніше основну увагу тромівському рухові, як тенденцію відриву комсомольського впливу, ізоляцію його від театрального процесу в цілому.

Тромівський рух на Україні, його помилки та роль у театральному процесі.

В свій час, коли треба було зміцнити позиції революційної пролетарської молоді на мистецькому фронті було цілком закономірно і виправдано сприяти існуванню та зміцненню окремих юнацьких мистецьких організацій. Так, поруч з ВУСПП'ом існував „Молодняк“, так на образотворчому фронті існувала юнацька організація ОММУ (об'єднання молодих митців України), так існував керований комсомолом тромівський рух.

На Україні першим специфічно юнацьким закладом, що прагнув зміцнення партійних позицій в театральному процесі, був Харківський теробмол. Ця самодіяльна театральна одиниця утворилася з робітничої молоді харківських заводів, яка після роботи на виробництві віддавала свій вільний час

на теоретичну, навчальну та практичну театральну діяльність. Безпосередньо керований харківською комсомольською організацією, тримаючи щільний зв'язок з усією робітничою молоддю Харкова, цей теробмол набуваючи знань та майстерності, нарешті перетворився в першу ланку тромівського руху на Україні. Пройшовши складний і важкий шлях навчання, вже 1930 року Харківський тром своєю першою великою виставою „Войовничі дні“ довів своє право на існування, як кваліфікованого театального закладу, створеного робітничою молоддю під безпосереднім проводом вірного помічника партії комсомолу.

На той час на Україні вже були засновані Київський, Одеський та Дніпропетровський троми, себто на той час на Україні вже почався широкий розвиток тромівського руху, який з року в рік набував все більшого розмаху.

В 1931 році, крім названих вище тромів, вже існували троми в Сталіно, Червоному Промені, Запоріжжі, Кривому Розі, Рутченково, Маріуполі, Луганську, ТКОМ в Кагарлику, єврейські троми в Києві, Дніпропетровському, Харкові та низка дрібніших тромів на підприємствах Харкова, Києва та інших міст України.

Тромівський рух в основному був позитивним явищем на театральному фронті. Він створював широкі можливості для виявлення творчої активності робітничої молоді на мистецькій дільниці.

Зосередивши навколо себе найкращі молоді пролетарські творчі сили, тромівський рух був одним з провідних загонів театральної самодіяльності.

Своїми творчими засадами, які в основному визначалися прагненням створити загострено політичний, агітаційний спектакль, стати невід'ємним активним чинником соціалістичного будівництва, своєю діяльністю троми стали міцним фактором впливу на професійні театральні колективи в бік їхньої політичної активізації. Так само напрямком своєї роботи, в якій поруч з суто практичною діяльністю приділялося багато

уваги розробці теоретичних настанов самодіяльного театального руху, троми сприяли розвитку радянського самодіяльного мистецького процесу.

Вистави тромів завжди бували „бадьорими, свіжими, насиченими соціальною динамікою і молодістю виконавців“.

Такі вистави, як напр. „Войовничі дні“ та „1930 рік“ в Харківському тромі, були на той час, не зважаючи на певну схематичність, не досить високу художню якість, надзвичайно позитивним явищем, бо з тромівського кону залунали виробничі мотиви, заклики до успішного розвитку соцзмагання й ударництва, до боротьби за соціалістичне будівництво.

Тром не обмежувались у своїй роботі виключно стінами театру. Вони виносили свою насичену політичною загостреністю творчість в широкі маси трудящих — в цехи, в колгоспи, в лави Червоної армії. Саме троми поклали початок широкій організації театральних бригад та їхніх виїздів на периферію.

Не даремно театри робітничої молоді носили звання агітпропу комсомолу, вони були закладами, які засобами театальної спеціфіки провадили величезну агітаційно-пропагандистську роботу.

Варто пригадати ту величезну роботу, яку проробив Харківський тром ударного кварталу 1930 року на Донбасі. Виїжджаючи до шахт та гуртожитків, тромівці театралізованим, створеним на місці матеріалом допомагали місцевим партійним та комсомольським організаціям підносити ентузіазм шахтарів на боротьбу з вугільним проривом. Тромівці, одночасно налагоджували культроботу і боролись за чистоту й порядок в гуртожитках. З матеріалів, зібраних під час тривалої подорожі, була створена і велика, вже згадана вистава „1930 рік“.

Не можна не згадати про успішну роботу київських тромівців, які в рік великого переламу не лише своїми виставами, а й безпосередньою участю в усіх заходах місцевих організацій боролись за успіхи колективізації.

Кожен тром в своєму активі мав чимало доказів позитивної ударної ро-

боти на всіх ділянках великої соціалістичної реконструкції.

Було б політично невірною, відзначаючи ту позитивну роль, яку відігравали і відіграють тріумфи, замовчувати ті помилки, які тріумфському руху були властиві.

На тріумфському русі надзвичайно негативно відбилися ворожі методологічні твердження театрознавця А. Піотровського, які протягом довгого часу не тільки не знаходили рішучої відсічі, а навіть підтримувалися групою тріумфських провідних робітників. Щоправда, на Україні вперше (1931 рік) було піддано розгорненій критиці шкідливі настанови Піотровського і його прибічників, але ці настанови і на Україні протягом ще довгого часу в практичній діяльності тріумфів давали себе знати.

В першу чергу не можна обійти мовчанкою „лівацької“ настанови про те, нібито тріумф—це не театр, що тріумфський спектакль—це не театральна вистава, а доповідь, тріумфовець—не актор, а „схвильований доповідач“. Це „теоретичне“ твердження на практиці знижувало майстерність актора-тріумфця, вносило в тріумфську виставу досить виразні елементи схематизму та поверховості, що зближувало в певній мірі творчі позиції тріумфів з творчими позиціями Літфронту (вистава „Ровесники п'ятирічки“ Л. Первомайського в Харківському тріумфі).

Тріумфські режисери (О. Леїн, Н. Молчанов та інші) ставили знак рівності між автором, його функцією у виставі та освітленням, оформленням і іншими допоміжними аксесуарами спектаклю, цим самим знижуючи роль живої людини, безпосереднього виразника ідеї п'єси.

Це механістичне твердження орієнтувало актора на формалістичні вправи, на абстрагування від конкретної дійсності, на захопаність в театральний прийом, як самоціль. Тут було недвозначне змикання з творчими настановами „Березоля“, вплив якого особливо позначився на творчій діяльності Харківського тріумфу.

Великої шкоди тріумфському руху завдало ідеалістичне спрямування ак-

тора грати самого себе. На практиці це так само приводило до абстракції, до виразної риторики та схематизму. На сцені не відтворювалися живі, типові і в типових обставинах образи, а оголені кістяки ходульних схем. Бо чи можна було грати „своє комсомольське відношення до образу“, коли самого образу не було створено.

Протягом певного часу окремі керівники тріумфського руху і на Україні майже ігнорували потребу критичного засвоєння класичної спадщини. Як відомо, на III з'їзді комсомолу Ленін висловив свої геніальні думки про потребу і про шляхи критичного засвоєння спадщини, і тому відмовлення від цього було по суті ревізією ленінських настанов. Правильно критикуючи невірні творчі настанови професійних театрів, ці керівники одночасно орієнтували тріумфський рух на шкідливу ізоляцію від професійного театру. На щастя, на практиці цілковитої ізоляції не було і саме через це позитивний взаємовплив, хоч і не в достатній мірі, але все таки відбувався.

Тріумфи в основному як драматургічний матеріал використовували п'єси драматургів-тріумфців. Те, що тріумфський рух виховав низку молодих драматургів (Розенштейн, Купченко, Вольний), треба безперечно розглядати, як позитивний факт. Але ця справа мала і негативний бік. Над міру захопившись власною драматургією, тріумфи ізолювались від усєї пролетарської драматургії, викинули гасло „тріумфурія замість драматургії“, цим самим послаблюючи загальнопролетарську боротьбу за створення радянських п'єс, послаблюючи, обмежуючи свої творчі можливості.

Втручання в цю справу ЦК ЛКСМУ дало змогу по більшовицькому розкритикувати зазначені шкідливі настанови і спрямувати на правильний шлях тріумфський рух. Ці питання були поставлені на другому пленумі тріумфів України в листопаді 1931 року. Пленум рішуче засудив зазначені помилки і накреслив перспективи зміцнення всього позитивного, що мав у собі тріумфський рух.

Після цього починається для театрів робітничої молоді період успішного розвитку. Оразу ж збільшується мережа тромів, сотні молодих робітників, серед них чимало талановитих, вливаються в тетральні колективи. Раніш панувала певна боязкість перетворюватися з самодіяльного в професійний театр (в 1931 році професіоналізувався лише один Харківський тром), яка бажувалася на хибній ізоляції від професійних театрів. Незабаром низка тромів (Київський український, Одеський, Дніпропетровський український, Запорізький, Сталінський, Полтавський і ін.), в яких була вже достатня кількість молодих акторів, що в певній мірі опанували фахову майстерність, стали на шлях професіоналізації.

Крім того в Горлівці, Миколаєві, Константинівці і інших містах Донбасу і України взагалі організувалися нові троми. Велике зростання тромів потребувало вже оформленого керівництва. При ЦК ЛКСМУ був утворений секретаріат тромради. Харківський тром найбільше відчував на собі впливи театру „Березіль“, шкідливих його настанов, критикованих уже на цей час. Тому саме йому треба було в першу чергу, рішуче переборюючи творчі помилки, ставати на чітко викреслений партійний шлях. Початком перебудови була робота над п'єсою комсомольця-драматурга Корнійчука **В** „Смерть Звездоплюєва“. В цій виставі ще виразно відчувалися впливи формалізму, однак в ній уже були елементи реалістичного, правдивого розуміння дійсності, вже в ній почувалася боротьба з нівелюванням актора, схематизмом, боротьба за створення синтетичного художнього образу. На той час трапився розрив між зростанням усього колективу трому, вимогами, що ставилися перед тромом, як одним із професійних радянських театрів і творчими можливостями й творчим спрямуванням (некритичне ставлення до „Березоля“) мистецького керівника Леїна.

Після чергової постанови театр, ідучи вже по шляху тісного співробітництва з найкращими радянськими працівника-

ми професійного театру, запросив на посаду мистецького керівника молодого, але в достатній мірі кваліфікованого режисера Б. Тягна.

Під його керівництвом тромівці набули ще більшої майстерності, відмовившись і на практиці переборюючи минулі творчі помилки.

Аналогічний процес відбувався і в інших тромах.

Київський тром, зміцнюючи свої творчі позиції, переборюючи помилки, які позначилися на його перших виставах („Войовничі дні“, „Цілина“, „Тривога“), опановуючи театральну майстерність, запросив на роботу режисера професійного театру І. І. Чабаненка. Останнім часом в порядку критичного засвоєння спадщини театр виготовив комедію „Шельменко-денщик“ Квітки Основ'яненка та до 15-річчя ВЛКСМ п'єсу М. Колосова з історії комсомолу „Шлях“. Ці вистави довели, що Київський театр робітничої молоді має всі підстави стати в шерехи передових радянських театрів України.

Найменше позначилися шкідливі теоретичні настанови на роботі Одеського трому. Протягом двох років мистецьким керівником цього театру був М. Молчанов, який режисерського фаху набув на тромівській роботі. Вже перші вистави цього театру—„Дружная горка“, „Цілина“, „Порт“—привернули увагу одеської пролетарської громадськості і ствердили тром, як молодий талановитий, специфічно юнацький колектив. Театр цей, крім групи талановитих акторів, виховав режисера-драматурга, нинішнього мистецького керівника Купченка. Його п'єси „Порт“, „Наш паротяг“, користуються заслуженою любов'ю робітничої молоді. Цього сезону театр готував п'єсу молодого драматурга Миколюка який перші свої спроби починав у цьому ж таки театрі, „Сімнадцять“ (процес сімнадцяти комсомольців під час денікінського запілля в Одесі), „Мартин Боруля“ Тобілевича та „Вагон і Маріон“ Штока.

Одеський тром стоїть на правильному шляху створення повноцінних реалістичних вистав. Він вже на сьо-

годні є один з кращих театрів м. Одеси. Так само і інші тріоми стали на шлях співробітництва з фахівцями професійного радянського театру, запрошуючи їх або на окремі постанови, або на постійну роботу до себе.

Під керівництвом нашої партії поруч з успіхами в усіх галузях соціалістичного будівництва, зростає та шириться масовий самодіяльний мистецький рух і проходить процес повороту цілого фронту професійних театрів до сучасної актуальної радянської тематики, до творчої перебудови на основі боротьби з ворожими націоналістичними і формалістичними проявами.

Тромівський рух хоч і перебудувався, але не міг однак подолати елементи замкненості, відірваності від широкого самодіяльного руху та професійного театру.

Якщо декілька років тому тріоми, об'єднані в окрему організацію, відігравали значну роль, як пролетарський юнацький загін на театральному фронті, в справі активізації цього фронту і наближення його до вимог радянської сучасності, то коли відбувся значний перелім у театральному процесі, коли пролетарська молодь уже посіла значне місце в роботі всіх театрів України, — відокремлене існування тромруху вже стало гальмом для розвитку і самих тромів, і всього театального фронту взагалі і безперечно обмежувало можливість комсомольських організацій брати участь у розвитку всієї театальної радянської культури.

Ухвала ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року стосувалась, так само як і інших мистецьких ділянок, і тромівського руху, відіграла й на цьому фронті свою історичну роль. Ухвалами ЦК ВЛКСМ та ЦК ЛКСМУ були ліквідовані всесоюзні та всеукраїнські ради тромів з їхніми секретаріатами. Реорганізуючи тромрух ЦК ЛКСМУ виходив „з потреби наближити тріоми до самодіяльного мистецького руху, перетворивши їх на складову частину цього руху, та щоб запобігти відриву тромів від мас робітничої молоді“ (з ухвали секретаріату ЦК ЛКСМУ від 23-ІІ-33 р.).

Професійні театри робітничої молоді перейшли у відання Наркомосвіти, а самодіяльні тріоми разом з широкою мережою тромядер на виробництвах, увійшли в систему самодіяльного мистецтва керованого профспілками. Це рішуче наблизило тріоми до самодіяльних гуртків та профтеатрів. Комсомол ще більше наблизився до участі в роботі кожного театру і в цілому театальному процесу. Якщо в 1930 році основна маса комсомольців акторів зосереджувалася в тромівських колективах, то вже року 1932 майже в кожному профтеатрі України були комсомольські осередки та групи.

Подальша творча практика тромів довела, що реорганізація тромівського руху сприяла ліквідації замкненості та ізоляваності тромів і цим самим значно поширила їх творчі можливості, наслідком чого в активі театрів робітничої молоді за останній час є вже такі вистави, які не поступаються своєю якістю перед виставами інших кваліфікованих профтеатрів. Досить назвати „Вагон і Маріон“ в Одесі, „Шельменко-денщик“ в Києві, „Люди і свині“ в російському Донбасівському тріоми, „Продовження буде“, „Чужа дитина“ в Харкові.

В боротьбі з націоналізмом на театральній ділянці.

Переважна більшість театрів України в боротьбі за радянські позиції йшла лінією насичення репертуару тематикою сучасності, наближення до реалістичного відтворення її, лінію боротьби з формалізмом.

Театр „Березіль“ з самого початку свого існування посів хибні позиції.

Під маскою боротьби з хуторянством і просвітянщиною, він пішов лінією псевдореволюційною, лінією витворення нібито нових форм. Звичайно, і театр „Березіль“ не міг бути і не був поза впливом радянської сучасності і контролем пролетарської громадськості, і саме через це мистецьке керівництво „Березоля“, очолене на той час Л. Курбасом, мимоволі на перших порах своєї діяльності вносило в творчу роботу театру елементи революційні,

щоправда дрібнобуржуазного характеру (вистави „Джیمی Хігінс“, „Газ“, „Рур“ і т. ін.) Однак, треба підкреслити, що навіть і ця дрібнобуржуазна революційність була неорганічною суттю мистецького керівництва, а певним маскуванням, прикриттям справжньої творчої тенденції Курбаса, скерованої не на розвиток радянської театральної культури, а на фашистський реакційний шлях.

Але надто важко було Л. Курбасові маскуватися, довго приховувати своє вороже фашистське обличчя.

З самого початку свого існування під керівництвом Л. Курбаса театр „Березіль“ недвозначно орієнтувався на західно-європейську буржуазну культуру, недвозначно і виразно ізолювався від пролетарської культури братніх республік, зокрема РСФРР.

Ця тенденція виявлялася і в репертуарній політиці, доборі п'єс драматургів-експресіоністів, речників реакційної західно-європейської дрібної буржуазії, так і в абсолютному некритичному засвоєнні й повторенні творчих канонів експресіоністичного театру з властивими йому формалізмом, містицизмом та суб'єктивним ідеалізмом.

Орієнтація на буржуазний Захід, ізоляція від культури братніх республік та заперечення провідної ролі пролетарської культури РСФРР, були по суті виявом націоналістичних, фашистських позицій Курбаса. Недаремно театр „Березіль“ блокувався з вапліянами, які так само посідали ворожі націоналістичні позиції і так само робили спроби звести радянський культурний процес на Україні з партійних шляхів на шляхи орієнтації на буржуазний захід, на шляхи одриву від радянської культури братньої РСФРР.

Хоч як маскувався Курбас, хоч би якими формалістичними правами він прикривав ворожу суть своєї діяльності, пролетарська громадськість не могла не помітити, а звідси не могла не розпочати рішучої боротьби з шкідливим творчим методом „Березоля“, з контрреволюційним націоналізмом Курбаса.

Партія не раз вказувала працівникам

„Березоля“ на хибність і шкідливість тих творчих позицій, які вони посідали.

Партія створювала найсприятливіші умови для того, щоб березильці стали на правильний радянський шлях. В колективі „Березолю“ були працівники, які прагнули стояти на радянських позиціях, але знаходилися в полоні ворожої діяльності мистецького керівника, що цілком свідомо стояв на позиціях войовничого націоналізму. Щоб перетворити театр „Березиль“ на справжній передовий український радянський театр треба було усунути з роботи його мистецького керівника Л. Курбаса. Але керівництво НКО, очолене на той час М. О. Скрипником, при сприянні якого „провадилась націоналістична лінія на відчуження української культури від культури російського робітничого класу“ (С. Косіор), цілком зрозуміло жодних заходів до „Березоля“ не вживало.

✓ Ухвалою НКО від 5-IX—1933 року, Курбаса було знято з роботи. На посаду мистецького керівника був призначений М. Крушельницький. „В галузі театру одним з наших серйозних заходів було зняття з театру „Березиль“ його керівника Курбаса — цього „злого генія“ Березоля, що завів театр у політичний та художній тупик. Ми дали туди освіжене керівництво, і судячи з перебігу готування п'єси „Загибель ескадри“, театр після зміни старого керівництва нібито серйозно стає на шлях перебудовання і включення своєї роботи в загальний потік боротьби робітничих і колгоспних мас України за радянську українську культуру“ (П. П. Постишев).

Як вірний помічник партії, комсомол України не міг стояти осторонь боротьби з націоналізмом Л. Курбаса.

Комсомол України неодноразово виступав, зокрема на сторінках ЦО „Комсомолец України“ — з критикою шкідливих, націоналістичних виявів у роботі „Березоля“. Але ця боротьба не була послідовною і непримиренною. Контрреволюційний націоналізм Курбаса, його творчий метод, скерований на одрив української радянської театральної культури від культури братньої РСФРР, був викритий до кінця лише після за-

гального перелому в українській парт-організації, що стався після червневого пленуму ЦК КП(б)У, який викрив націоналістичний ухил, очалюваний Скрипником, що змикався з інтервентами, та завдав нищівного удару контрреволюційним Інаціонал-фашистським елементам.

Націоналізм, який виразно позначився на всій діяльності „Березоля“, проявлявся хоча й епізодично в діяльності інших театрів. Таким проявом по суті була постава „Водевіль“ у Київському театрі ім. Франка. Орган ОК АКСМУ „Молодий Пролетар“ виступив з статтею, в якій рішуче засудив цей вияв куркульської ідеології, що стався наслідком „діяльності“ колишнього голови Київського Обл. ВНО махрового націоналіста Миколенка. Борючись за велике більшовицьке мистецтво, комсомол України через статті в своїх газетах і журналах, через обговорення вистав на заводах тощо висував перед театрами низку конкретних творчих вимог, критикував їхню творчу діяльність. Так комсомол Дніпропетровщини низкою виступів у „Більшовицькій Зміні“ розпочав творчу дискусію про дальші шляхи розвитку театру ім. Шевченка, комсомол Києва на шпальтах своєї газети обговорював творчу діяльність театру ім. Франка і інших київських театрів.

Звичайно, участь комсомолу в роботі театрів не обмежувалася виключно обговоренням їхньої діяльності та боротьбою з ворожими проявами в них зовні, як і не обмежувалась керівництвом тромруху.

З року в рік зростає питома вага комсомольців і молоді в театральних колективах. Багато молодих акторів було виховано в театрах робітничої молоді і інших театральних колективах, давши молоді свіжі сили професійним радянським театрам України. При цім тромівський рух виховав не лише кваліфікованих акторів-професіоналів, але й організаторів театральної справи.

За останній час у великих театрах зросли кадри нової молоді інтелігенції, серед якої чимало комсомольців.

В театрі „Березіль“ працюють молоді

режисери та актори: Кудлай, Бондаренко, Склярєнко, Тягно, Воронов, Хвиля, Шевченко і інш.; в російській драмі: Соломонов, Осипов; в музкомедії: Лойко, Ліснівська, Галицький; в театрі опери: Лерхе, Бутків, Тольба; в єврейському театрі: Рискінд, Петлах, Шейнфельд—і багато інших. Чимало молоді є в театрах інших міст. З успіхом працюють на цирковій естраді одеські комсомольці-тримівці Даміров, Гурський і ін.

Борючись з формалізмом, як проявом буржуазної ідеології, з формалізмом, який зокрема на Україні відігравав ролю машкари, прикриття націоналістичних проявів в театрі, український радянський театр постійно й уперто дбає не тільки за чітку виразну форму, але й за нові жанри в театральному мистецтві. Комсомол і пролетарська молодь прикладають зараз свої творчі зусилля також на найважчій театральній ділянці—оперовій. Група працівників театрального фронту, серед яких чимало комсомольців, стає на шлях не голого формалістичного експериментування в галузі опери, а працює над конкретним творенням оперової вистави, в якій акторська гра була б не другорядним компонентом, а органічним і основним фактором вистави.

Група комсомольців-акторів української філармонії, організувавши музичний ансамбль, почала свою творчу діяльність в галузі театралізації революційних пісень. Не зупинившись на шуканнях в цій галузі, набуваючи майстерності, комсомольський ансамбль через півтора роки після свого заснування, пройшовши такий етап роботи, як музична вистава „Королі та „санкюлоти“ з часів французької революції, приступає до складної і відповідальної роботи над критичним засвоєнням опери М. Чайковського „Вінова дама“, намагаючись в цій опері викрити характерні риси доби Миколи I з погляду радянської сучасності. Фрагменти, які комсомольський музичний ансамбль уже виготовив, свідчить про те, що цей колектив являє собою досить цікаву й корисну творчу одиницю, яка в основному стоїть на правильному шляху і зможе відо-

грати значну роль в реконструкції оперового мистецтва.

Надзвичайно цікавим творчим колективом є комсомольська професійна агітбригада „Червоний перфоратор“ (Кривий Ріг). Виходячи в своїй творчій діяльності з потреби створити портативну малоформенну, політично загострену і злободенну виставу, цей колектив цікавий саме тим, що він успішно бореться з схематизмом та поверховістю, яка властива агітбригадам типу „Синьої блузи“. „Червоний перфоратор“ протягом років з великим успіхом обслуговує рудні Криворіжжя та залізницю Дніпропетровщини.

На Україні організована велика мережа робітничо-колгоспних театрів, в яких працює чимало акторів-комсомольців. Серед цих театрів позитивно виділяється Артемівський комсомольський колгоспний театр. Невелика група комсомольців цього театру показала більшовицькі зразки роботи в колгоспах Артемівщини під час збиральної, засівної та інших господарсько-політичних кампаній.

За розвиток масових форм самодіяльного мистецтва

Увага та участь комсомолу, зокрема останнім часом, в самодіяльному театральному мистецтві не обмежувалась тромами. Мистецька самодіяльність на заводах і в колгоспах чим далі набуває більшого розвитку. В гуртках мистецької самодіяльності, яких зараз на Україні нараховується біля 15.000, переважна більшість комсомольців та робітничої молоді. Місцеві комсомольські організації і ЦК ЛКСМУ особливо увагу звертають на самодіяльний театральний рух, як вияв ентузіазму трудящої молоді на одній з відповідальних ділянок культурного будівництва, як могутній засіб підвищення культурного рівня молоді і створення мистецтва безкласового соціалістичного суспільства.

Комсомольські організації заводів України, а надто харківських „Серпа й Молота“, ХПЗ, оточують своїми агітбригадами та драмгуртками постійним піклу-

ванням, забезпечують під проводом парторганізації керівництво всією самодіяльністю, випускають спеціальні газети, листівки, додатки до багатотиражок про роботу своїх колективів.

Тільки в наслідок пильної і повсякденної уваги комсомолу, в наслідок піклування про матеріально-побутовий стан молодих акторів і стан їхньої художньої роботи змогла агітбригада заводу „Серп і Молот“ на міжнародній олімпіаді революційних театрів у Москві в травні 1933 року завоювати бурхливі симпатії глядача, представників закордонних революційних театрів і заводів м. Москви. Їх виступ яскраво характеризується бадьорістю, цілеспрямованістю, здоровим сміхом і політичною загостреністю.

Крім великих заводських агітбригад, темафорів та драмгуртків, в цехах, школах ФЗУ, ФЗС працюють самодіяльні гуртки, троядра, бригади тощо.

Всеукраїнська олімпіада самодіяльного мистецтва, яку оголосили ЦК ЛКСМУ разом з НКО, ВУРПС'ом та Наркомземом стала стартом піднесення на високий рівень мистецької самодіяльності, зокрема самодіяльності в колгоспах. Цієї осені та зими організація мистецьких гуртків посідає чільне місце в плані робіт комсомольських колгоспних осередків.

Фаланга комсомольців-драматургів

В українській радянській драматургії особливо після історичної ухвали ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року відбувається бурхливий розквіт. Театри цього року збагатилися визначними творами, як „Бастилія божої матері“ Микитенка, „Загибель ескадри“ Корнійчука, „Смерть леді Грей“ Голованівського, „Ваграмованіч“ Первомайського та інші.

Борючись і переборюючи елементи схематизму та поверховості, українська радянська драматургія все впевненіше стає на шлях правдивого відтворення дійсності з партійних позицій. Досить назвати такі прізвиська, як Первомайський, Корнійчук, Мізюн, Голованівський, щоб переконатися в тому, що

комсомол у своїх лавах виховав значну фалангу талановитих драматургів.

Леонід Первомайський, який має чималі здобутки в галузі поезії та художньої прози, написав уже чотири п'єси („Комольці“, „Невідомі салдати“, „Ровесники п'ятирічки“ та „Містечко Ладеню“), які виставлялися в багатьох театрах УСРР та братніх республік.

В двох своїх п'єсах „Комольці“ та „Ровесники п'ятирічки“ Первомайський відтворює сторінки з життя та боротьби комсомолу. Перша п'єса відобразила героїчну боротьбу комсомолу за перемогу рад, а друга в художніх образах відтворювала життя виробничого комсомолу реконструктивного періоду. Ці п'єси особливо „Ровесники п'ятирічки“ мали в собі чимало елементів схематизму, але не зважаючи на цю негативну їхню рису, гостротою поставлених в них проблем вони безперечно відіграли позитивну роль.

„Невідомі салдати“—це епізоди з часів громадянської війни на Україні. Місце дії—Одеса, захоплена французькими інтервентами. В цій п'єсі Л. Первомайський розробляє проблеми не лише специфічно молодечі, а й розкриває широку картину боротьби більшовицької партії в запіллі.

Композитор Козицький на лібрето за цією назвою пише тепер оперу. В своїй четвертій п'єсі „Містечко Ладеню“ Л. Первомайський показує процес колективізації єврейської бідноти.

Зокрема остання п'єса посіла значне місце в репертуарі майже всіх театрів України і, не зважаючи на низку хибних, користується заслуженою симпатією широкого радянського глядача.

Є всі підстави вважати, що в особі Леоніда Первомайського радянська драматургія і в дальшому матиме значного талановитого драматурга, який, переборюючи залишки спрощенства в своєму творчому методі, твердо стане на шлях правдивого реалістичного відображення сучасності. Про це свідчать і нова трагедія його—„Вагрова ніч“.

Олександр Корнійчук розпочав свою творчу діяльність з прозових речей, але дуже швидко переходить до дра-

матургії. Він уже написав такі п'єси: „На грані“, „Кам'яний острів“, „Штурм“, „Смерть Звездоплюєва“ та „Загибель ескадри“.

За основу своєї останньої п'єси, яка одержала другу премію на Всесоюзному конкурсі, Корнійчук узяв історичний епізод загибелі чорноморської ескадри, яку за вказівкою Володимира Ільїча треба було знищити, аби не віддати її ворогам.

В цій п'єсі Корнійчук показав відданих справі пролетарської революції моряків та контрреволюційні сили, які за тих часів робили у флоті спроби чинити опір заходам більшовиків.

П'єса ця з великим успіхом іде в багатьох театрах. Зокрема треба відзначити, що „Загибель ескадри“ була першою п'єсою, якою театр „Березіль“ почав свою перебудову після зняття Курбаса.

На ділянці репертуару для колгоспних театрів та колгоспних драмгуртків надзвичайно велику роль відіграв комсомолець, член партії, драматург Л. Мізюн, який написав багато п'єс для сільського кону („Реконструкція“, „Заручини“, „Зігзаги“, „Пощесть“, „Зустріч“, „Сила на силу“, „Ворошилівці“, „Провінція“, „Весінній вечір“, „Новими стежками“, „Криголам“ та інші). П'єси ці, надзвичайно поширені, посідають значне місце в репертуарі майже всіх колгоспних театрів України та численної кількості драмгуртків.

Поет-комсомолец С. Голованівський своєю першою віршованою п'єсою, яку виставив театр „Березіль“, довів, що він має неабиякі здібності і в цій ділянці літературної роботи. П'єса його „Смерть леді Грей“ охоплює коло тем китайської революції і героїчної боротьби частин китайської Червоної армії за владу рад.

Написана віршами, п'єса ця становить крок в зростанні Голованівського, як поета, поширює коло тем радянської української драматургії.

Звичайно, не лише зазначеними комсомольцями-письменниками обмежується юнацький загін драматургії. Треба назвати також драматургів, які виростили на безпосередній роботі в трюпах: Куп-

ченко („Порт“, „Наш паротяг“, „Закохана бригада“), Миколук („Сімнадцять“), Вольний, Розенштейн, Степовик та інші.

Борючись під проводом партії за дальший розвиток українського радянського театру, борючись з рештками

ворожих проявів, зокрема націоналістичних, за створення позитивного образу молодого героя, опановуючи техніку театральної майстерності, комсомол і на цій ділянці соціалістичного будівництва дійде дальших успіхів і перемог.

ГОЛОСИ НОВОГО ПОКОЛІННЯ*)

Л. ПЕРВОМАЙСЬКИЙ

Над входом до цієї залі треба було б золотими літерами вибити слова великого Данта: „оставь надежду, всяк сюда входящий“.

Не подумайте, що я хочу порівняти нашу нараду з Дантовим пеклом. Скоріше вона нагадує мені чистилище, крізь яке, хочуть чи не хочуть, а мусять пройти усі живі та мертві душі нашої української радянської поезії.

І вироки нашої наради—це в більшості дуже суворі вироки. Їх висловлюється різними способами. Про одних поетів висловлюються ніжно, про других жорстокіше, а про третіх зовсім мовчать; декого називають по імені й по батькові, декого просто на прізвище, забуваючи приставити „товариша“. Навіть в інтонаціях можна вловити суму воздаяній, яка припадає на того чи того поета.

Поети народ лихий, ревнивий до свого ремесла, вони як ніхто вміють дряпатися й кусатися.

Я не можу поскаржитися на брак уваги до себе від товаришів, що тут виступали. І для мене наша нарада стала солідним чистилищем. Мені дуже хотілося б сперечатися, полемізувати з окремими твердженнями окремих промовців, бо я не думаю, що все, що говорилося тут,—істина, і що вся критика стояла на належній височині. І це не тільки щодо мене. Однак я мушу заявити, що багато слушного зауважували мені мої критики, і з цілою низкою пропозицій їхніх я згодний. Я цілком широко запевняю їх, що в подальших виданнях своїх віршів я виправляю багато слів і багато рядків

та строф, а також, пишучи нові твори, матиму на увазі досвід сьогоднішнього нашого обговорення. Саме через це я вважаю непотрібною тут полеміку в особистих питаннях. Але я залишаю собі право, ставлячи тут на обговорення деякі проблеми, зачіпати і свою творчість, бо мої міркування загального порядку з'явилися в наслідок творчої практики і цей усвідомлений досвід одного поета може бути корисний для збагачення наступної практики не тільки його самого, але й інших, якщо не через пряме погодження, то хоча б через заперечення.

Два роки і двадцять днів минуло з 23 квітня 1932 року, з числа, яке стало історичною межею в розвиткові радянських літератур. Рівно через місяць в цій самій залі ми почнемо перший свій з'їзд. Варто озирнутися на пройдений шлях, усвідомити: „чем ты был и чем стал и что есть у тебя?“ До цього зобов'язує нас значення постанови ЦК партії не тільки для кожного окремого поета, але й для всієї нашої літератури в першу чергу.

З чим застала нас квітнева постановова в поезії?

Ми працювали в атмосфері лютої гуртківщини, цілковитої недоговореності в основних принципово-творчих питаннях, питома вага пролетарської поезії була не досить значна, в усякому разі не можна було говорити про її ведущу роль; так звані попутники мовчали, вичікуючи в обстанові напруженої класової боротьби, на який бік стати; випускали свої пазурі поети-націоналісти, виступаючи проти нас чи одверто чи замасковано в залежності

*) Виступ на Всеукраїнській поетичній нараді.

від обставин і здібностей, охоплюючи своїм впливом нестійкі елементи радянської поезії, дезорганізуючи наш фронт.

Минуло два роки. Не будемо говорити про обставини громадсько-політичного життя за цей час — вони всім відомі. Відомо, які колосальні зрушення відбулися в нашій країні, відомо, яку роль зіграло в цих зрушеннях більшовицьке керівництво нашої партії, — спинімося лише на наслідках цих зрушень, що відбулися і в літературі нашій, як і в цілому нашому житті, і в поезії, як і в цілій нашій літературі.

З чим приходять українська радянська поезія до першого з'їзду?

Незрівняно збільшилася питома вага пролетарського її ядра, комуністична частина стала справді ведучою в нашій поезії і не лише за рахунок великого зростання основних кадрів, але — і це в дуже великій мірі — через поповнення новими силами.

Ми маємо рішучий перехід кращої частини так званих попутників на нашій позиції. Перехід, здійснений не лише декларативно, але й низкою різного значення творчих актів, перехід нерівномірний, але впевнений і щирий.

Нарешті ми маємо повний розгром націоналістичних елементів у нашій поезії, хоча ще можливі окремі вияви націоналізму, але вже зовсім в іншій формі, ніж це було рік чи два роки тому.

До з'їзду ми йдемо із значними досягненнями: зросла наша поезія в цілому, маємо великий зріст окремих поетів, появу цілої низки нових імен, значне наближення до завдань соціалістичного будівництва. Ці успіхи незаперечні, але вони не знімають ще питання про відставання нашої поезії від рівня і темпів соціалістичного будівництва. Не зважаючи на те, що якість шукань і зростання в поезії вища ніж в інших жанрах, — поезія щодо охоплення дійсності, щодо розмаху тематичного та ідейного відстає від інших жанрів. Відстають також окремі ділянки нашого поетичного фронту. Фронт наш дуже розтягнений, і одні поети-бійці стоять на передовій

лінії вогню, інші плентаються в обози, а треті відсиджуються в тилу, хоча й числяться в дівій армії.

На мою думку, бути в обози не дуже приємна річ. Тим більше вражають деякі виступи на нашій нараді. Інші товариші виступають і з ніжною посмішкою заявляють, що ми, знаєте, відстаємо, і це дуже приємно — Тичина відстає і Шеремет відстає. У Тичини сумнівні рядки і в Шеремета, є безсумнівно, погані рядки. Все гаразд. Треба продовжувати в тому ж дусі відставати і далі. Створюється таке вражіння, що поети наші не думають про переборення відставання, а навпаки — мріють про якусь кругову поруку, де „тиловому ополченню“ і обозним можна було б безкарно відставати, бо ж і передові, бачите, відстають.

Ці настрої нам треба як найрішучіше розтрощити і знищити до кінця. Не може бути ніякої зрівнялівки. Помилки Тичини нічого спільного не мають з невмінням писати або з відсутністю поетичного таланту „ратників тилового ополчення“. Досягнення Кулика теж нічого спільного не мають з досягненнями якогось молодого товариша. Кожний поет вимагає того, щоб говорили про нього не як про автора тієї чи тієї вдалої чи невдалої строфи, а як про творця самостійної мистецької якості. Єсть у нас поети, які вправі вимагати цього? Єсть! Інакше ми не скликали б поетичних нарад, а відкрили б студію для початківців. І навпаки багато з поетів не мають права навіть на обговорення їхніх невдалих строф, через те що знов таки не в цьому завдання нашої наради.

Мені здається також, що дехто з промовців під гаслом боротьби за чистоту мови, або не розуміючи специфіки поезії, або з якихось інших міркувань, по суті виступав за спрощення поетичної мови, намагався нас збити з позиції соціалістичного реалізму і знову штовхнути в обійми лефівсько-літфронтівського вульгаризаторства, спрощенства та раціоналізму. Інакше нічим не можна пояснити метафоробоязнь — боязнь складних словесно-образних побудов. В намаганнях

обов'язково перекласти мову поетичного твору на мову арифметики заховані бажання відтягти нашу поезію назад, знову зробити її азбучною, як це було кілька років тому. Тоді рапівсько-вуспівська критика робила це під гаслом „одем' янювання“, сьогодні деякі мовознавці роблять це під гаслом боротьби за чистоту мови, використовуючи прапор, піднятий Горьким.

Боротьба за чистоту мови—це тільки частина проблеми, яка стоїть перед нашою літературою в цілому і перед поезією зокрема. Ця проблема значно ширша, це проблема синтетичного відтворення і перетворення в художніх образах нашої дійсності—проблема соціалістичного реалізму.

Останні два роки нашої творчої боротьби якраз і проходили в цьому напрямі. Ми боролися за соціалістичний реалізм у радянській поезії. Але треба сказати, що ця наша боротьба була стихійна, неорганізована. Проблемі соціалістичного реалізму кожний поет розв'язував сам для себе. В цьому йому абсолютно ніякої допомоги не давали наші критики, які в більшості звикли вже клястися соціалістичним реалізмом так само, як два роки тому клялися методом діалектичного реалізму.

Так само практично, спільними зусиллями багатьох поетів доведено, що значне місце в нашій поезії мусить посідати лірика, що цей жупел поетичних вульгаризаторів є зовсім не жупел, а потрібна нам зброя, що значення цієї зброї сьогодні виростає в зв'язку з загальними завданнями нашого соціалістичного будівництва, в зв'язку з побудовою безкласового соціалістичного суспільства, в зв'язку з викорчовуванням пережитків капіталістичного ладу в свідомості трудящих мас, в почуттях.

Значні й симптоматичні явища ми маємо в епічному жанрі, який ми нехотівно занедбали, який у нас недооцінюють. Про епос, в якому працюють Кулик, Шеремет, Голованівський, Рильський, Зимний я говоритиму згодом. Зараз треба сказати, що в нас стали невірні розуміти лірику. Під лірикою стали розуміти зворушливий

вірш з обов'язково зворушливим сюжетом—тут хтось так і виступав.

Це обмеженість. Насамперед лірика—це не форма а жанр, який вміщує в себе безліч форм, надзвичайно місткий жанр, і спробам канонізувати якусь одну з форм лірики треба дати рішучу відсіч.

Особливо ж це стосується жалібно-зворушливих сюжетних віршів.

Я написав такий вірш—„Несподівана мати“. Вірш, як вірш. В збірці „Пролог до гори“ є значно кращі вірші. Але ось ми бачимо намагання канонізувати „Несподівана мати“. Критик Гренер написав статтю, в якій вважає, що в цьому напрямі мусить розвиватися вся моя творчість. В літературному Донбасі другий критик висловлюється в тому ж дусі. Молоді поети буквально збожеволіли. З'явилася ціла злива несподіваних матерей, несподіваних синів, дочок, дідів та бабусь. І навіть саме оцей епітет несподівана, епітет невдалий, пішов гуляти по руках. Це може довести до розпачу найвитриманішу людину. Я дозволю собі навести приклади.

У мене є такі майже прозаїчні рядки:

Це було
восени дев'ятсот
двадцять другого року
і т. д.

Один поет приносить мені до редакції вірш і віддає до власних рук. Я розгортаю рукопис і читаю:

Це було восени
дев'ятсот тридцять другого року,
ми сиділи в райкомі,
засідання довго тяглося...

Я буквально пополотнів і не знайшов, що сказати цьому поетові. Я сказав йому, що в мене болить голова і що ми поговоримо іншим разом,—і з того часу всякими способами уникаю зустрічі з тим поетом.

Вчора на засіданні нашої наради, один зовсім молодий товариш, товариш талановитий, з великим запасом темпераменту, товариш, якого я дуже поважаю і вірю в те, що з нього, не зважаючи на всяку впливологію, буде

самостійний і оригінальний поет, один, кажу я, товариш підійшов до мене і подав вірша. Він дуже скупий на творчість і через те я зрадів. Читаю:

То була несподівана зустріч.
Я не думав
приморським світанком
пострічатися знов
і т. д.

Одним словом несподівана мати стала псувати настрої і мені і багатьом іншим товаришам. Через що? Через те, що не можна канонізувати якихось явищ, які б вони не були, через те, що і я хочу шукати і хочу, щоб інші теж не жили легким трудом, щоб була боротьба за нові форми, а не засвоєння перших-ліпших, не завжди вдалих винаходів. Виходить, основна прикмета лірики не жалібність або зворушливість, а щось інше. Що ж саме, товариші?

Основне треба вбачати в тому, що лірика — це вияв типового через індивідуальне, а в яку форму виливається типове — це не так важно і форм цих не треба обмежувати. Чим більше їх буде, тим краще. Лірика має справу з почуттями, настроями суб'єкта, в той час як епос дає тип, характер, образ об'єктивної реальної дійсності. В цьому полягає різниця між цими двома жанрами, хоч обидва вони величезне, але неоднакове значення мають для пізнання і перетворення об'єктивної реальної дійсності.

Не розуміючи цього, в нас часто змішують лірику та епос, вимагаючи від одного жанру того, що може дати тільки другий. Звідси й дуже розповсюджена вимога подати в ліриці образ ударника, збірний тип героя соціалістичного будівництва, або показати весь процес соціалістичного будівництва. Вимога, звичайно, як вимога, але вона адресована до епосу, а лірика може дати тільки настрої нової людини, оформити почуття героя. І якщо пізнавальне її значення від цього буде менше, — бо вона не покаже всього процесу, — то виховне, в розумінні перетворення може бути не меншим, а більшим.

Це можна довести конкретним прикладом. Візьмімо античну літературу, її лірику та її епос — Сафо та Алкея, Гомера та Гесіода.

Лірика Сафо та Алкея сповнена настроїв паразитарної верхівки грецького суспільства.

О, как боги в высоте небесной,
счастлив тот, кто образ твой
предельным
непрестанно видит пред собой.
Сладкий звук речей твоих внимаю
и в улыбке губ твоих читаю,
что глубоко он любим тобой...

Коли б не боги, про яких у нас пізніше буде йти мова, ці рядки Сафо можна було б віддати іншій поетесі з іншої епохи. Але про це згодом. Послухаємо Алкея:

Давайте пить! Зачем нам ждаты
огней полуночного пира? —
Нас будет солнце освещать,
а забавлять вино да лира!

Наполни чашу мне вином!
Да лей смелее: лей до края!
Друзья потопим, замирая,
мы души в нектаре живом!

Коли зважати на деякі звички деяких наших поетів, то ці рядки міг би написати не один з наших поетів. Але справа не цьому. Як я вже казав, тут ми маємо справу з настроями паразитарної верхівки грецького суспільства — при чому необов'язковий для лірики історизм позначається лише в тому, що Сафо до богів звертається у множині. Ця другорядна ознака мусить свідчити, що суспільство ще не дійшло до єдинобожжя. Але це настільки загальна ознака, що в рівній мірі вірш цей може бути віднесений і до античного Риму і до перуанської цивілізації, через те, що тут немає виявів конкретної історичності об'єктивного світу, які обов'язкові для епосу.

Це ми повнотою знаходимо у Гесіода та Гомера. Я думаю, що ваше знайомство з цими авторами дозволяє мені не наводити цитат.

Історичність епосу, як необхідна умова, ясною стає нам, коли ми згадуємо марксістське твердження про те, що об'єкт є величина, яка історично роз-

вивається; що об'єкт історичний ще й тому, що він сам до деякої міри є продукт історичної діяльності історичного суб'єкта; що філософія марксизму вимагає історизму в підході до об'єктивної дійсності і передбачає її змінність.

Яку ж змінність демонструють нам цитовані ліричні уривки Сафо та Алкея? Дуже відносно. Але історична змінність об'єкта реально встає з епічних полотен Гомера і великих реалістів ХІХ століття.

Чому їхні твори не втрачають значення для нас і сьогодні, через що твори наших письменників часто перестають бути цікавими одразу ж після виходу з друкарні, а часто й до того, як потрапляють до машиністки?

Через те, що ми беремо завжди, як правило, одну частину процесу, а не увесь процес. Через те, що ми беремо його й зупиняємо, а не розглядаємо в русі, в його історичній змінності.

Письменник, який захотів би подати епохальний твір про нашу сучасність, мусів би не обмежитися показом одного колгоспу — теорія світу в краплі води не наша теорія і її треба виганяти з нашого вжитку, — письменник мусів би охопити всю нашу країну комплексно, показати процеси внутрішні, міжнародні, показати галерею суспільних типів від колгоспника до члена політбюро, одним словом показати суспільство в розрізі, показати не одне колесо чи гвинтик соціального механізму, а весь механізм класової боротьби в дії, в русі, в змінності, що повсякчасна — в минулому, сьогодні, в майбутньому.

Чи може ці вимоги задовольнити лірика? Смішно навіть ставити перед нею такі вимоги, бо це противне її природі, хоч і лірика, як і всякі інші жанри у нас пережили значну трансформацію. Від лірики Сафо та Алкея до лірики соціалістичного будівництва — значна відстань, що й казати.

Соціалістичний реалізм — це насамперед правдиве, комплексне, а не одностороннє відтворення конкретно-історичної дійсності, це метод, який охоплює

всі жанри і форми, а також народжує нові. Але в ньому є провідні жанри. Виходячи з основних відомих нам характеристик соціалістичного реалізму, треба думати, що провідні її жанри — епічні.

Звичайно, ліричному поетові визнати, що його зброя — не головна в нашій літературі, дуже важко, але до цих висновків прийде кожен, хто захоче продумати питання і зробити об'єктивні висновки.

Чи значить це однак, що лірика мусить загинути? Робота наших поетів останніх років доводить протилежне. Роль лірики у нас збільшується неможливо. І чимдалі вона буде збільшуватися і зростати. Ми вже говорили про те, що побудова безкласового соціалістичного суспільства означає не тільки побудову соціалістичної економіки, але й викорінення залишків, пережитків капіталістичного ладу в свідомості. Лірика, як чинник виховання нових соціалістичних почувань, набуває тут нечуваного значення, вона може навіть в значно більшій мірі допомагати цьому, бо тут класова боротьба переноситься в її сферу. Отже говорити про загиб лірики можуть тільки неповнолітні ліваки та вульгаризатори.

Лірика мусить жити і розвиватися. Загинути мусить те, що нам заважає будувати соціалістичну лірику, як і всю нашу соціалістичну поезію.

Що нам заважає?

Насамперед левітсько-літфронтівський схематизм та раціоналізм.

Подруге — протокольний натуралізм. Левітсько-літфронтівський метод зdiskредитувався повністю. Його прибічники пачками кидають свою зброю і з властивої їм звички усе перебільшувати, кидаються з однієї крайності в другу — стають найгіршими естетамі, або ж просто змінюють професію.

Це факт, що найбільшу кризу, найгостріше переживають левітці. В минулому, — викинувши почуття з свого походного мішка, навантажившись раціоналізмом погано засвоєних передових та інформаційних повідомлень; в сучасному, — зрозумівши хибність своїх

настанов і не знайшовши нових, — вони ходять у пошуках чуття, яке могло б запалити їхню творчість.

Свідомі, настановні літфронтівство та левішчина переживають в нас сьогодні останні передсмертні корчі. Треба допомогти їм швидше сконати. В цьому завдання нашєї критики.

Але літфронтівство живе ще в творчості наймолодших наших поетів, правда, не як настанова, хоч це не зменшує потреби з ним боротися, а як звичайне невміння широко, комплексно брати дійсність, як звичайний безпринципний схематизм.

Подолати цей схематизм і є першочерговим завданням наших молодих поетів, в першу чергу Собка, Копштейна, Каляника та інш.

Проте, не це є основне зло нашєї поезії. Функцію основного зла у нас виконує протокольний натуралізм, протоколісти і фотографи від поезії. Вони запротоколювали все, що можна було запротоколювати, і зафотографували все, що можна було зафотографувати. Ніщо не пройшло мимо їхньої уваги. Це такі самі биковці при соціалістичному будівництві, як був Биковець при плужанському штабс-капітанстві.

Ось конкретний перелік тематичний об'єктів книжки Андрія Панова „Без меж“.

Про що пише нам Андрій Панов?

Про тракторні колони радгоспу № 20 на Оріхівщині; про студентів мерешанських курсів підготовки наймитів до вишів; про Сумський педтехнікум; про Гусятинську дитколону на Прилуччині; про комуну „Червона Зоря“ на Вовчанщині; про місто Коцюбинського; про Білорусь взагалі і про Асінбудівське озеро зокрема; про завод „Серп і Молот“ взагалі і про ливарний його цех зокрема і т. д. і т. п.

Як ми бачимо, в книжці Андрія Панова матеріалу дійсно таки без меж. Але чому при такому колосальному обхваті це все таки не просто не поезія, як думають деякі товариші, а не соціалістична поезія, що головне? Чому ця книжка не просто геть чисто погана, а шкідлива книжка, якої не треба

було друкувати, не зважаючи, на те, що більшість творів у ній написані на надзвичайно актуальні теми?

Тому що автор ходить за життям з плужанським кодачком і береться за відтворення його з кандачка. Бо він не спроможний брати його широко, комплексно, а як муха на стіні бачить не всю стіну, а одну тільки невеличку частину, яка в неї перед очима. Через те часом незначна деталь нашого соціалістичного будівництва, дрібниця, значення якої скороминуше, забирає всю увагу Андрія Панова, а суть, зміст, характер нашєї дійсності для нього як були, так і залишилися незрозумілі.

Через це твори, що вміщені в книжці „Без меж“ не можна назвати поезією. Це мертва механічна фіксація окремих статичних моментів нашєї дійсності, фіксація, яка нічого спільного з поезією не має.

Звичайно Андрій Панів і його книжка, „Без меж“ не поодинокі явище, я брав це як найвиразніше і можна було б спинятися на інших книжках інших авторів, але для цього в нас немає ні часу, ні великої потреби. Здається, тут у нас не буде великих розходжень.

І левісько-літфронтівське спрощування та схематизм і вульгарно-натуралістичне списування нашєї дійсності звичайно так переплелися одне з одним, що часом їх важко відділити одне від одного. В цьому є теж своя закономірність. Але і те й інше мусить зникнути з нашєї поезії, поступившись місцем перед значно місткішим, всеохоплюючим методом соціалістичного реалізму.

Соціалістичний реалізм — це насамперед боротьба за якість нашєї поезії. Хто цього не розуміє, той не зрозумів основного — застосування методу соціалістичного реалізму мусить підняти, піднімає і піднімає нашу літературу на такі висоти майстерності, про які ми сьогодні з наших невеличких горбочків тільки мріємо.

Це ставить перед нами проблему новаторства, шукання нових форм і засобів, оновлення нашєї зброї, вдосконалення її.

Але цього не треба розуміти вузько по фаховому.

Поезію творить не рима та метафора, не порівняння та асонанс. Це тільки мертвий порошок, який буде лежати мертвим доти, поки не кинуть в нього іскру. Звичайно, мова йде не про іскру божу, хоч ми й не відкидаємо значення таланту.

Колись говорили, що віра без діла мертва є. Важко собі уявити, наскільки це вірно й точно формулює потребу пов'язувати свої думки з практикою. Поезія без віри — це мертвотна писанина. Але треба ще й діла, того соціального чину, який творить поезію, оживляє рими, наповнює кров'ю ритм, примушує пульсувати і битися серце поезії, яке міститься не в ритмі і не ритмі, як думають формалісти, а між ними — в ідеї, як стверджуємо ми.

Закінчуючи, я хочу спинитися на одній думці, яку зронив тут т. Гофштейн. Не знаю, чи думав товариш Гофштейн, яке величезне значення має, яку правду криє в собі ця його думка.

Раніше, каже т. Гофштейн про себе і про своє покоління поетів, як єврейських, так і українських, раніше ми, написавши новий вірш, одразу ж відчували, як він ставав громадською подією, як навколо нього починало горіти. А зараз він повисає в повітрі, так ніби ми втратили адресата...

Це болюче признание. Таких признание не кидають на вітер. Вони не з'являються як ознака індивідуальних переживань того чи іншого поета. Вся справа в тому, що на арену історичної боротьби вийшов новий клас, він переплутав адреси знайомих і друзів дореволюційного покоління поетів, він позаймав квартири цих знайомих і коли на його адресу приходять чужі листи, він їх не читає, бо вони чужі йому. Ось чому не стають у більшості випадків нові твори старшого покоління наших поетів громадськими подіями. Ось чому, як листи з нерозшуканим адресатом, вони валяються на почтамтах наших журналів та видавництва.

Новий клас слухає людей, яких сам виховав, сам виплекав і послав до літератури, до поезії, бо вони говорять

його мовою і думають його думками, бо ідейна комунікація між ними в повному порядку і поштамт працює справно.

Ці нові поети дуже молоді і через те декому здається, що тут справа ходить лише про боротьбу й зміну поетичних поколінь, хоч насправді тут заховані глибші соціальні, класові причини.

Але факт залишається фактом, які б причини не лежали в його основі. На межі першої та другої п'ятирічки, в обстанові нечуваного піднесення класової боротьби в нашій країні відбулася зміна поетичних поколінь. Сьогодні нашу поезію рухають молоді сили, в основному партійна та комсомольська молодь.

Ця молодь визначає лінію розвитку нашої радянської поезії, вона, опановуючи висоти поетичного мистецтва, будує нову соціалістичну поезію. Ті з старіших поетів, поетів дореволюційних, і тих, що прийшли до нас з протилежного табору, від оспівування націоналістичної романтики, від буржуазного націоналізму, ті, кажу я, хто зрозумів суть колосальних змін і правду нашого шляху — приходять до нас, забуваючи про старих своїх адресатів, і тоді їхні твори знову починають горіти вогнем справжньої поезії.

Два роки боротьби за виконання квітневої постанови ЦК ВКП(б) в поезії створили всі умови для того, щоб поетична наша творчість розцвіла нечувано.

Сьогодні перед з'їздом ми мусимо зробити один висновок: більше у учби, але разом з тим більше принципів у учбі. Менше чванства, більше самокритики, але нещадна війна усякому „соглательству“.

В усвідомленні наших шляхів криється запорука нашого дальшого зростання і дальшої нашої перемоги. Партія нам допомагає усвідомлювати наші шляхи. Ми глибоко віримо в те, що саме наше покоління поетів — ми не хочемо віддавати і не віддамо цієї честі поетам майбутнього — оспіває нашу партію, наш бурхливий і повний пафосу та героїзму час, час неймовірного піднесення й зростання нашої соціалістичної батьківщини, час, коли в грохоті на-

ближення нових воєн і нових революцій вирішуватиметься доля таких класових масивів, які ще ніколи не виходили на арену світової історії.

У відчутті своєї єдності з своїм класом, з усією його творчою будівничою практикою, у вірі в перемогу свого класу, в переконаності й свідомості неповторності його історичної ролі перебудувати світ на нових осно-

вах — мусять черпати надхнення наші поети.

Щоб бути поетом, треба бачити правду і бути готовим відстоювати її до кінця зброєю слова і словом зброї.

Для нас є єдина правда — це правда Маркса-Леніна-Сталіна, правда нашої партії.

І наше життя і наша творчість належить їй.

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАРАДА КОМСОМОЛЬЦІВ ПИСЬМЕННИКІВ

ВИСТУП ТОВ. КУЛИКА

Можна, товариші, і слід самокритично оцінювати нашу нараду. Я, наприклад, усвідомив уже організаційні вади цієї наради. Ми мало говорили про творчі звіти, ми зовсім мало говорили про журнал „Молодняк“. З цього, очевидно, треба зробити висновки на майбутнє. Очевидно, краще буде в майбутньому нам ставити на нарадах один чийсь творчий звіт, або одну якусь творчу проблему ілюструвати на творчості багатьох письменників. Але треба з усією рішучістю визнати величезну заслугу ЦК комсомолу в тому, що він цю творчу нараду скликав. Треба сказати, що це є, безперечно, показник того, як правильно наша комсомольська організація України перебудовується, як правильно керує цією перебудовою ЦК комсомолу за директивами XVII з'їзду нашої партії. Безперечно, товариші, така нарада—це початок роботи по новому, роботи конкретної і конкретного творчого виховання молоді, боротьби за якість творчості молодих наших письменницьких кадрів.

І тут я, в порядку самокритики, цілковито погоджуюсь з тим докором, який т. Рашміділов зробив на адресу Оргкомітету письменників. Правильно, товариші, Оргкомітет ще не став справжнім штабом всього творчого життя радянської літератури. Правда, товариші, ми багато де в чому відстаємо від подій, часто гасимо пожежу, замість її попереджувати, хоч треба сказати, що і ми вже почали працювати по новому. В роботі Оргкомітету переважають тепер творчі, виробничі наради й заходи. Це безперечно ознака нашої твор-

чої перебудови. І тепер я вас запрошую на творчу нараду з прози, що починається сьогодні.

Щодо доповіді т. Рашміділова. Я спочатку теж почував певне незадоволення, я не того чекав. Я вважаю, що надто багато уваги було приділено „конфлікту“ Щупак-Пульсон. Мені здавалось, що надто багато уваги присвяченої „проблемі“ Усенко-Первомайський. Тепер це моє враження розсіялось. Щодо першого, — Щупак-Пульсон, — то тут і тов. Мінаїн і сам т. Щупак взяли цілковито правильний, потрібний тон; я вважаю, що це питання розв'язано. Тут досить чітко було сказано, що заслуга „Комсомольця України“ в тому, що він ввімкнувся в цю дискусію, гостро поставив питання про рівень комсомольської поезії.

Проте, слід було б поставити питання глибше. Я вважаю, що стаття т. Пульсона була не на достатньому теоретичному рівні, і на такий рівень критики орієнтуватися нам все таки не слід. Так само доведено, і це визнав т. Щупак, що тон його відповіді на статтю т. Пульсона був неправильний, не той тон, яким повинні ми розмовляти з опонентами, навіть, коли вони виявляють де в чому недостатню грамотність.

Щодо „проблеми“ Первомайський—Усенко, вважаю, що її поставлено правильно, вважаю, що певна проблема тут справді існує і треба нам домоворитись і виговоритись з цього питання. Щоправда, ми на цьому потерпіли; тут були „видатки виробництва“. Деякі з товаришів, які відчиту-

вались, не дочекались критики своєї творчості, вона випала з нашої уваги. Деякі письменники-комсомольці, очевидно, сподівались, що про них будуть говорити,—і теж не дочекалися. А є ж такі письменники, про яких слід говорити; слід говорити, зокрема про товариша Юхвіда, який має кілька великих друкованих творів і п'єс; продукція в нього хоч і не позбавлена вад, проте вона варта докладного обговорення. Слід говорити про таке яскраве явище в нашій літературі, як роман Ноте Лур'є „Степ кличе“, слід говорити про поезію І. Муратова. Але нам на це забракло часу, бо надто багато його пішло на тему—Усенко-Первомайський.

Якщо говорити про завдання, які стоять перед комсомольською літературою, то вони ті самі, що й перед усією радянською літературою: завдання, що стоять перед письменниками комсомольцями збігаються загалом з тими, що стоять перед письменниками-партійцями.

Кінець кінцем, ці завдання найкраще сформульовані в статуті нашої партії, особливо в §§ 6 і в другого пункта статуту, про що знову і знову треба товаришам нагадувати, щоб ліквідувати те відставання, яке ми маємо.

Там, же цілком виразно сказано, що кожний член партії повинен невинно підвищувати свою ідейну озброєність і так само невинно підвищувати свою виробничу, ділову кваліфікацію.

Це має безпосереднє відношення до тієї проблеми, яку досі звикли називати „проблемою Усенко-Первомайський“ і яка, по суті, куди глибша, ніж боротьба поміж двома напрямками в поезії. В дійсності це розходження зводиться до того, виконувати, чи ні, і як саме, директиви партії про підвищення свого ідейного рівня й мистецької кваліфікації. Отже, справа ця глибоко принципова, хоч у взаєминах поміж прихильниками обох точок зору на цю справу чимало безпринципного, чимало залишків старих групівчанських загострень. В основі ж тут—залишки й пережитки капіталізму в свідомості певної групи колишніх членів „Молодняка“

і небажання ці пережитки викоріювати, переборювати.

Саме ці ми пережитками капіталізму в свідомості можна пояснити вчорашню обурливу поведінку і Шеремета, і Проця і деяких інших товаришів, поведінку, яка диктувалась почуттями „конкуренції“, дріб'язковими заздрощами і невмінням знайти в самому собі причини того „пікового“ стану, в якому вони опинилися. Лють породжена небажанням виконувати директиви XVII з'їзду ВКП(б). Оті вихватки проти т. Щупака і на мою адресу та на адресу всієї наради—це вираз люті, яка не повинна бути властива нашому класу, і це у них досить послідовне. Не випадково ж ця лють Шеремет вважає за найхарактернішу ознаку нашої Червоної армії. Ось вам на 28 сторінці його нової книжки:

„Червона сторожа,
Озброєна лють.
Гордо, почесно
Салют віддають.“

Так характеризувати нашу Червону армію, що вона, мовляв, „озброєна лють“, личило б представникові певного прошарку дрібної буржуазії, який визнає диктатуру пролетаріата через те, що „з'явився її“.

В тому спорі, який був на пленумі Оргкомітету СРСР між Фадеевим і Кіршоном, я стою на стороні Фадеева. Я вважаю, що Фадеев мав рацію, коли казав, що творчі течії можуть існувати в нас тільки на основі соціальних відмін їх представників. В даному разі це підтверджується. Коріння даної групи, представником якої виступав тут Шеремет, це коріння дрібнобуржуазне. Я вважаю, що звідси і почуття „конкуренції“, дрібнобуржуазний, дрібновласницький підхід до справи. Звідси спроба обдурити і „конкурента“ і „хазяїна“ (а хазяїн тепер—це диктатура пролетаріату, це все соціалістичне суспільство), обдурити обіцянками і не виконати цих обіцянок. Звідси і ледарство, і спроба приписувати собі „трудодні“ не зароблені. Бо я вважаю, що неправильно твердити, ніби це бездари, що їх треба викреслити з літератури. Ані Усенка, ані Шеремета, ані багатьох

інших з цієї ж групи я за бездарних не вважаю; проте я вважаю, що в них багато ледарства, серед них чимало людей, які покладають надію не на свою працю, не на виконання комсомольських і партійних своїх обов'язків в літературі, а на „зміну ситуації“, на „нові комбінації в апараті“ і т. п. Можу їх запевнити, що не передбачається надалі умов для „проскакування в генії“ без творчої роботи над собою. У небажанні дбати про підвищення якості своєї творчої продукції, на мою думку, виявляється дрібновласницьке ставлення до громадської власності, бо наша творчість—це все таки громадська власність. Дрібнобуржуазного походження образ у Шеремета, коли він наше індустриальне будівництво подає у вигляді „садка вишневого коло хати“. Про це вже згадував т. Щупак. На 17 стор. у Шеремета є така фраза:

„...Капіталізмзасуджений на поталу“...

Це теж дрібнобуржуазний підхід до справи, що викликає жаль до капіталізму... Хіба ми так до капіталізму підходимо? Або на стор. 22:

„Стоять машини у всій красі,
Гостей чекають, як джури вірні“.

Невже цей образ джури, ад'ютанта, гетьманського денщика, пасує до нашої, соціалістичної машини. На стор. 14 ми маємо таке:

„Та чуючи кінець неблаганний свій,
Європо, ти ворущишся ще“.

Європу ми ніколи не розглядали „взагалі“. Ми не можемо говорити про Європу взагалі, що вона „ще ворущиться“. Ми знаємо, що капіталізм в Європі засуджений на загибель, але в тій же Європі не „ворущиться“, а могутньо розвивається комуністичний рух пролетаріату.

Шеремет у своєму „Зобов'язанні“, коли він міняв комсомольський квиток, дав обіцянку вчитись. Він цілком правильно там говорить: „партія нам наказала вчитись“. Далі, „вчитись з книжкою і наганом“. Я вважаю, товариші, що він обдурив комсомол і продовжує дурити, він нічому не навчився за цей час, він залишився ледарем у поезії,

як і був. Коли він брався за обіцяні в цьому „Зобов'язанні“ теми (Дніпрельстан тощо), то хіба лише для того, щоб скомпромітувати ці теми.

Я хочу дещо сказати про пересічний рівень літературної вправності і про те, що часто забувається: про історичність цього поняття. От передо мною два листи з сьогоднішньої пошти, обидва листи з поезіями. В одному листі ось яка поезія (читає).

От вам друга поезія, вона називається „Синові“ (читає).

Для чого я обидва ці листи навожу? Безперечно друга поезія дещо вправніша за першу, почувается, що другий поет трохи досвідченіший за першого, Але ж перший поет—це учень 7-ої групи семирічки в селі Лясківці, де навіть пошти немає. Автор другої поеми—Юхим Дубко, колишній вуспівець, навіть гартовець, який має вже багато поезій, випускав свої книжки. Для чого я навів ці обидві поезії? Для того, щоб показати, що це явище одного й того ж порядку, що це певні градації досить таки невисокої віршувальної вправності, яка давно вже стала по суті загальним здобутком і тепер нею нікого ні здивувати, ні особливо захопити не можна. Колись, на початку роботи „Гарту“, ВУСПП'у, „Молодняка“, і може кожного з нас, коли ми доходили навіть таких наслідків, це було досягненням, тому що нам доводилося творити цілковито заново пролетарську поезію. У нас майже не було зразків, на яких можна було вчитись, нас не визнавали як поетів, так звані „кваліфіковані письменники“ не тільки не хотіли нас вчити, а й ми не хотіли у них вчитись, прихильники „чистого мистецтва“ нас цькували. Тоді такі поезії можна було друкувати і, перегортаючи сторінки старих журналів, ви знайдете чимало таких поезій. Але тепер таких поезій друкувати не можна і люди, які залишаються на такому рівні, очевидно нічого не навчились за всі ці роки. Коли тоді це „сходило з рук“, тому що це був початок, і логіка класової боротьби спонукувала нас часом до того, що ми не досить критично ставились до творчості один

Або ще таке про генерала на стор. 38:

Су-Чань запам'ятав погон,
шакалій блиск очей.

Цей генерал плював в огонь,
коли палав Чапей.

Невже це може дати уявлення про причини класової ненависті Су-Чаня до генерала? Адже не зрозуміло навіть, чому той генерал „плював в вогонь“, — може він хотів загасити його? (Оплески).

От вам „плоды просвещения“, — не Толстого, правда, а Шеремета. Є французька приповідка, що цитати з творів можуть привести кожного автора до шибениці. Я вважаю, що висмикування цитат — це метод полеміки Шеремета. А я цитую підряд і це не „фактики“ вже, а факти, які, як відомо, уперта річ.

Ось, починаючи з 11 стор., зразки Шереметових рим: „верхів'я — вміння, крейсерах — напрямках, грози — загрозу, сил — носить, репарацій — Ліги Націй, мир — умить, атак — солдат, безробіттям — поліції, кулаки — фронтовики, щезла — жерло, вірвана — котловани, шлагбаум — зростало, єднайтесь — взято, шнуру — ДПУ, води — дороги, бухту — маршрути“ і т. д. і т. п. Вибачте, товариші, щоб не говорили, що я висмикую, я читаю підряд. Я процитував 35 стор. підряд, а у всій книжці, без перекладів, 43 сторінки. Коли Шеремет на „доказ“, що Кулик „неокласик“, наводив те, що в Кулика в „Софієвці“ є „каскад“, то в Шеремета, безумовно, каскаду нема, зате у нього є фонтан рим, той про який сказав Кузьма Прутков: „Если есть у тебя фонтан, — заткни его, дай отдохнуть и фонтану“. (Оплески).

До речі, про каскад. Шеремет цитував мій лексикон, давайте процитуємо лексикон Шеремета: конвалії, джури, феєрія, обеліск, мапа, шлагбаум, саксофони і навіть прерії. Саксофони і прерії — може й у Кулика запозичені (Шеремет: — Я не читаю). Погано, що не читаєте, коли б читали, могли б розумніше критикувати. Але я писав про прерії, які я бачив і знав, а у нього — для невдалої рифми з бакте-

ріями, так само, як і саксофони — для рими з симфоніями. Що це таке в Шеремета — неокласика? Ні. Це просто небажання працювати над собою, це низький рівень його поезії, хоч він міг би писати й краще. (т. Андреев: — А ти тепер покритикуй Голованівського!) (Оплески).

Дійду і до Голованівського. Безумовно, у Шеремета це не неокласика, але неписьменність його полягає в тому, що він ознаки неокласики шукає у метрі, в тому, пише поет ямбом, чи не пише. Давайте перевіримо, чи є цей метр у „Шеремета“. Стор. 30:

На греблі не вгаває,
по ній туди-сюди
проносяться трамваї,
гуркочать поїзди, — і т. д.

Хіба це не ямб? Може, він хорей не вживає? Послухайте:

Хто клинок узяв крицевий,
хто гвинтівку і багнет,
мені партія, бійцеві,
доручила кулемет.

Хіба це не нагадує вам „Птичка божия не знаєт... І звучить воно навіть дещо символічно, бо й „Шеремет“, складаючи вірші, очевидно, „не знаєт ни заботы, ни труда“.

Взагалі, товариші, треба всерйоз поставити це питання — чи верлібр, дольник є монопольні форми версифікації? Чи має право радянський поет писати метром, ямбом, хореем, коли він при цьому вкладає в ці поезії не архаїчний і реакційний зміст, а революційний і соціалістичний. Недавно Дем'ян Бедний написав навіть октави, вони друкувалися в дуже поважному органі, а після цього до нього подзвонив один з найвизначніших партійних керівників і поздоровив його з хорошою поезією. Так що ж. заборонено писати октавами?

Коли буває шкідливим цей метр? Коли його вживається з реакційною політичною метою, як принцип, з метою протипоставити нашій сучасності, як вираз несприймання й невизнання нового. Ось вам, коли ви не знаєте, хто такі неокласики. Це — Зеров, його

поезія про Київ, і справа тут не в метрі, а справа в тому, що він протиставляє старий Київ — новому, сучасному, радянському. Ось тут неокласицизм. Він тужить за старою славою Києва. Це контр-революційна поезія, це неокласика, а „Софіївка“ — це судільна полеміка з неокласиками. Можна, правда, проти певних засобів, вживаних у „Софіївці“, заперечувати, але для того, щоб розуміти їх, треба бути грамотним у поезії, а Шереметові цього бракує.

Бувають, звичайно, випадки, коли людина підпадає під вплив неокласиків, під вплив націоналістичний, тоді справді треба бити тривогу.

От, наприклад, т. Борзенко був під дуже сильним впливом Хвильового і ваплітівців, і даремно він тут скаржився, що я не читав його творів. Я читав їх дуже уважно, виправляв, консультував його — та даремно. Я вважаю, що й тепер позначаються на творачі Борзенка ці ваплітянські впливи. Було це і з Калянником, і Калянник повільніше, ніж слід звільняється від впливів Вапліте, про це свідчить та автобіографія, що він дав до альманаху — рапорту партз'їздові.

Герасименко колись був закоханий в творчість Хвильового, він сам про це говорив. Звідси його розсіпаність, неорганізованість, хаотичність у його творчості.

І тут величезна відповідальність лежить на нас, старших письменників, бо коли я казав, що завдання одні й ті самі перед письменниками-комсомольцями і перед письменниками-комуністами, то все таки треба враховувати, що перед комсомольцями вони стоять де в чому особливо. У них перевага в тому, що в їхній свідомості менше пережитків капіталізму і, значить, їм легше цих пережитків позбавитись. З другого боку, вони самі, через свою молодість, через недостатній досвід у класовій боротьбі, легше можуть підпадати ріжним впливам і ясно, що нам треба бути обережнішими, уважнішими в нашій творчості, дбати про те, з чого можуть брати приклад молодші письменники. Безперечно,

уважніше повинен опрацьовувати свої твори і я, уникаючи надалі попередніх своїх вад — надмірної публіцистичності й зайвих версифікаційних експериментів. Треба мені пильніше дбати й за чистоту мови моїх творів.

Я хочу ще раз підкреслити, що Шеремет і його друзі на небезпечному шляху не через бездарність їх, — це я відкидаю, — а через те, що вони не хочуть подолати в своїй свідомості пережитків капіталізму. Коли далі запускати ці пережитки капіталізму, небажання вчитись, небажання виконувати директиви партії, підвищувати свою кваліфікацію, все це може викликаючи незадоволення з свого стану в літературі, призвести, навіть несвідомо для цих товаришів, до підпадання під вплив наших елементів. Я чув у т. Шеремета вчора дуже небезпечну нотку, коли він обвинувачував т. Щупака в „угодництві“ за те, що т. Щупак, визнаючи свої промахи в статті, погодився з думками ЦК ЛКСМУ. За це Шеремет його обвинувачує в „угодництві“. Це звучить дуже подібно до деяких тверджень у „Записках холоуя“ Сенченка. Це небезпечний шлях.

Я не вважаю, що з іншими молодими поетами у нас все гаразд. Я не підбрав ні матеріалів, ні цитат з творів С. Голованівського, яким чимало уваги присвячував учора т. Щупак, але я повторю те, що я й самому Голованівському і іншим товаришам багато разів казав. Що характерне для Голованівського? Це безвідповідальність і часом безпринципне ставлення до вибору своїх художніх засобів. Часто-густо Голованівський в погоні за удалою римою, абсолютно калічив і зміст, і сенс, і ідею твору, і все, що хочете. Досить таких шедеврів у Голованівського, як „великий хат“ замість того, щоб написати по-людському — велика хата. Що це, як не фокусництво? А це фокусництво, штукарство, безпринципність, безвідповідальність у виборі художніх заходів призводить Голованівського до того, що в нього трапляються серйозні ідейні зриви, як у тій самій його „Банді“. І коли Голованівський тепер скаже, що зі мною погоджується, так я повинен

відповісти, що Голованівський не раз уже „погоджувався“, але не робив достатніх висновків з своїх творчих провалів — і в цьому велика провина Голованівського. Це важке завдання, — рішуче перебудувати свою творчу практику, але ніде не сказано, що комсомольці і більшовики повинні ров'язувати тільки легкі завдання. Завдання підвищення якості — це важке завдання, і братись тільки за те, що легке, — легко призведе до такого стану, з якого виплутатися зовсім уже не легко, як було з „Бандою“.

У Голованівського є дещо спільного з Первомайським і поетами, які стоять на значно вищому рівні, ніж ті, якими я займався в першій частині свого виступу. Вони вважають, що їм досить рівнятися на Усенка і Шеремета, і кажуть, що коли в мене, мовляв, виходить краще, ніж в Усенка і Шеремета, то це вже добре. Рівнятися треба не на гірших, і навіть не тільки на кращі зразки нашої сучасної поезії; рівнятися треба до вимог нашої доби, наших завдань, поставлених XVII з'їздом ВКП. Хто з молодих поетів звертає увагу на такі „дрібниці“, як пунктуація, як розставлення зна-

ків? Часто читаєш твори наших письменників і бачиш, що у них так „вручну“ розсіяні всі знаки, що мова автора й героя позмінно і без всякої потреби перетворюється то на розгублено-безвільну, то на істерично-крикливу. А це теж питання грамоти — навіть не художньої, фахової, а просто технічної.

Питання про шедевр. Що таке, в нашому розумінні, шедевр у художній літературі? Це Дніпрельстан, Магнітобуд — шедеври нашої індустрії. Створили ми їх в літературі — і Дніпрельстан, і Магнітобуд? В художній літературі у нас їх ще немає. Художня література відстає. І основне завдання знову і знову залишається — ліквідувати це відставання. Я певний, що ми його ліквідуємо, що ми створимо ці шедеври. Партія, комсомол рішуче поставили питання про якість. Сили наші, зокрема творчі сили молоді, комсомолу зростають, розвиваються. В цьому запорука перемоги.

Ми, носії великої ідеї комунізму, яка рухає світ, зможемо і зуміємо втілити цю ідею в образи, в твори, ідейно-художня якість яких, рівень яких справді дасть нам право назвати їх шедеврами. (А плодисменти).

ВИСТУП ТОВ. ЩУПАКА

Товариші! Комсомольці посіли значне місце в українській літературі. Питома вага комсомольців має не тільки кількісні, а й якісні ознаки. Комсомольці висуваються в ряди перших письменників на Україні. Особливо велика роль комсомольців в українській радянській поезії. Коли кількісно можна було б підрахувати питому вагу комсомольців, то мабуть що поезія комсомольців становить не менше двох третин у нашій радянській поезії.

В прозі роль комсомольців значно менша, як з погляду кількості, так і з погляду якості. Не менш значні успіхи роблять комсомольці і в драматургії. Треба відзначити, що до драматургії прийшов ряд нових письменників-комсомольців, що вже тепер ведуть перед. Визначний факт є хоча б те, що комсомолец-драматург Корнійчук дістав премію на Всесоюзному урядовому конкурсі на кращу п'єсу. Значна питома вага комсомольців у літературі є наслідок великої уваги партії до комсомольських кадрів, є наслідок великої роботи, яку провадив ЦК комсомолу у вирощуванні комсомольців-письменників. Це ставить перед нами з усією гостротою питання про дальше керівництво й роботу з молодими кадрами художньої літератури.

Це ставить перед нами з усією гостротою питання про ті помилки й вади, які є в літературі комсомольців.

Про ці вади можна багато говорити, але я хочу виділити те, що найбільш кидається в очі при аналізі літературної продукції комсомольців. Я хочу сказати про своєрідну індивідуалізацію нашої лірики. Це не є індивідуалізм у тому розумінні, як звикли розглядати буржуазний індивідуалізм, що базується на культурі людини над суспільством, на культурі надлюдини. Комсомольські поети за всіх умов і за всіх їхніх вад почувають себе невід'ємною частиною класового середовища. Але показувати це середовище не скрізь і не завжди наші комсомольські поети вміють. А коли вони не вміють показувати об'єктивно класового середовища, не вміють показувати об'єктивно процесів, в яких вони живуть, тоді вони починають опіснювати абстрактні почуття, про об'єкт говорять примітивно, лозунгово, а про себе, про автора говорять з безпосередністю. Так встановлюється примат суб'єкта над об'єктом. Ви повинні розуміти, що такий примат ніколи не може наблизити лірику до соціалістичного реалізму.

В ліриці соціалістичного реалізму повинен домінувати інтерес об'єкта.

Чи значить це, товариші, що у нас не може бути індивідуальної лірики? Це проблема дуже гостра, проблема дискусійна, проблема, яку здебільшого неправильно розуміють.

Чи значить це, що в нас не може бути індивідуальної лірики? Чи значить це, що автобіографічні моменти, автобіографічні життєві форми не можуть бути внутрішнім текстом і підтестом тієї чи тієї лірики? Ви прекрасно знаєте, що автобіографічні моменти відіграють величезну роль у ліриці Багрицького, Луговського. Тут у мене в корені розходження з товаришами, які зводять всю революційну лірику до якогось одного жанру, до жанру однієї політичної пісні. Це в кастрація нашої сучасної поезії, це в лінії найменшого опору, це значить не говорити постові—шукати, твори, кажи про любов, про свої переживання, але щоб це звучало по класовому, по пролетарському. Ясно, що це важке завдання. Коли я кажу про Первомайського, що він дає інтимну лірику, то я одночасно вастерігаю, що він у своїй інтимній ліриці завдання ще не розв'язує. Коли Первомайський в ряді ліричних, епічних поезій виступає як реаліст, як соціалістичний реаліст, то в інтимній ліриці він суб'єктивно локальний. Він завдання розв'язати не може, але оскільки у Первомайського є ця індивідуалізація лірики, скажімо, у цьому інтимному жанрі поезії, то в низки інших поетів індивідуалізація лірики, суб'єктивізація лірики є основний орієр, є основна хіба, яка, звичайно, знижує і ідейний, і художній рівень цієї поезії. Це великою мірою створюється від того, що комсомольські поети не мають своїх тем, що їм чомусь бракує, хоч бракувати не повинно, тематики, що ті теми, які вони просувають в своїй поезії, їм незнайомі, вони ними не володіють і поверхово лише трактують ці теми. Звідси переспівування мотивів нашої поезії, звідси надзвичайна одноманітність, про яку правильно говорив т. Городской, звідси один і той же поет сам себе багато переспіває.

Справді, чому здібний у поезії Герасименко дає лише тіні Доббасу, але не дає справжнього Доббасу? Хіба це нормально? Очевидно, що ненормально. У товариша Герасименка є вірш „Сталіно“. Він хотів у ньому описати нове Сталіно, соціалістичне Сталіно, але у нього немає жодного реалістичного образу. Який же це реалістичний вірш? У нас, звичайно, коли кажуть про відсутність реалізму, то по типу антитези починають шукати романтизму, а коли пригадують ще й про натуралізм, то й натуралізм підшивають. Нічого подібного немає у вірші т. Герасименка: ні реалізму, ні романтизму, ні натуралізму. А що там є? Там є схематизм, логізований, суб'єктивний схематизм. Там є суб'єктивні декларативні твердження. Нічого не показано, нічого не розказано і ніякого образу міста Сталіно у вірші не маємо.

Або що означають абстрактні дифірамби молодості, молодому поколінню, якими як правильно тут говорив т. Городской, переспівана поезія Голованівського. Абстрактне оспівування

молодості, без вкладення в це певного соціального змісту. От візьміть вірш Голованівського „Хлопцям шістнадцятий рік“. Він пише про прекрасних хлопців, які народилися 16 років тому, пише про те, що взагалі молоде покоління прекрасне, хороші всі хлопці, яким шістнадцять років. Це неправильно, це неправильний підхід до молодості. Ви дістаєте враження, що існує покоління шістнадцятирічників, яке в самій природі прекрасне, яке треба вітати.

Інших мотивів у цьому творі немає. Це, товариші, не значить що Голованівський свідомий ворог, так би мовити, революційної соціології в поезії, а це свідчить про те, що в поста немає теми, що у нього бракує теми, що він не знає життя, не вивчає життя. І ось, товариші, це призводить до того, що старші поети, як той же Голованівський, продукуючи таку суб'єктивну декларативну лірику, дають погані приклади молоді.

Арон Копштейн. У нього написана книга, книга рим. без змісту, але, не вважаючи на це, Копштейн кокетує цим і претензійно називає критика критиканом, повчаючи його, щоб він не боявся примітиву: „Ти кажеш, критику, це примітив, а я кажу, що це лірика“. Ні, примітив—це примітив, а лірика—це не примітив. Незнання життя або неглибоке володіння предметом є причиною браку тематики.

Ось Микола Ковальчук якраз демонструє, причім в незахованій формі демонструє незнання предмета. Я кажу про твір, який взагалом випадає з типу його ліричних новел: „Вмерла Маша Овчаренкова“. Ковальчук дає епізод аварії трактора і пише: „Щось сталося в тракторі. Я не тракторист і не можу тобі розкавати до пуття. Зірвалася якась частина і влучила в голову Маші“...

Щось сталося, а що саме—невідомо: зірвалася якась частина, а яка саме—невідомо. Хіба так можна писати письменникові, хіба так можна виступати письменникові перед своїми читачами? Я тут зачепив Ковальчука тому, що Ковальчук є лірик у прозі, Ковальчук дуже цікавий письменник, дуже свіжо, дуже інтересно працює над короткими оповіданнями. Це прекрасна робота, тому що трудніше працювати над короткими оповіданнями, ніж над великими романами. Ковальчук демонстрував тут щось таке, чого немає у багатьох наших великих романах і на цьому треба його підтримувати. Але Ковальчукові бракує знання життя, історії й тому у нього центральним вузлом революційної новели є винятковість вчинку. Це неправильно, це Ковальчукова хіба. В його новелі „Карманьйола“ абсолютно немає соціальної мотивації поведінки італійки, а там, де немає соціальної мотивації в малюванні образів людини, там не може бути соціалістичного реалізму. Про це треба пам'ятати.

Ви бачите, що лірика не може бути лірикою соціального реалізму, коли в неї немає конкретності образів, які відображають нашу дійсність, коли суб'єкт тягнеться над об'єктом.

Комсомольському письменникові, крім цього, безперечно бракує політичного озброєння. Мені доводилося вже про це говорити. Я ще раз

хочу повторити це. Не може бути комсомольського письменника, передового письменника нашої епохи, коли він не міцно озброєний політично. І саме тому, що у нас в комсомольські письменники, незброєні політично, можна пояснити, що у Голованівського Ленін в Смольному Інституті говорить, що: „Я за мир і негайно! Потріба ясна. (Від Росії Німеччину як відокремлю!)“ Значить ми загалом були не за те щоб зрівнати імперіалістичну війну. У Голованівського можна зустріти таке, що Лібкнехт штурмував братання, а не організував братання. У Герасименка в тоска просто за війною, а не за революцією. Можна зустріти багато політичних примітивів в багатьох наших поезіях, які звужують ідею... А ви знаєте, що політичні примітиви в поетичній мові мають свої взаємодії. З одного боку, ідейний примітив дає низький рівень мови, а з другого боку—низька мова тягне творчу ідею назад.

За таких умов, коли у нас є такі вади в літературі, а треба сказати, що в більшій чи меншій мірі ці вади характерні для різних наших поезій, безперечно потрібна велика критика й гостра самокритика, й немає чого тут говорити, що Щупак колись писав краще про Шеремета. Я тепер вважаю, що треба переглянути й те, що писав Щупак, і те, що інші писали, тому що ми зараз вимагаємо кращої якості, хоча я ніколи спеціально Шеремета ніде не аналізував.

Я ніякого мірою не хочу сперечатися з Рашмідловим. В питанні про мої статті: з них одну статтю про Усенка, другу статтю про Первомайського. Коли я їх писав, мене більше всього турбувало: чи я не перехвалив поетів? Але я не думав про те, чи бува я недохвалив їх. Що ж сталося товариші? Зустрічають мене спільники Усенка і кажуть:—„Хіба можна так писати? Не так треба писати, ніяких вад у Усенка немає“. Зустріли мене друзі Первомайського:—„Не так треба писати про Первомайського, занадто ви розкритикували Первомайського“. Я заявляю, що мене більше всього турбувало, чи я не перехвалив у своїх статтях обох поетів. І коли мені сьогодні т. Рашмідлов або т. Мінаїн говорили, що я недостатньо критикую Усенка або Первомайського, щиро кажу, що я радий з цього. Я виступав скрізь на всіх зборах і на критичній нараді і казав, що ми недостатньо ще боремося за якість, що ми недостатньо розгорнули критику і самокритику, що ми в недостатніми критичними вимогами підходимо до наших письменників. Тільки така постановка питання йде на користь нашої справи. Ось чому я абсолютно в даному разі не хочу сперечатися по сузі оцінки моїх статей, тому що сьогодні найважливіше—більше заострити критику наших творів. Я можу погодитися з тим, що тон моєї статті був занадто гострий. Пульсон виступив з вульгаризацією, з фальшуванням моїх думок. Я рішив протестувати проти того, щоб на початку наших дискусій вживали і застосовували такі методи. Тільки проти цих методів, як поганих методів, я виступав і в ніякій мірі не в такому тоні, що, мовляв, „молода критика не суйся“, „хай молода

критика не працює“. Кожний, хто знає мою практику,—знає, що я не відштовхую молоду критику, а, навпаки, наближаю до роботи. Не в цьому справа. Найважливіше в тому, що нам справді потрібні критика і самокритика. Вимоги тов. Рашмідлова і т. Мінаїна більше критикувати—це є вимоги, які ідуть на користь нашій літературі.

Тепер дозвольте зупинитися на виступі т. Хаїна. Він, на мою думку, надто розв'язно і надто неправильно в словив міркування про критику. Що критика загалом не на високому рівні, слаба, абсолютно недостатня—про це я дуже докладно говорив на критичній нараді, де говорив спеціально про недоліки нашої критики. Але ставити справу так, що наша критика нічого не розуміє, нічого не варта, не вміє розрізнити метафору від епітета, що він не знає кращої критичної літератури, крім творів Корнелія Зелінського—це абсолютно неправильно. Та критика, яка не розуміє різниці між метафорою і епітетом—це просто не критика. Є поети, які пишуть, але вони ще не поети. Справа в тому, як критикувати і чи треба так критикувати поезію, як хочете ви. Ви повинні знати, що досі ще немає справжнього наукового віршознавства і в питанні, на що треба наголошувати в роботі над віршем, іде велика боротьба, полеміка. До революції зовсім не було наукового віршознавства. Пробували це робити формалісти. Ви знаєте, що Жирмунський вважав, що центральним, специфічним у поезії є метр. Значить при аналізі твору, на його думку, треба всю увагу зосередити на метрі. Тимофєєв заявляє, що метр не відіграє ніякої ролі, що центральне в вірші є ритм. Значить за Тимофєєвим критиці треба зосередити увагу на ритмі. Нарешті той самий Корнелій Зелінський, який вам подобається, по сусіді стоїть на позиціях „поезії, як смисла“, які він викладає у своїй книжці, суто-конструктивістській, хоч треба сказати, що він вже далеко пішов від конструктивізму. Але в практиці його конструктивістичний метод дуже й дуже позначається. Перед нами стоїть завдання дати соціологічний аналіз не тільки змісту, але й форми. Коли мені один письменник сказав, чого ми не запрошуємо „ікса“ з Києва, який добре розуміється на хорях і ямбах, то я сказав, що це найпростіша справа, що кожний поет, який починає писати, може це вивчити. Не в цьому справа, а справа в тому, щоб уміти дати марксистський синтетичний аналіз всіх форм і всієї специфіки вірша. Це складна справа і спростувати її не треба.

Я хочу зупинитися ще на одному питанні. Комсомольському письменникові потрібний широкий мистецький кругозір, як і потрібний такий кругозір і всім письменникам. Інші письменники вважають, що можна мати тільки політичний кругозір. Безумовно, мистецький кругозір завжди обумовлений світоглядом й не може бути відірваним від ідей. Завжди та людина, яка живе комуністичними ідеями, має свій діловий кругозір. Коли скажемо, це гарний техник, то він має гарний „технічний“ кругозір, коли це гарний медик, то він має свій гарний

„медичний“ кругозір і т. ін. Так само письменник повинен мати ширший кругозір в питанні мистецтва.

Що таке в мистецький кругозір?

Мистецький кругозір є сукупність знань, постійне, безперервне оволодіння досвідом, історичним мистецтвом, світовим мистецтвом, усвідомлення своєї власної творчості, усвідомлення специфічного обличчя й вироблення вищого художнього смаку. Цей синтез і становить мистецький кругозір, якого бракує нашим письменникам.

Останнє, на чому я хочу зупинитися. Мені здається, що ця нарада показала, що групівщину серед нас ще не вижито. Перед нами стоїть завдання широкого здорового творчого змагання. Що таке групівщина? Це є лінія дрібнобуржуазна, це є пережитки капіталізму в свідомості, це відсутність широкого погляду, широких класових інтересів, це підміна класових інтересів інтересами свого закапелку. Хіба

на таких позиціях можна рости і створювати високі художні смаки? Нічого подібного. Я ставив і тут ставлю питання про те, що треба повняти—що таке є соціалістичне змагання на виробничтві і що таке є змагання серед письменників. Кожний робітник, який соціалістично змагається,—він дивиться на свій виробничий продукт, як на соціалістичну власність. А письменник, чи дивиться він на свій виробничий продукт, як на соціалістичну власність? Скільки індивідуалістичної конкуренції, скільки задрощів серед письменників! Боротися непримиренно, боротися з цим—завдання кожного письменника, насамперед комуніста й комсомольця.

Отже, коли ми кажемо про нашу сварку, то наша сварка означає широке творче змагання, яке утворює найкращу дружбу, яке утворює дружбу принципів, що прийнята інтересами боротьби за справжню високу соціалістичну літературу. (Б у р х л и в і о п л е с к и).

ВИСТУП ТОВАРИША ГАНСА

Товариші, я, на жаль, виступаю не так, як мені хотілося б виступати на такій нараді, тобто без критичного розбору конкретної творчості. Не маючи просто фізичної змоги підготувати такий виступ, я обмежуюсь тому питаннями, які в певний спосіб обумовлюють творчу практику, в даному разі творчу практику комсомольських письменників.

Ця нарада, як правильно зазначало чимало товаришів, безперечно має велике позитивне значення. І саме, на мій погляд, тими творчими звітами, що були заслухані на нараді. Та ж обставина, що крім цих звітів були ще й загальні доповіді т. т. Рашмідлова і Первомайського, спричинилася тільки до того, що нарада збочила від обговорення питань конкретної творчості, зокрема від обговорення творчих звітів.

До речі, цілковиту рацію мав т. Тадалаєвський, висловивши здивування з приводу того факту, що на нараді не було жодного творчого звіту київських письменників, в наслідок чого ми не довідалися про те, що з себе уявляють тамтешні товариші.

Творчі звіти, які ми заслухали тут, показують ознаки зростання радянської літератури. Вони свідчать, до речі, й про те, що часто-густо наша художня періодика, як і наші видавництва, видають не за принципом виявлення кращого, а за „принципом“, що ближче лежить. Такий самий ви новок виніс я й з останнього річного ювілею наших творчих студій—російської і української. Я й там знайшов деяких дуже молодих віком і своїм творчим стажем товаришів, чий твори заслуговують бути видруккованими чи в журналах, чи на сторінках загальної преси, за-слуговують не менш, ніж деякі твори відомих уже товаришів. Отже, треба, щоб наші видавництва, редакції наших журналів, газет, не боялися б „чорної“ роботи у вишукуванні всього кращого, що є в нас, незалежно від того, на якому віддаленні знаходиться автор від видав-

ництва. Це буде одним із кращих стимулів творчого зростання молодих кадрів.

Суперечки, що йшли тут лінійкою принципових творчих питань, дискусія між Щупаком і Пульсоном, так звана проблема „Первомайський чи Усенко“—це звичайно не випадкове явище, не випадкові суперечки, яких можна було б уникнути одним побажанням. Ці суперечки базуються на ґрунті невикриття, невикоринення своєрідного пережитку групівщини того часу, коли у нас були різні літературні групи. Ряд товаришів—Пронь, Обідний, Шеремет, Костюк, Гончаренко, Усенко і інші—свого часу разом з ВУСПП'ом вели немало боротьбу з класовим ворогом. В цій боротьбі згадані товариші виконували в основному позитивні функції. І на цій підставі ці товариші вважають, що за це вони мають відпущення всіх гріхів, що вони цим самим гарантовані від ухвал,—бо вони боролися з ухильниками, що вони гарантовані від помилок—бо вони боролися з помилками, і що критика їх являє собою рецидив тієї боротьби, яку з ними в свій час вели одверті чи приховані представники класово-ворожих груп. Ось що становить природу цієї дискусії, і я цілком передуюсь до тих товаришів, які хочуть, щоб наша нарада поклала край дискусії такого гатуку.

Не треба однак думати, що існує тільки така група, а товаришів, яких я перелічив, і що в нас немає інших груп,—щоправда, груп у дуже умовному розумінні, в розумінні певних симпатій, товаришування. Ми маємо таке товаришування Первомайський-Голованівський—це стара генерація. Далі йдуть теж „старика“—порівняно з літгуртківцями—це Каляник, Хазін, Собко, Муратов. Звичайно, ми не можемо уявляти собі такої перспективи, що в міру розвитку й збільшення соціалістичних елементів, зміцнення соціалістичного суспільства, нівелюватимуться всі зв'язки і взаємовідносини, що симпатії один до одного ставатимуть у всі

однакові. Це, безперечно, було б вульгаризацією. Так само не можна уявляти собі, що всі зможуть бути тоді однаково високого рівня в своїй творчості.

Цього, звичайно, не буде. Але це зовсім не значить, що й тепер не може бути такої атмосфери, що дозволяла б коли не товаришувати всім однаково, то в усякому разі об'єднувала б усіх, створювала єдине здорове творче оточення. Тут зібралися комсомольські письменники, об'єднані єдиною ідеєю, єдиним прагненням до загальної нашої мети, письменники-комсомольці, які ризяться між собою тільки своєю талановитістю, своєю творчою здібністю, рівнем своїх знань, рівнем засвоєння тих чи тих надбань старої культури і т. д. Хіба це не являє собою достатнього ґрунту для створення потрібного товариського творчого оточення, для того, щоб у критиці не було таких ноток, які чули ми тут на нараді?

Проте, ми чули тут на нараді критику з „пристрастием“, критику з деяким призириством, з деяким глузуванням, критику з ноткою — знищення. Всі умови для створення товариського творчого оточення в нас є, бо зібралися тут письменники-комсомольці. Серед вас місця такій критиці повинно було б бути далеко менше. Єдиний комсомол вас виховував і виховує далі за проводом партії. От і хотілося б, товариші, щоб не було місця у ваших виступах для такого менторства й зазнайства, яке почувується в деяких товаришів.

Цей тон зазнайства, дуже неприємний тон, вчора я відчув у виступі тов. Борзенка. Він взагалі неправильно зрозумів завдання свого виступу. Чому він узяв собі за обов'язок, навіть за право з цієї трибуни сперечатись з багатьма письменниками, тут несприятими, при чім теж тоном призириства? Він називав Коцюбу, Катаєва, згадував Кулика. Я зовсім не відчув у плані його виступу перспективи. Борзенка я особисто не знаю, та дещо з його творів читав і тому виявив особливий інтерес до його виступу, бо своїм виступом він мав намір продемонструвати свою всебічну обізнаність, свою високу культуру, свої знання в літературі, в мистецтва сучасного й минулого, в математики, в техніки, з чого тільки хочете. Найважливіша людина могла б подумати, що він дійсно стільки знає, скільки сам про це каже. Я ж вважаю, що він сам про себе думає більше, ніж того вартий. Тов. Борзенко, безперечно, один з талановитих представників нашої молоді, але він водночас представник тієї молоді, яка в свій час була зіпсована ваплітянами, пролітфронтовцями. Він настільки зіпсований, що, не зважаючи на свій талант, ще досі не позбувся цього впливу, ще досі несе цей тягар, хоч він декларативно це відкидає в своєму виступі.

Дещо подібне помічається і в т. Хазіна.

Тов. Хазін — один із представників талановитої поетичної молоді, він водночас вчиться на інженера, але це зовсім не є підстава для зазнайства. В особистій розмові з ним з приводу його творчості, я мав нагоду показати йому, як він штучно вживає таке, що має довести його обізнаність з високими матеріями, його велику

ерудицію. Відчувається в т. Хазіна нехороший тон зокрема щодо Шеремета. Це тон бажання не допомогти йому, — як він сам сказав, — а бажання примусити Шеремета мовчати. Я зовсім не хочу огульно обороняти тов. Шеремета, але ж не можна ж його перекреслювати. Шеремет теж має свою історію, як і кожний з нас, і в своїй історії він має немало позитивних сторінок. Не стану вимірювати, яких більше негативних чи позитивних сторінок. Якщо в нього є така риса, як небажання і невміння вчитись і працювати над собою, то це, звичайно, кладе пляму і на те позитивне, що є в нього. Але нам треба допомогти Шереметові, а не перекреслювати його. Тут я б сказав, що й т. Кулик, на жаль, трошки перебільшено гостро про нього говорив. Мимо волі Кулика може скластися така думка, що Кулик хоче обов'язково знищити Шеремета, або що Кулик так „криє“ Шеремета тому, що той вчора „крив“ Кулика. Звичайно, таких намірів у Кулика немає і не з таких позицій він виступав.

Хочу сказати про одну дуже прикру річ, про яку тут не говорили. Коли ми в ЦК партії готували матеріали до історичного листопадового пленуму, де стояла доповідь тов. Косіора з національного питання, то нам довелося стикнутися з тим, що серед письменників, яких найбільше затримує Головліт, є й комсомольські письменники, зокрема Сава Голованівський. Чи терпимо таке явище і яке його коріння?

Про що свідчать такі факти? На мою думку, це вірно пояснив Первомайський, сказавши, що за умов низького культурного й теоретичного рівня можна, помимо своєї волі, зійти з наших позицій, скотитися на позиції класово-ворожі і в розумінні філософському, і в розумінні прямо політичному (Голованівський: — Це вірно; але Шеремета ніхто не затримує). Те, що Шеремета не затримують у Головліті, це свідчить, з одного боку, про те, що в нього нема політичних зривів, а з другого й про те, що Головліт, так само як і наші видавництва, так само як і наша критика, часто-густо йдуть однобічно, цікавляться лише політично-публіцистичною стороною, забуваючи про художньо-естетичну. Про це, доречі, днями дуже гостро говорили на нараді критиків.

У багатьох довгий час панувала думка, що питання культурно-теоретичного, політичного рівня — є питання ідеологічної витриманості; товариші відривали ідеологію від художньої сторони, забуваючи, що якість твору не може бути однобічною, а мусить бути ідейно-художньою єдністю.

Кілька слів про так звану проблему „Первомайський чи Усенко“. Я думаю, що після нашої наради ця „проблема“ не існуватиме, товариші навіть соромитимуться говорити про неї, і Первомайський та Усенко самі будуть першими бійцями в боротьбі з цією „проблемою“. Справді, смішно, товариші, роз'язувати проблему „хто кого“: Первомайський Усенка, чи Усенко Первомайського? Смішно навіть ставити її так. Якщо Первомайський талановитіший за Усенка — це його щастя, якщо Усенко мовчить більше, ніж треба, то це його біда, і наше завдання

допомогти йому, не радіти з цього, як це в декого помічалось, утворити навколо нього таке оточення, щоб не було редивів мовчання. Хай мовчання буде долею тих, хто не здатний говорити, не здатний творити. Час уже, товариші, зрозуміти, що той, хто й не буде мовчати, але не даватиме того, що потрібно, не зможе пустити в світ свої твори. Тут буде інша, своєрідна мовчанка.

Отже, поза учбою, поза роботою над собою—нічого путнього не вийде. А коли ми говоримо про учбу в комсомольському середовищі, то ми мусимо проводити і учбу серед слабших. Якщо Хазін, Собко, Муратов, Первомайський міцніші за інших, то хай вони з дим не носяться, а в творчих змаганнях, в творчому товариському оточенні вчать самі і допомагають слабшим вчитися. Треба щоб товариші час од часу десь збиралися, щоб заслухати й по товариському обговорити конкретну творчість того чи того письменника і обговорити не в цілях „пускання стріл“, а в цілях товариської допомоги йому. Отут міцніші товариші зможуть виявити й прикласти свої знання і свою ерудицію не так, як це робив т. Борзенко, бо це штучно і нікому не потрібно.

Герасименко сам зрозумів, що критика його творчості дуже й дуже недостатня. І він учора намагався сам себе критикувати, але біда в тому, що, наводячи вже більш-менш позитивні приклади, він помиляється, коли вважає їх за позитивні. Тому я приєднуюся до того, що висловлено тут у відношенні до Герасименка. Вся біда Герасименкова в тому, що він не дає основного, не розкриває явищ і людей, не малює постатей, а подає все так, як наші молоді композитори розв'язували в музиці виробничу тематику,—тріскотнявою, гуркотом і шумом верстатів, тощо. Отакою лексичною гуркотнею й тріскотнею т. Герасименко думає відобразити те, що треба виявити більш глибокими образами, а не просто механічним вживанням „сильних“ слів. Сила твору є не в „сильному“ словечку, а в тій емоції, що вкладається в твір,

образним змістом і досконалою, змістовною формою.

Творчі звіти все таки довели, що товариші все більше усвідомлюють свої завдання і потребу удосконалити свою творчість; і в т. Герасименка я це теж відчув.

Я гадаю, що це не остання такого гатунку нарада. Комсомольська організація письменників Харкова, звичайно, буде цією лінією йти, лінією творчих звітів на своїх зборах. Це найкращий засіб підтягувати народ, підтягувати кожного окремого письменника, створювати творчу атмосферу.

Ще одно зауваження. Комсомольці-письменники—це представники кращої частини пролетарської і комсомольської молоді. Це не просто комсомольці, робітники й колгоспники—це ті люди, які здатні краще сприймати нашу дійсність, здатні не тільки краще бачити, розуміти, але й відтворювати її в своїй творчості та робити це здобутком широких мас. Це й відрізняє художника від звичайної людини. Треба тільки досягнути того, щоб здобутком широких мас ставали кращі твори. Треба покласти край тому явищу, що некваліфіковані, нехудожні твори з якоїсь причини друкуються кількома виданнями і великим тиражем, а кращі твори лишаються непомітними.

За таких умов домогтися того, щоб ваші твори стали здобутком широких мас,—залежатиме цілковито від вас самих. І цього ви досягнете, бо недарма ж ви є кращими представниками того комсомолу, який за проводом партії дає блискучі зразки на всіх ділянках нашого соціалістичного будівництва.

Комсомол, представники якого є в лавах кращих людей, серед знатних людей, серед кращих ударників, серед кращих інженерів, серед орденосців, має вже й сьогодні своїх представників серед кращих наших письменників.

Ця плеяда комсомольців-письменників покищо репрезентована одиницями, але вже найближчого часу ми матимемо десятки таких представників у великій радянській художній літературі.

МОЛОДНЯКІВСЬКИЙ БЛОК-НОТ

ПОЕТИЧНА НАРАДА

Поряд з великим творчим зростанням радянських поетів скликана Оргкомітетом СРПУ Всеукраїнська поетична нарада мусіла констатувати й відставання поезії Радянської України не тільки від рівня й вимог соціалістичного будівництва, а й від інших родів художньої літератури — від прози і драматургії. Українська радянська поезія ще не дала таких творів, що були б адекватні фактам нашого життя, були б однаково оцінені і нашою критикою і нашим робітничим і колгоспним читачем. Тим часом усі можливості для того, щоб такі твори з'явилися і з'явилися в найближчий час, у нас є.

Разгром контрреволюційних націоналістичних елементів на всіх ділянках соціалістичного будівництва на Україні, в тому числі і в літературі, нечуваний зріст і зміцнення соціалістичного будівництва, чіткі провідні партійні настанови щодо дальшого розвитку літератури, розробка проблем соціалістичного реалізму — ось реальні передумови творчого зростання радянської поезії.

Триденна робота наради (11 — 13 травня) в цьому плані й розробляла ті шляхи, йдучи якими можна підняти радянську поезію на рівень вимог соціалістичного будівництва, здійснити те відповідальне завдання, що стоїть перед українськими радянськими поетами — показати нову радянську Україну — міцний форпост великого й могутнього СРСР.

Вступна доповідь т. Хвилі та виступи тт. Савченка, Кулика, Городського, Первомайського і багатьох інших, подавши критику окремих творів української радянської поезії, поставили чимало проблем, розв'язання яких повинно підняти рівень радянської поезії. Тут стояла і проблема жанрів, і проблема боротьби за чисту, зрозумілу, не засмічену націоналістичними й формалістичними викривленнями поетичну мову, і проблема чіткого художнього образу в показі нашого величного сьогодні. Багато промовців загострили увагу наради і на питаннях учби, яка повинна полягати в поєднанні бібліотечної шафи з глибоким вивченням нашого життя.

Всеукраїнська поетична нарада — це ще один показник творчого готування Спілки Радянських Письменників України до Всеукраїнського та Всесоюзного з'їздів радянських письменників.

НАРАДА ДРАМАТУРГІВ

Українська радянська драматургія має великі досягнення. Доказ цьому ми маємо хоча б у

тому, що з премійованих на Всесоюзному конкурсі п'єс „Загибель ескадри“ Корнійчука та „Майстри часу“ Кочерги — належать перу українських драматургів.

Проте, не зважаючи на великий ідейний і художній зріст української радянської драматургії темпи розвитку її відстають і кількісно і якісно від темпів соціалістичного будівництва, від велетенських завдань побудови безкласового суспільства.

Наше яскраве багатофарбне життя дає широкий простір драматургові у виборі тематики, в побудові сюжету, в показі образу позитивного героя. Тим часом п'єси хибують і щодо вибору теми, і щодо сюжету, хибують на брак проблемності, брак ідейно-філософських, дійсно художніх узагальнень, образ позитивного героя часто голо-схематичний, мова п'єси хибує на неточність, недієвість.

Тільки переборюючи ці хиби, радянський драматург зможе дати твір цілком співзвучний вимогам нашої величної доби, тільки з ліквідацією цих хиб можна ліквідувати відставання драматургії від темпів соціалістичного будівництва.

Про шляхи й засоби ліквідації цих хиб, шляхи дальшого розвитку української радянської драматургії й дискутували на Всеукраїнській нараді драматургів, скликаній Оргкомітетом СРПУ.

Протягом трьох днів (25 — 27 квітня) драматурги, режисери, критики, робітничий глядач, аспірантура Інституту Червоної Професури, працівники літкомісії ВУАМЛН'у та сектору мистецтв Наркомосу зустрічалися на нараді, щоб у творчій, полемічній розмові накреслити шляхи піднесення радянської драматургії на рівень вимог соціалістичного будівництва.

Проблема теми, композиції сюжету й інтриги, драматична колізія, проблема характеру позитивного героя й засоби його драматичного розкриття, мова драматургічного твору — такі проблеми накреслив у своїй великій полемічній і самокритичній доповіді т. Микитенко. Навколо цих питань і розгорнулася палка дискусія.

Всеукраїнська нарада драматургів відбувається вже вдруге. Але перша драматургічна нарада 1932 р. відбувалася в умовах притуплення більшовицької пильності, коли українська драматургія і сцена перебували в полоні націоналістичних і формалістичних настанов, коли на чолі українського столичного театру „Березиль“ стояв викритий нині контрреволюційно-націоналіст Курбас. Тому перша нарада не змогла розв'я-

зати пекучих питань української радянської драматургії, бо цьому заважали завдання безпосередньої класової боротьби з такими учасниками наради, як Досвітній, Кость Буревій. До того ж українська драматургія не помічала ще тоді контрреволюційної небезпеки курбасівської школи, не спромоглася розгромити її. Це зробила за неї партія та широка пролетарська громадськість, вже після історичної січневої ухвали ЦК ВКП(б) і приїзду на Україну т. Постишева.

Разгром націоналістичної контрреволюції, могутнє піднесення народного господарства, чіткі партійні настанови в художній літературі, певні досягнення української драматургії, що виявилися в ряді хороших широко популярних п'єс — все це створило умови не тільки для того, щоб нинішня нарада драматургів підбила підсумки та сформулювала основні теоретичні настанови в роботі радянських драматургів, а й для того, щоб драматургія радянської України дійсно стала на рівень вимог нинішнього етапу соціалістичного будівництва. Всі передумови, всі можливості для творчого зростання в, і радянська драматургія в творчій роботі доможеться перетворення цих можливостей у дійсність.

НАРАДА З ПИТАНЬ ІСТОРІЇ ЗАВОДІВ

Історія заводів, як не раз підкреслювали рішення ЦК партії — це справа величезної політичної ваги, і тут перед радянськими письменниками стоять дуже відповідальні й складні завдання. У високохудожній літературній формі, не відходячи від наукової історичності, треба дати показ і конкретне протиставлення двох систем — капіталістичної і соціалістичної, на історії конкретного підприємства висвітлити шлях боротьби робітничого класу за відвоювання даного підприємства, характеризувати умови праці, побуту і культуру в динаміці капіталістичного і соціалістичного розвитку, показати діалектику технічного й економічного зростання підприємства.

В створенні «Історії заводів» на Україні зроблено покищо дуже мало, тільки перші кроки. Цього року повинні побачити світ перші розділи з історії Горлівки, Сталінського металургійного заводу ім. Сталіна, шахти ім. Ільїча, ХЕМЗІЦ, ХТЗ, Кривмашбуду, Дніпрельстану та інш. Але й цей невеликий доробок потребує вже підсумкування з тим, що виявити всю ту суму питань, які виникають з того, щоб не тільки кількісно, а головню й високоякісно виконати поставлене партією завдання.

Нарада з питань історії заводів, скликана Оргкомітетом СРПУ і секретаріатом Всеукраїнської редакції «Історії заводів» якраз і мала на меті, на основі критичного розгляду вже поданих матеріалів, виявити всі питання, зв'язані з створенням дійсно високохудожньої історії наших підприємств на належному науковому рівні, і дати в міру виявлення цих питань конкретні вказівки до їх розв'язання.

Відповідальний секретар Всеукраїнської редакції т. Потапчик у своїй вступній доповіді, ілюструючи творами окремих письменників, відзначив, що типовою хвилю майже всіх поданих творів є вульгаризація, спрощення вчення Маркса-Леніна-Сталіна про історичність. Розвиток підприємства малюється абстрактно, робітників показано поза загальним робітничим рухом у цілому, нема партії, все це підмінено самою ілюстративністю. Помітний віміз авторів від чітких позицій соціалістичного реалізму, ухил в бік історії окремих капіталістів, а не підприємства, погане знайомство з побутом передреволюційного виробництва.

У виступах на доповідь особливе місце посіла проблема, який літературний жанр може бути використаний для «Історії заводів», чи дозволені й потрібні тут художній вимисел і домисел. Виступало 19 товаришів, в тім числі т. т. Новидький, Микитенко, Щупак, Гайсинович (представник центральної редакції «Історії заводів» у Москві).

Творча нарада пройшла досить активно і безперечно чимало дала авторам для їхньої дальшої роботи, показавши хибні у вже поданих матеріалах і намітивши шляхи й засоби їх виправлення.

ПАРТНАРАДА З ПИТАНЬ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Більшовицька партія завжди віддавала величезну увагу лєнінському вихованню молодого покоління. Улюблений вождь партії т. Сталін, бойовий парторг більшовиків України т. Постишев у своїй повсякденній роботі подають яскравий приклад того, як треба піклуватися за молоду зміну країни будованого соціалізму. Ряд останніх постанов партії про школу, дитячу літературу, художнє обслуговування дітей, давши чіткі провідні настанови в створенні всіх необхідних умов для забезпечення комуністичного виховання нашого дитинства, яскраво свідчать про ту непослабну увагу, яку віддає партія нашій молодій зміні. Про це свідчить і Всеукраїнська партнарада з питань дитячої літератури, що відбулася 26—29 квітня. На партнаradі були педагоги, бібліотекарі, робітники комдитруху а також спеціально запрошені з РСФРР письменники та працівники дитячих видавництв тт. Смірнов, Барто (Москва), Чуковський, Маршак, Любарська та Желдін (Ленінград).

Партнаradу відкрив завкультпропу ЦК КП(б)У т. Кіллерог, який у вступній промові підкреслив, що партія надає нараді величезного значення, що нарада має підняти боротьбу за вищий ідейно-художній рівень дитячої літератури.

З великою доповіддю про завдання дитячої літератури на сучасному етапі соціалістичного будівництва виступив Наркомосвіти т. Затонський.

Схарактеризувавши діяльність контрреволюційних націоналістичних елементів у видавництвах (Озерський, Гридай) та «педагогів» так званої «харківської школи» на чолі з Соколян-

ським та Поповим, що за спиною старого керівництва НКО, очолюваного Скрипником, провадили під різними масками свою підриєвну роботу, видаючи замість хорошої дитячої книжки ідейно-художній брак, тов. Затонський проілюстрував це цікавими цифрами. Кількість виданих дитячих книжок рік-у-рік зменшувалася. Так 1931 р. по УСРР було видано 309 назв, 1932 р. — 135, 1933 р. — 117.

З розгромом націоналістичної контрреволюції справа в дитячою книжкою значно покращала. За короткий час існування Дитвидаву видано чимало непоганих книжок як класиків, так і сучасних письменників.

Проте, відзначив т. Затонський, це тільки початок. Перед радянськими письменниками стоїть завдання дати набагато більшу продукцію і набагато вищої якості, ніж це є зараз. До створення дитячої книжки треба залучити інженерів, натуралістів, етнографів і інших спеціалістів, створити їм відповідні умови, зв'язати їх з письменниками, зацікавити. Треба поширити тематику дитячої книжки, дати більше книжок з історії партії, історії революційного руху, книжок з інтернаціональною тематикою, підвищити якість технічної літератури для дітей.

Партнарада, крім виступів багатьох педагогів, працівників комдитруху та письменників, заслухала ще доповідь т. Вовча про оформлення дитячої книжки та доповідь т. Барун про видавничий план Дитвидаву на 1934 р.

ВЕЧІР КРИТИКИ МОЛОДИХ ПИСЬМЕННИКІВ

В підготовку до Всеукраїнського з'їзду радянських письменників ввімкнулася і літкомісія ВУАМЛІН'у. Висунувши завдання допомогти молодим письменникам в опануванні творчих висот, які стоять перед соціалістичною літературою, літкомісія в порядку такої допомоги улаштувала 23 квітня вечір критики молодих

письменників. З доповідями про молодих письменників Виргана, Ковальчука, Копштейна та Муратова виступили тт. Коряк, Йосипчук, Соколов та Каганович.

Т. Коряк, зуляившись на тій боротьбі, яка точилася з різними формалістичними школами навколо лірики, відзначив перемогу соціалістичної лірики, що виявилася в цілій зливі ліричних творів. Вийшли збірки лірики Первомайського, Усенка, Голованівського, Шеремета, Копштейна, Виргана та інш. Молодий поет, демобілізований червоноармієць Вирган дав чимало вправних ліричних віршів, хороших свіжих образів, показавши в них уміння брати в окремому загальне, виявивши неабияке багатство тематики. Такі поезії як „Ліричний наступ“, на думку т. Коряка, можна поставити поруч кращих сучасних поезій. Разом з тим т. Коряк вказав і багато хиб, зривів і непоправностей, що цілком пояснюються молодістю поета і що будуть вижиті в творчому його зростанні і в роботі над собою.

Про творчість т. Ковальчука говорив т. Йосипчук. Проаналізувавши збірку новел „Майдан Тевелева“, т. Йосипчук відзначив, що попри всі окремі хибки, доробок т. Ковальчука дає право підходити до автора з тими високими вимогами, які стоять перед радянською літературою. Тов. Ковальчук дає приклад того, як треба вчитися молодому письменникові.

Творчості Копштейна не повезло з критикою, бо доповідач т. Соколов більше спинявся на загальних проблемах і не спромігся нічого конкретного сказати про творчість молодого поета.

У своєму виступі про творчість Муратова т. Каганович особливу увагу віддав зривам і непоправностям першої збірки поета. Відзначивши, що вона нічого нового не внесла в українську літературу, доповідач проте вважав, що нові твори, зокрема поема „Важкий прохід“ свідчить за певне зростання поетове, за переборення дитячих хороб у його творчості.



З М І С Т

	Стор.
С. В. Косіор. — Радянську літературу на рівень завдань побудови безкласового соціалістичного суспільства. Доповідь на Всеукр. з'їзді рад. письменників	7
П. П. Постишев. — Першму Всеукраїнському з'їздові радянських письменників. Привітання	14

ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ВІДДІЛ

Я. Гримайло. — Митя Прудько. Уривки з поеми	16
Елі Шехтман. — На вістрі. Роман	22
Л. Первомайський. — Нові поезії	64
Арк. Добровольський. — Два портрети. Новаела	68

ЛЮДИ І СПРАВИ НАШИХ ДНІВ

Й. Фельдман. — Костя Тугай оповідав. Нарис	73
В. Кучер. — Майстрі урожаю. Нарис	76
П. Гаврилов. — Записки підводника. Нарис	84

НАУКА І ТЕХНІКА

Проф. Є. Погребницький. — Великий Донбас. Стаття	107
---	-----

КОМСОМОЛ НА МИСТЕЦЬКОМУ ФРОНТІ

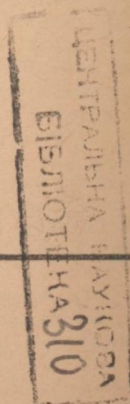
Я. Бердичевський та О. Борщагівський. — Комсомол України в театрі та драматургії. Стаття	115
Л. Первомайський. — Голоси нового покоління	125

ВСЕУКРАЇНСЬКА НАРАДА КОМСОМОЛЬЦІВ-ПИСЬМЕННИКІВ

Виступ тов. Кулика	133
» тов. Щупака	139
» тов. Ганса	142
МОЛОДНЯКІВСЬКИЙ БЛОК-НОТ	145

Редколегія: {

М. Ковальчук
О. Корнійчук
Л. Первомайський (заст. редактора)
А. Пульсон
Г. Рашиділов (відпов. редактор)
П. Усенко



ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ

на 1934 рік

„МОЛОДНЯК“

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ, ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНИЙ
ТА НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИЙ ЖУРНАЛ (ОРГАН ЦК ЛКСМУ)

Виходить за редакцією: М. КОВАЛЬЧУКА, О. КОР-
НІЙЧУКА, Л. ПЕРВОМАЙСЬКОГО (заст. редактора),
А. ПУЛЬСОНА, Г. РАШМІДІЛОВА (відпов. редактор),
П. УСЕНКА.

„МОЛОДНЯК“ знайомить з кращими зразками художньої
літератури радянськ. України, народів СРСР
та творами пролетарських письменників закордону, вису-
ває нові надрі радянських письменників;

„МОЛОДНЯК“ веде боротьбу проти великодержавного
шовінізму та місцевого українського націо-
налізму, як головної небезпечки, і виховує молодь в дусі
ленінського інтернаціоналізму;

„МОЛОДНЯК“ показує досягнення соціалістичн. будівниц-
тва, ударників заводів, колгоспів та РККА;

„МОЛОДНЯК“ висвітлює найактуальніші питання політич-
ного й культурного життя та комсомоль-
ської роботи;

„МОЛОДНЯК“ знайомить з останніми досягненнями науки
й техніки, допомагає опанувати техніку та
поширити свій загальнокультурний розвиток;

„МОЛОДНЯК“ подає найширшу інформацію з усіх галузей
національно-культурного будівництва, літе-
ратури, театру, кіно, фізкультури;

„МОЛОДНЯК“ виходить 1934 року збільшеним розміром
(8 друк. аркушів номер), ілюстрований
репродукціями з картин кращих художників СРСР.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ УСІ ПОЧТОВІ ФІЛІЇ та ЛИСТОНОШІ.

ПЕРЕДПЛАТНА ЦІНА на рік—24 крб., на 6 міс.—12 крб., на 3 міс.—
6 крб. Окремий номер—2 крб.

ОРІЄНТОВНИЙ ЗМІСТ ЖУРНАЛ „МОЛОДНЯК“ № 8

ПРОЗА: Е. Шехтман—На вістрі, роман: Петро Панч. Помилка
драм. етюд. ПОЕЗІЇ: Ст. Крижанівського, О. Левади,
Ю. Сліпка, М. Упеніка, А. Кацнельсона. НАРИСИ: О. Пол-
торацький. КРИТИКА: Евг. Кирилюн, О. Левада, В. Нарий.
СТАТТІ: Дильова.