

Р О З Д І Л ДИСКУСІЙНИЙ

В. ФРІЧЕ, ЯК МЕТОДОЛОГ МИСТЕЦТВА *

Ол. ВЕДМІЦЬКИЙ

У. ПРОБЛЕМИ СТИЛЮ

Аналізуючи мистецтво, Фріче виходить з основних специфічних його проблем. Зокрема, основна проблема літературознавства є для нього проблема класових стилів літератури. Дійсне пізнання — це пізнання кожного явища в його специфіці. Пізнання літературних явищ у їх образній специфіці, як явищ стилю, Фріче кладе в основу марксистського літературознавства. Це завдання він висуває в програмовій статті „Наша первоочередная задача“ в № 1 журналу „Литература и марксизм“.

Історія літератури, за Фріче, є історія стилів. Завдання наше — створити історію літератури,—

„що буде разом з тим і історичною поетикою (і навпаки) у вигляді історії літературних (поетичних) стилів в їх боротьбі і в їх зміні, як стилів клас і внутрікласових груп, що змагаються й змінюють один одного“.

Отже, боротьба стилів відбиває класову боротьбу в суспільстві. Що ж таке літературний стиль?

„Це органічна єдність усіх, що складають літературний твір чи суму літературних творів, компонентів, і психоідеологічних (тематика, образи і т. д.) і технологічних (жанрових, мовних і т. п.), або інакше — органічна єдність форми й змісту.“

Літературний (поетичний) стиль є цілісна єдність, закономірно збудована, цебто така єдність, що її окремі частини злиті в єдине в одне ціле якимсь „формуючим принципом“, якимсь формотворчим центром“.

Цей формотворчий центр є психоідеологія класу чи внутрікласової групи. Але літературний стиль, за Фріче,—

„є лише частина стилю суспільного, стилю суспільної формації... принцип чи начало, що формує цю стильову єдність, є економіка, спосіб виробництва. Так як було б історично про літературний (поетичний) стиль натурально-феодалної суспільної формації, торговельно-капіталістичної і т. д.“

* Див. № 4 „Критики“.

Наука про стиль суспільно-економічної формації мало розроблена в працях Фріче, але сама постава питання про цей стиль стверджує, що автор категорію взаємодії включає у комплекс наукового пізнання, звідси й виникає його наука про стиль доби. Всі сторони суспільного життя за даної епохи — економіка, політика, право, філософія, релігія, мистецтво — складають одно ціле; окремі частини його доповнюють одна одну, а єдність усіх частин формує економіка. Через те можна говорити про єдиний стиль суспільних формацій, де ця єдність економіки, ідеологічних надбудов, зокрема мистецтва, організує спосіб виробництва. Для прикладу, стиль доби феодалної формації Фріче характеризує так:

„Ієрархічна залежність в економіці, ієрархічна залежність в інших сферах життя, ієрархічний стиль усієї ідеології. Наука пройнята ідеєю рангу, мистецтво пройняте ідеєю рангу, ранг — це стиль усього життя. Ось такий стрижень стилю, як у даному випадкові ієрархія чи ранг, можна назвати формотворчим принципом суспільного життя“.

Перший закон, що його висуває Фріче у вивчанні проблеми стилю, і є закон єдності поетичного й життєвого стилю, щоби стилю доби.

Але треба мати на увазі, що поетичний стиль формує не безпосередньо економіка, а психоідеологія класи. Вона організовує всі компоненти літературних творів — тематику, образи, композицію, мовну оболонку і т. д. — в одно органічне ціле. Перед дослідувачем стилю і стоїть завдання показати єдність стилю економічного, ідеологічного й поетичного. Зупиняючись на пануванні класицизму у французькій літературі XVIII ст., Фріче доводить, що класичний літературний стиль є —

„вияв тих раціоналістичних енергій, що одночасово діяли в галузі філософської й наукової думки, в галузі економічного й політичного будівництва“.

Законом єдності поетичного й життєвого стилю підкреслюється той факт, що характер мистецтва є зумовлений буттям класи, яка розкриває своє буття в усіх галузях життя, в тому числі й у мистецтві. Але суспільство складається із декількох клас. Як же вирішити проблему взаємовідношення стилю доби з класовими стилями? Фріче говорить:

„Панівний за даної епохи стиль, як естетичне відображення економічного стилю доби, неминуче зазнає певних змін залежно від того, письменник якої суспільної групи перетворює в своїй творчості цей панівний поетичний стиль“.

Тут Фріче висуває закон диференціації панівного стилю доби, бо кожна класа творить свою літературу. Діалектичне розуміння проблеми стилю тут особливо характеризує методологічну концепцію Фріче. Стиль класи існує, але він абсолютно не обмежований від стилю іншої класи, має з ним якісь спільні риси. Як у процесі суспільного виробництва класи одної суспільно-економічної формації зв'язані між собою, хоч і посідають різне

становище, мають різний характер відносин,— так і в процесі ідеологічної творчості вони зв'язані між собою, але в той же час і роз'єднані:

„Наука про стиль кляси конечно доповнюється своєю другою стороною — наукою про стиль суспільно-економічної формації. Стилі кляс протистоять один одному, але одночасно з тим і зв'язані один з одним“ (Добринін — „В. М. Фріче“).

Отже, коли ми хочемо зрозуміти клясовий стиль конкретно, треба розкрити в ньому риси певної суспільної формації на певному етапі її розвитку, показати відношення цього стилю до стилю панівної кляси, що, як відомо, накладає свій відбиток на всю ідеологічну творчість даної доби. Стиль доби висувається, як концевий засновок марксистського літературознавства. Видно, що Фріче тут далекий від механістичного відмежування моментів літературного розвитку. Стиль суспільної формації, стиль панівної кляси й кляси підлеглої не перебувають у механічному співвідношенні один до одного, а тісно зв'язані, являють єдність протилежностей.

Тут ми не можемо погодитися з Анісімовим, який у статті „Система взглядов В. М. Фриче на литературное развитие“ закидає, що в ряді формулювань Фріче цим поглядам властиве оперування абстрактними категоріями, а також „до певної міри фетишистського уявлення про економічні й естетичні стилі доби“. Фріче був далекий від того, щоб характерні особливості стилю виводити безпосередньо від економіки.

Як приклади диференціації панівного стилю залежно від існування декількох кляс, Фріче наводить романтизм в європейській літературі кінця XVIII ст. й початку XIX, що тоді був панівний стиль. Романтизм Вордсворда, Кольріджа й Байрона є три різні варіанти одного стилю, бо ці письменники відбивали інтереси трьох різних суспільних груп: дрібноземельного дворянства, різночинної інтелігенції і деклясованої аристократії. І ще приклад. В XIX столітті в руській літературі реалізм Толстого, Островського і Глеба Успенського становив собою три клясові варіанти: реалізм дворянства, реалізм патріархальної купецької буржуазії і реалізм дрібнобуржуазної, різночинної інтелігенції.

Як же нова кляса, виступаючи на історичну арену, формує свій стиль? Фріче встановлює певну закономірність в процесі формування поетичного стилю й жанрів. Проблема стилю й проблема жанру тісно зв'язані між собою.

„Для певних стилів характерні певні жанри, а в усякому жанрі відбивається панування тих чи тих стилів“.

Фріче установлює декілька законів формування поетичних стилів і жанрів. Перший — це закон наслідування. Суть його, як ми вже раніш зазначали, в тому, що нова кляса наслідує стилеві й жанрові утворення у тієї ж кляси іншої країни, де ця кляса встигла раніше економічно, отже й культурно конструюватися.

Другий закон — закон протиставлення. Суть його в тому, що класа формує свої стилі й жанри, як антитезу стилям і жанрам класи, що панувала перед нею. Тут виявляється класовий антагонізм, класова боротьба. Фріче підкреслює, що обидва ці закони не є закони, що —

„діють суверенно в світі самих літературних форм, а приносяться в поетичну творчість діалектикою соціального розвитку, кінєць-кінцем, і по суті боротьбою клас, що прагнуть відмежуватися і в галузі поетичної творчості“.

Третій закон — це закон трансформації класового стилю під впливом стилю другої класи, що соціально міцнішає й випереджає свого антагоніста. Так, наприклад, класична трагедія у Франції у XVIII ст. під впливом сімейно-сентиментальної драми дрібної й середньої буржуазії непомітно трансформується в напрямі сентиментальної драми (драми Вольтера).

„Поряд із чистими класовими стилями й жанрами, можна відзначити й такі, що становлять складний художній комплекс. Це в тих випадках, коли творчі цих драм є письменники такої суспільної групи (дрібнобуржуазії, наприклад), яка через своє становище роздирається протилежними соціальними тенденціями“ (Фріче).

Для прикладу Фріче наводить італійський футуризм, що, з одного боку, оформлює тенденції високорозвиненого індустріалізму й капіталізму, а з другого — психоідеології дрібнобуржуазії.

Як же йде розвиток стилевих і жанрових формацій? Тут Фріче визначає четвертий закон розвитку стилів і жанрів. За ним поетичні форми розвиваються революційно, стрибками в тих випадках, коли у виробництві відбуваються великі зрушення чи коли на зміну одній класі приходить інша або принаймні, коли в психоідеології класи через зовнішні причини відбуваються істотні зміни. Коли ж виробнича система стійка, коли ні в класовій структурі ні в психоідеології класи не відчувається істотних змін, тоді розвиток стилю й жанру відбувається еволюційно, шляхом часткових змін, що не порушують самої суті стилю чи жанру.

Так, за Фріче, революційно відбувалася зміна стилів класичного на сентиментальний через виступ середньої й дрібнобуржуазії проти дворянства; сентиментального на романтичний в час виступу значних шарів викинутого з господарства дворянства; романтичного на реалістичний через новий виступ буржуазії на вищому ступені свого розвитку. Як приклад еволюційного розвитку стилю, Фріче наводить перехід реалізму в натуралізм і імпресіонізм в кінці XIX ст. Тут, за Фріче, відбуваються кількісні, а не якісні зміни стилю, це відповідає частковим змінам в економічному розвитку і в психології класи.

Ми вже зазначили вище, що тут Фріче не діалектично підійшов до літературного процесу, підкресливши кількісні моменти, а не якісні. Але правильно зазначає він, що стрибок у розвитку стилю є не іманентний самій літературі процес, а відобра-

ження в житті стилів чи жанрів повного противенства діалектичного розвитку суспільства, його виробничої основи й класової структури.

Треба відзначити, що, орудуючи старими термінами — романтизм, реалізм і т. д., Фріче розумів недостатність цих термінів і не вкладав у них одно якесь певне розуміння. Зважаючи ж на закон трансформації, на вплив одного стилю на інші тощо, зовсім не можна вимагати, як це робить В. Бойко, щоб Фріче надавав, скажімо, термінові „реалізм“ якогось певного сталого значення. Ці терміни досить умовні, не можуть відбити всієї складності літературного процесу.

Фріче сам розумів, що поставлена від нього проблема стилів і жанрів не вичерпана, що не всі проблеми марксистської поетики він охопив. Але він показав шляхи, що ведуть до розв'язання цих проблем, довів можливість побудувати марксистську поетику й заклав її методологічні основи.

VI. ЖАНР І ОБРАЗ

Фріче подав струнку систему марксистської поетики, яку схематично можна окреслити так:

- 1) стиль доби чи суспільно-економічної формації,
- 2) стиль того чи того періоду в розвитку цієї формації,
- 3) стиль класу, що входить у формацію в її певний період,
- 4) жанр, як історична форма стилю,
- 5) образна система (твір), як відображення суспільних відносин.

Фріче розглядає жанр, як категорію особливого, до якого стиль є загальне, а образна система (твір) — окреме („единичное“). Це значить, що тільки в певних стилях, являючи їх конкретне історичне відображення, існують жанри, і що тільки виходячи з наявності певних образних структур в історичному ряді літературних творів можна відрізнити певні жанри. Стиль — жанр — образна система розглядаються, як категорії літературного процесу. Отже, стиль виявляється як певний жанр і образ, а ці останні є лише моменти стилю, як загального.

Фріче дає концепцію жанру, що заперечує погляди на жанр, як категорію позаісторичну, що заводить жанр до беззмислової кількості чи „чистої“ якості. Він розглядає жанр, „як категорію якісну певної кількості, як категорію міри“ (Ів. Анісімов). Цей діалектичний погляд на жанр дозволяє зрозуміти явища в усій повноті. Нема поняття жанру поза стилем і навпаки.

От чому наведені вище закони розвитку стилю Фріче вважає і за закони розвитку жанрів. Жанрові межі окремого твору можуть бути не зовсім точні, бо відбувається безперервна зміна жанрів у житті стилю; але це не виключає можливості говорити за певні жанри, бо розвиток не виключає різностей. Жанри по суті не „загальнолюдські“. „Загальнолюдськість“ жанру є те загальне, що має своє відображення в часі і в історії.

Тому Фріче розглядає жанр у межах певного класового стилю,

як класовий жанр, що відрізняється якісно від того ж за назвою жанру в іншому класовому стилі. Розвиваючи ці думки Фріче, Динамов зазначає, що суть жанру не змінюється від того, в чому він відбивається — в епосі, ліриці чи драмі. Для Фріче роман, новеля, повість не є жанр, а певні кількісні утворення. Нема жанру взагалі, а є певні жанри в певних стилях.

Свої теоретичні положення Фріче найкраще ілюструє в статті „Трансформація літературних жанрів“. Літературний стиль капіталістичної формації має свій окремий характер, що передусім і розкривається в тих чи тих жанрах, як історичних формах стилю. Література високорозвинутого капіталізму стає „безликой и безличной“. „Героєм“ художнього твору є вже не „індивідуум“, а капіталізм — техніка — місто — виробництво — сили, що приводять в рух виробництво, речі і т. п.“

Отже, структурі високорозвинутого капіталізму відповідає література, що подає механіку капіталістичного світу засобами, які наближають поезію до математики (Марінетті), з діловими звітами, статистичними й політико-економічними дослідженнями (Амп), етюдами з соціальної психології (Ж. Ромен) і т. д.

В період будівництва пролетарської літератури літературні жанри мають трансформуватися в зв'язку з новими завданнями, що їх ставить перед собою пролетаріят, в зв'язку з новим стилем пролетарської літератури. В статті „К вопросу о повествовательных жанрах пролетарской литературы“ Фріче і підкреслює особливості нових жанрів. Мова — не про те, чи буде роман, повість і т. д. основним жанром пролетарської літератури, а про те, які повинні бути пролетарські романи й повісті своєю суттю.

Висуваючи, як основний жанр, виробничо-соціальний роман і його істотну відміну — утопію про комуністичне суспільство, Фріче підкреслює принципово-якісну різницю цих жанрів проти відповідних буржуазних. Виробничий роман пролетарської літератури не є перелицьовування виробничого роману Ампа на соціалістичний лад. В пролетарському романі на перший план виступає клас-будівник. Основним образом стає образ пролетаріату, при чому —

„маса становить не механічну силу окремих осіб, а органічну єдність різноманітних типів, що в цілому творять суспільну класу класу будівника“.

В центрі стоїть проблема соціалістичного будівництва і класової боротьби. Говорячи про утопійний роман, який істотно має відрізнитися від утопій дрібнобуржуазних радикалів, Фріче зазначає, що пролетарська фантастика повинна бути органічним продовженням нашого політичного й економічного життя. Спираючись на науку, вона повинна показати застрашний день, діалектично розкриваючи його із основ сьогоденного дня. І цей застрашний день треба показати не через тисячу років, а через декілька п'ятирічок. Лише така утопія може піднести соціальну активність. Центральним образом цього роману має бути клас-будівник — пролетаріят.

Розкриваючи в жанрі ті чи ті сторони суспільного життя, Фріче далі розглядав, як конкретно суспільне життя розкривається в художньому творі, як системі образів. Так органічно переходив він від жанру, як загального, до твору, як одного. Фріче зазначає, що саме в образі лежить специфічне літературного явища, саме образом відрізняється мистецтво від інших ідеологій. Цілком закономірно, що проблему жанру можна розв'язати тільки в зв'язку з проблемою образу. Фріче перший в історії літературознавства установив цей зв'язок і тим намітив путі для створення марксистської поетики.

Поняття образу для Фріче було поняттям методологічним. Образ, як специфічна ознака, пронизує і стиль, і жанр, і твір. Образ є засіб для відображення тих чи тих сторін дійсності. Розглядаючи твори даного письменника, Фріче виявляє, які образи виступають тут, чому ті, а не інші, як вони розгорнені. Коли в романі Золя „Черевко Парижу“ речі затуляють людей, а в повістях Ампа людей не видно за виробництвом, то цю закономірність можна з'ясовувати лише з характеру стилю, що його організують суспільні відносини.

Розглядаючи творчість Золя, Фріче установлює тут два ряди образів: перший — образ людини (відображення відносин суб'єкта до людини) і другий — образ речі (відображення відносин людини до природи). У творчості Золя є не тільки образи людини, а й образи психологічного змісту — речі, системи речей. Отже, мислення можливе в образах пейзажних, натюрмортних, речових. Образ речі протиставиться психологічному образу характерові. Фріче розбиває обмежене розуміння образу, як соціального характеру (у Переверзева), і висуває проблему образу речі, а це дозволяє літературне явище розуміти глибше.

Але образ речі Фріче розглядає не абстрактно, а в системі певного стилю. Теорія образу у Переверзева приводить до того, що мистецтво не може об'єктивно відбити дійсності, всесвіт стає проекцією кляси. Фріче доводить прикладами, що митці однієї кляси можуть більш-менш об'єктивно відобразити життя іншої кляси, що письменник не обмежений колом образів своєї кляси. Разом із тим Фріче розглядав образ не як „образ взагалі“, а як певний, конкретний образ, що становить відтворене (воспроизведенное) відношення до дійсності і що цілком розкривається лише в системі образів — у стилі.

Проблему стилю — жанру — образу Фріче розгорнув широко, але не вичерпав її, окреслив лише в загальних пунктах. Перед марксистським літературознавством стоїть тепер завдання, — спираючися на цю систему, збудувати марксистську поетику.

VII. ВИСНОВКИ

Фріче збудував струнку систему методології мистецтва, поновому поставив проблеми стилю. Але до його праці не можна

підходити догматично, як до застиглих схем; треба живим змістом поновлювати його систему. Треба збагнути єдність дуже чіткої концепції, а не зупинятися на окремих формулюваннях, які сам Фріче визнавав інколи за невдалі і весь час удосконалював.

Фріче ніколи не застигав на одному стані, а весь час ішов уперед. Його праці на певному відрізкові часу підсумовували досягнення марксистської науки в галузі літературознавства. Отже, невірно було б виривати окремі положення з його ранніх праць і, ними оперуючи, підкреслювати, що у Фріче таке й таке питання — не розв'язане. Треба знайти генеральну лінію поглядів Фріче на мистецтво і відкинути всі ті неточності, не правдиві формулювання, що траплялися в нього.

Ми знаємо, що в своїх „Очерках по искусству“ (вид. 1923 р.) Фріче песимістично поставився до мистецтва соціалістичного майбутнього:

„Вірте, — каже Фріче, — що в соціалістичному суспільстві мистецтво так само, як і тепер у буржуазному суспільстві, відіграватиме роль „прикраси“, комфорту тощо.

Зважаючи на те, що соціалістичне суспільство не менш буде механізоване й раціоналізоване, ніж капіталістичне, немає, мовляв, підстав думати, що мистецтво там розвинеться.

Тов. Щупак робить звідси висновок:

„природно, що цей погляд Фріче само собою заперечує можливість розвитку окремого пролетарського мистецтва“ („Питання літератури“).

А В. Бойко зазначає в своїй статті, що на питання про пролетарське мистецтво Фріче дає „досить обмежену відповідь“. Та коли взяти не окремі формулювання Фріче, а весь характер його праць, його непримиренну боротьбу з буржуазними тенденціями в літературі, його вимоги до пролетарської літератури, то стане ясно, що зауваження В. Бойка й т. Щупака — невірні.

Проблемі пролетарського мистецтва Фріче присвятив багато журнальних і газетних статей, розробив навіть теорію жанрів пролетарської літератури. Фріче ясно уявляв собі, що пролетарське мистецтво, це —

„мистецтво колективістичне, збудоване на основі високої індустріальної техніки, мистецтво соціально-активне, що бере участь в класовій боротьбі пролетаріату, пропагує ідеї соціалістичної перебудови“.

В одній із своїх промов Фріче говорив про часи, коли мистецтво „стане органічною частиною побуту й засобом збудження і зміцнення активності пролетаріату“. Ці думки Фріче стверджують, як чітко він уявляв путі розвитку і завдання пролетарського мистецтва.

Треба підходити до системи Фріче не як до закінченої наукової побудови, а як до проблем у стадії становлення. Такий

характер мають його праці „Соціологія мистецтва“ і „Проблеми мистецтвознавства“. Рух поглядів Фріче на цій стадії не зупинився. Він шов далі. Його статті в журналі „Література и марксизм“ знаменували перехід до нового етапу, що мав виявитись у лише початій праці з теорії марксистського літературознавства. Цей новий етап характеризується тим, що Фріче од розроблення положень естетики Плеханова на конкретному матеріалі дійшов до потреби виправити Плеханова з погляду Ленінової діалектики.

Новий етап у розвитку поглядів Фріче виріс із нових завдань доби соціалістичної реконструкції. Загостривши методу діалектичного матеріалізму, Фріче висуває завдання збудувати нову систему знань про літературу, що викрила б класову зумовленість літературних явищ, охоплюючи їх в образній специфіці, як явища стилю. Це завдання Фріче ставив не абстрактно, а в живому зв'язкові з добою соціалістичного будівництва, прагнучи наблизити літературну науку до громадського життя, зробити її актуальною:

„Знання розвитку і законів стилютворення, історія і соціологія стилів для нас тільки допоміжний засіб, щоб, з одного боку, краще й легше розібратися в літературній сучасності, в боротьбі літературних напрямків сьогодішнього дня, а з другого — щоб безпомилково вирішити питання про літературний стиль нової, панівної, але ще молодой класи, яка після революції політичної тепер творить її продовження, завершення — революцію культури“.

Підкреслюючи практичне завдання літературознавчої науки, Фріче тим самим розвиває марксо-ленінське твердження, що теорія повинна озброювати практику пролетарського літературного руху. Фріче перший підійшов до застосування ленінізму в мистецтвознавстві і цим указав шляхи дальшого розвитку науки про мистецтво.

Ця матеріалістична й моністична система Фріче протистойть механістичній системі поглядів Переверзева, а також школі Воронського, Сакуліна, не кажучи вже за інших еkleктивів. Виступаючи проти теорії Воронського про ролю підсвідомого в мистецтві й викриваючи її класову суть, Фріче зазначає, що ця увага до влади підсвідомого свідчить про активізацію клас, які витиснула революція:

„Ні для письменника, ні для читача, — каже він, — немає підстав пассивно стежити за зламами й рухами індивідуальної психіки... Завдання в тому, щоб показати людину класи в її різноманітних типах, показати, як у процесі будівництва нового виробництва й суспільства вона, активно змінюючи світ, тим самим змінює й себе“.

Тут Фріче виступає проти пасивно-споглядального відбивання дійсності, проти того об'єктивізму, що його дехто намагався прищепити пролетарській літературі разом з інтуїтивістичними теоріями.

Моністична система Фріче скерована і проти сакулінської теорії „кавзальних“ і „іманентних“ законів літератури, теорії, що випливає з нерозуміння соціальної зумовленості і єдності кавзальних і іманентних рядів.

Нарешті й спробам деяких переверзіянців спертися для підтвердження своїх поглядів на Фріче слід дати найрішучішу відсіч. Хоч Фріче за життя й не виступив проти системи Переверзева, але вся його методологія скерована проти переверзіянства — меншовізму в літературознавстві.

Переверзев механістично трактує взаємовідносини між базою й надбудовою, недіалектично вирішає проблему суб'єкта й об'єкта, заперечує ідею в образах, з'ясовує літературні факти безпосередньо виробництвом, а не психоідеологією і т. д. Фріче, як ми пересвідчилися, стоїть на засадах діалектичного матеріалізму і своєю методологією заперечує механістичну концепцію Переверзева.

Переверзев стверджував, що „політичне життя нічого не може створити в образній системі літератури“ і що не можна шукати у творах письменника політичних поглядів. І ці погляди протилежні поглядам Фріче. Він передусім ставить питання про класовий характер літератури, про вплив політики на неї, про партійність літератури. Для Фріче літературні явища — вияви й фактори класової боротьби, зброя ідеологічної боротьби пролетаріату. Як критик, Фріче не обмежувався поясненням літературного факту, а, знову таки, оцінював його з погляду інтересів класової боротьби пролетаріату.

Ось чому серед своїх сучасників Фріче підноситься не тільки, як теоретик-літературознавець, що перший дав систему марксистської науки про літературу, а як і борець, революціонер-марксист, що своєю діяльністю служив інтересам пролетаріату.

О Г Л Я Д И

МАСОВИЙ ПРОРІВ

(ПРО МАСОВУ ХУДОЖНЮ
БІБЛІОТЕЧКУ КЛАСИКІВ ДВУ) *

ПЕРША БРИГАДА „КРИТИКИ“

Доводити потрібність, конечну необхідність масового видання найкращих зразків художньої літератури і сучасної і класичної саме тепер, за доби соціалістичної реконструкції, — не треба. Ніколи як тепер, за розгорненого соціалістичного наступу, розгорненого будівництва пролетарської культури й мистецтва, треба дати до рук робітничим та колгоспним масам найкращі зразки, найкращі досягнення світової й української, культури, зокрема літератури.

Масове видання художньої літератури набирає особливого значення саме тепер, коли в пролетарський літературний рух включилися тисячі робітників-ударників, коли в загальний культурний процес включаються мільйонні маси, що вже зілківдували свою неписьменність та малописьменність.

Чим керувалося видавництво, випускаючи цю бібліотечку саме тепер, коли країна вступила в добу соціалізму, коли „по новому ставиться вопрос о нпеп, о классах, о темпах строительства, о политике партии“ (Сталін)? Чим саме керувалося видавництво, за доби розгорненого будівництва пролетарської культури, зокрема мистецтва та літератури, випускаючи в широкі масі — масовим тиражем на 20.000 та 30.000 — окремі твори письменників-класиків, додаючи до кожного з них спеціальні передмови? Очевидно, і видавництво і автори передмов повинні були керуватися єдино-правдивим, загально-відомим настановленням В. І. Леніна:

„Без ясного розуміння того, що тільки точним знанням культури, створенної всім розвитком людства, тільки переробленням її можна будувати пролетарську культуру — без такого розуміння нам цього завдання не розв'язати“.

Тільки Ленінове настановлення про критичне засвоєння культурної спадщини і повинна мати масова художня бібліотечка, подаючи найкращі досягнення старої культури, виробленої „під тиском капіталістичного суспільства, поміщицького суспільства, чиновницького суспільства“. Тільки це настановлення і повинні мати

- * В. Винниченко. — „Суд“. З передмовою Т. Ганжувлевич. Ціна 10 коп.
Марко Вовчок. — „Інститутка“. Повість. Передмова З. Єфімової. Ціна 15 коп.
Марко Вовчок. — „Гайдамаки“. З передмовою З. Єфімової. Ціна 20 коп.
М. Коцюбинський. — „На камені“. Передмова А. Шамрая. Вид. 2-ге, 8 коп.
М. Коцюбинський. — „Цвіт яблуні“. Передмова Г. Івановської, 15 коп.
М. Коцюбинський. — „Сон“. Передмова Г. Івановської, 10 коп.
Ів. Котляревський. — „Натаалка-Полтавка“. З передмовою П. Петренка, 12 коп.
Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. — „Маруся“. Передмова П. Петренка, 20 коп.
Гр. Квітка-Основ'яненко. — „Сердешна Оксана“. Повість. З передм. П. Петренка, 20 к.
Марко Черемшина. — „Село потерпає“. Пер. й приміт. М. Недужої, 15 коп.
С. Васильченко. — „Мужицька арифметика“. Пер. М. Недужої, 10 коп.
С. Васильченко. — „Талант“ та інші оповідання. Передмова М. Недужої, 20 коп.
М. Коцюбинський. — „Він іде“. Передмова В. Квітки. Вид. 2-ге, 6 коп.
Всі ці книжки — видання ДВУ та ЛМ'у, 1930 та 1931 р.р., тираж 20.000—30.000

передмови, допомагаючи будівникам нової культури, широким робітничим та колгоспним масам, а особливо призваним до літератури робітникам-ударникам, усвідомити, як і що саме з найкращих надбань старої культури вони мають використати для твореної від них культури пролетарської.

Як саме вся масова художня бібліотечка виконала це Ленінове завдання, можна буде сказати лише після ознайомлення з усіма її випусками. Дотепер їх вийшло приблизно 60, вони виходять далі (вся бібліотечка матиме понад 100 книжечок). Але й зараз слід звернути увагу нашої громадськості на цю бібліотечку, бо ті випуски, які ми малу змогу переглянути, нічого спільного не мають з Леніновим настановленням: вони показують, як можна звести нанівець, зірвати таку важливу й кінче потрібну справу; вони є класово-ворожий прорив на культурному фронті.

Ми цим зовсім не хочемо і не можемо сказати, що вся масова бібліотечка є прорив. В цілому вона, сподіваємось, відіграє позитивну роль. Але тепер, саме в цьому першому огляді ми свідомо підкреслюємо негативні її риси, щоб застерегти від помилок у дальших випусках.

Отже, чи є всі перераховані вище твори — найкращі досягнення старої культури, що їх, критично перетравивши, можна було б якоюсь мірою використати для твореної нині культури соціалістичної, пролетарської? На нашу думку, видавництво не керувалося Леніновим настановленням, обираючи до друку ті чи ті твори класиків. Чим, справді, можна виправдати — особливо, за нинішньої паперової кризи — видання тиражем на 20.000 примірників „Наташки-Полтавки“ та ще з хвалебною передмовою? І саме тепер, коли на театральному кону, особливо по глухих закутках, ще не добито остаточно реакційну „малоросійщину“, коли це видання „Палтавки“ напевно буде використано для аматорських вистав десь у Казакстані, на Зеленому Клину, а може й десь на Україні?

Чим виправдати видання 30.000 тиражем саме тепер „Марусі“ або „Сердешної Оксани“ Квітки-Основ'яненко — цього „типового зубра“ за висловом тов. Коряка, махрового реакціонера, прихильника й захисника кріпацтва, автора „дареславних“ і „кнутославних“ агіток, що в згаданих повістях одверто і яскраво пропагує нерушимість феодальних виробничих відносин, феодальної моралі? Коли вже видавництво й задумало пускати в маси ці твори, то чому хоча б не викинути з них Квітчині попівські повчання, що він ними починає ці повісті? Що дасть, крім шкоди, масовому читачеві отака „мораль“:

„... чого ж би нам, невічним, та пристращатись до уременного. Чому б так не робить: нагородив тебе бог щастям, що батько й мати твої живуть при тобі... або ж якою до тебе доброю, послушною, хазяйкою невсипущою або діточками покірними та слухняними, — хвали за це бога й лягаючи, й всгаючи, а їх шануй і кохай, і для них не жалій не тільки ніяких трудів, худоби, та коли нужда звелить, душу за них положи, розпинайся, умри за них“ і т. д. і. т. д.

Або ще:

„Не дурно сказано: „Ледача та дитина, котрої батько не вчив“. Сеж люди так з своїми дітьми роблять, а то отець небесний, що милосердію його і міри нема! Той коли й пошле за гріхи яку біду, то він же й помилює! Тільки покоряйся йому! А після цього не будемо журитись, що нам бог милосердний ні пошлеть терпії, й перехрестившись скажемо: „Господи, навчи мене грішного, як сполнять волю твою святую“.

Навіщо видавництву потрібно було кидати в маси ці попівські казання, коли цього дуже легко можна було уникнути, викинувши ці вступи, з дальшим текстом повістей зовсім не зв'язані? Що за „академізм“, зовсім непотрібний і особливо шкідливий у масовому виданні? Чи може видавництво запевнити, що ці казання не знайдуть собі відповідного відгуку — навіть сьогодні — серед відсталих груп селян і індивідуалів, а може й не тільки серед них? Чи можна бути певним, що цих казань не використовуватимуть куркулі та різні ворожі елементи проти колективізації, проти радянської влади?

Так само можна було б сперечатись про потрібність видання — саме тепер, саме масовим тиражем — таких творів М. Коцюбинського як на „На камені“, „Цвіт яблуні“, „Сон“ — творів, пройнятих нездоровим естетизмом і психологізмом, творів по суті занепадницьких, антигромадських?

В усякім разі треба констатувати, що видавництво не керувалося Леніновим настановленням, не вибирало до друку справді найкращі твори класиків, а

керувалось „академічним“ принципом дати по можливості в сі твори того чи того автора, що підходять розміром, що не перебільшують 4—5 друкованих аркушів. До того ж, і до самих творів видавництва поставилося „академічно“, не змінюючи в них жодного слова.

Цей „академізм“ видавництва характеризується ще й його орієнтацією на „генералів“ од літератури, повним ігноруванням письменників другорядних. Тим часом, марксистське літературознавство вже довело, що часто саме ці письменники, а не „генерали“ були найяскравішими, найхарактернішими представниками певних соціальних груп тої чи тої доби. Чому справді серед тих випусків бібліотеки, що вже вийшли, немає творів П. Грабовського, Ст. Руданського, М. Чернявського, Гр. Григоренка, Л. Яновської, Дніпрової-Чайки, Сп. Черкасенка та багатьох інших письменників? Адже творчість деяких із них — ближча до нас і хронологічно і тематично (прикладом, „Шахтарські пісні“ М. Чернявського, „Шахтарські оповідання“ Сп. Черкасенка, революційна „Муза помсти“ П. Грабовського і т. д.). „Академізм“ видавництва обмежив бібліотеку майже виключно тими авторами, що ними завжди заповнюються всі хрестоматії, не дозволивши йому включити в бібліотеку твори справді співзвучніші нашій добі, ніж творчість Квітки-Основ'яненка та Котляревського.

Переходячи безпосередньо до розгляду перелічених вище 13-ти передмов треба відзначити, що всі вони, не зважаючи на різні методологічні настановлення їх авторів, тільки поглиблюють помилку видавництва, розхвалюючи ті твори, що їх зовсім не треба було видавати в масовій бібліотеці або що їх треба було висвітлити соціологічно, в історичному плані, відзначивши їх реакційність.

Всі передмови, замість допомогти сучасному масовому читачеві — робітникові, колгоспникові, літударникові — розібратися, чим саме ще сьогодні, за доби соціалістичної реконструкції, цінний той чи той твір письменника-класика, — тільки перешкоджають читачеві це зробити. Всі передмови цілковито дезорієнтують читача; змазують класову боротьбу в літературі, класову функцію літератури, розглядають твори виключно як „річ у собі“, подають лише їх іманентну аналіз у зв'язку з розвитком того чи того ніби зовсім іманентного жанру, підмінюють соціологічну аналіз різними екскурсами в „літературні традиції“, зовсім не зв'язують твори із сучасністю, подають невірні перекручені відомості про сучасну пролетарську літературу, про її творчу методу і т. д. і т. д. Цим усім передмови зовсім заплутують сучасного масового читача, що хоч так-сяк розбирається в літературних справах.

Ось передмова Т. Ганжулевич. Може в авторки й були добрі наміри, бажання подати соціологічну аналіз твору („Суд“ В. Винниченка), зв'язати його навіть з сучасністю. Але ці наміри так і залишилися нездійснені, бо методологічна безпорадність авторки, її буржуазний соціологізм не дозволили їй цього зробити. Невірно характеризувавши творчий шлях В. Винниченка, поверхово й невірно аналізувавши самий твір, Т. Ганжулевич доходить висновку, що „Суд“ відбиває ніби лише „настрої“ дрібнопоміщицького дворянства. Тим часом, суть тут зовсім не в настроях; в цьому оповіданні В. Винниченко дав яскравий зразок класової боротьби, виразний малюнок знущення поміщиків з селян і соціального протесту, зародків класової свідомості у селян-наймитів.

Буржуазний соціологізм, для якого характерне є замазування класової боротьби, не дозволив також Т. Ганжулевич визначити, чим саме цінне оповідання В. Винниченка ще й тепер:

„Суд“ Винниченка, — пише вона, — цікавий для нас, як ілюстрація недавнього минулого, так близького до нас часом і так далекого дикунством“*.

Тут, знов, маємо замазування класової функції літератури, бо література, бачте, тільки ілюстрація.

Винниченко за Т. Ганжулевич ніби ще й тепер „продовжує свої ідеологічні вагання“ поміж буржуазією та пролетаріатом: §

„Отже вагання між індивідуалізмом і колективізмом, що помічаються у Винниченка ще в першу добу його творчості, проходять і до останнього моменту“.

Наводити широкі домі факти, які стверджують, що Винниченко вже давно не вагається, що він уже давно цілком капітулював перед буржуазією, вважаємо за зайве.

* Підкреслення тут і далі бригади.

... Винниченко, — пише Т. Гайжулевич, — міг би стати до лав пролетарсько-селянських письменників, коли б до кінця зберіг чуття дійсності”...

Що крім „чуття дійсності“ для пролетарського письменника потрібні ще такі „дрібниці“ як загартована пролетарська класова свідомість, як діалектично-матеріалістична творча метода, як активна — на ділі — боротьба за справу пролетаріату, — це авторку не обходять! На її думку, вся різниця між буржуазним та пролетарським письменником полягає лише в тому, що, моваля, творча метода першого „індуктивна“, „... тоді як метода письменника-марксиста переважно дедуктивна“. Оце і вся різниця! Коротко... але зовсім неграмотно. Про найхарактернішу ознаку творчості пролетарського письменника — про його активну участь у класовій боротьбі пролетаріату, про його діалектично-матеріалістичну творчу методу — Т. Гайжулевич, ясна річ, і не згадує та й не може згадувати, стоячи на позиціях буржуазного соціологізму.

Ціаком у душі буржуазного соціологізму, розбавленого буржуазним „гуманізмом“ та певною дозою формалістики, витримані й обидві передмови З. Єфімової: до „Інститутки“ та „Гайдамаків“ Марка Вовчка. Ось, прикладом, як аналізується повість „Інститутка“. Спочатку розглядається „історія панночки, її кохання та її шлюбне життя“, потім — „глибоке та ніжне кохання Прокопа та Устини“ і, нарешті, „третя тема“ — визволення від кріпацтва. Вже саме ця, зовсім не випадкова, послідовність аналізу досить красномовно говорить, що настановлення авторки — це настановлення буржуазного соціологізму, що замазує класову боротьбу, класову функцію літератури.

Але ще характерніше це замазування виявилось у тому, що З. Єфімова, занедавши лише перші дві теми повісті (кохання), ще навіть не розглядаючи „третьої“ теми про визволення від кріпацтва, вже поспішає дати висновки про соціальне значення „Інститутки“ та інших творів для сучасників Марка Вовчка. До яких же висновків може привести така, з дозволу сказати, „соціологічна“ аналіза, що одкидає основну тему? А ось до яких:

„Треба було показати, що і „селяни почувати вміють“, а люди з такими глибокими та поетичними почуттями заслуговують на кращу долю. Ці гуманні висновки повинен був зробити читач, і в цьому соціальне значення оповідань“.

Надзвичайно глибокий, зворушливий „гуманізм“, що дозволяє сподіватися на кращу долю лише людям з „глибокими та поетичними почуттями“! Що зовсім не в цьому кудомо „гуманізм“! Полягало соціальне значення творчості Марка Вовчка для її сучасників, що зовсім не за цей „гуманізм“ вітали цю творчість Шевченко, Писарев та інші сучасники — на цьому можна не зупинятися.

Але чим же цінна на думку З. Єфімової повість саме тепер? Тут вона вже не наважується висувати „гуманізму“.

„Тепер її (М. Вовчка — *Бригада*) теми, образи, сюжети не хвилюють сучасного читача — це яскраві картини минулого. Але багата поетична мова, запозичена з українських пісень, жваве розгортання оповідання, окремі кольоритні моменти можуть зацікавити, захопити і в наші часи, особливо в повісті „Інститутка“, де відбилися найхарактерніші риси творчості письменниці“.

Кріпацькі теми, батче, зовсім не хвилюють тепер ні робітників, ні колгоспників, а от багата поетична мова, кольоритні моменти можуть ще й тепер їх захопити! Тут вже справді „гуманізм“ „виправляється“ ортодоксальним формалізмом.

У передмові до „Гайдамаків“ З. Єфімова на 19-ти сторінках, крім обов'язкової для обох передмов біографії, переказує історичні події, що стали за матеріал для повісті, переказує зміст її, робить екскурси в літературну історію гайдамаччини, нагадує, як обробляли цю тему руські письменники: Рилєєв, Подолинський, Кукольник, Кузьмич, українські: Шевченко, Грінченко, В. Левидський та інші; окремо досліджує еволюцію образу Гаркуші, починаючи ще з „Українського альманаху“, потім у Порфірія Байського (Ореста Сомова), Погорельського, Квітки-Основаєнко, Стороженка — в його драмі „Гаркуша“ та в романі „Браття близнецы“ і т. д. і з жалем закінчує:

„Розмір передмови не дозволяє поглибити аналізу цього славетного образу в художній літературі“...

До яких же висновків приводять З. Єфімову всі ці літературні екскурси? До тих, що —

„тема, за обробку якої взялася Марко Вовчок, надзвичайно популярна в письменницьких колах і має свою довгу літературну історію. Після цих зауважень її „Гайдамаки“ набувають для читача певної перспективи і через те прочитає він їх з підвищеним інтересом“.

Оце й усе! Чому саме ця тема була надзвичайно популярна, як її обробляли письменники—представники різних клас, чому до неї взялася Марко Вовчок, що саме вона дала чи хотіла дати нового в обробленні цієї теми, чим саме цінна повість іще тепер? Усі ці питання, для з'ясування яких лише й потрібні були б деякі з тих екскурсів, не тільки не розв'язуються, а навіть і не ставляться в передмові. Тому всі екскурси З. Єфімової залишаються мертвим, непотрібним вантажем, що не тільки не підкреслюють класової природи й функції даного твору, а тільки замазують її.

Цілком ясно, що З. Єфімова, стоячи на позиціях буржуазного соціологізму, й не могла поставити ці питання. В цьому ще раз переконує нас її розуміння однієї з основних категорій літературознавства — стилю:

„Під впливом свого чоловіка, — пише З. Єфімова, — М. О. захопилася етнографією, почала збирати та записувати українські пісні; дослухаючись народньої розмови, „вона випила“, як писали критики, „найкращу росу з квітів української мови“. І це вкупі з соціальними ідеями й братства, які вона сприймала від Опанаса Марковича, утворило й власний письменницький стиль“.

Стиль, як бачите, „утворюють“ етнографія, пісні, мова, механічно поєднані з „соціальними ідеями“. Це розуміння стилю — цілком витримане в дусі ліберального соціологізму, що милостиво припускає деяку, зовсім другорядну участь ідей в створенні того чи того стилю.

Цікаво, що це саме визначення стилю, без жодної зміни, знаходимо в обох передмовях З. Єфімової. Ще цікавіше те, що перші шість сторінок обох передмов цілком слово в слово, навіть з усіма помилками — збігаються. Так, прикладом, коли в передмові до „Інститутки“ на 4-й сторінці читаємо:

„Вона (М. Вовчок—*Бригада*) народилася 10-го грудня 1834 року в маєткові своїх батьків на Орловщині в російській сім'ї. З приводу цього (?) Куліш писав у листі до Шевченка 1857 року“.

То це саме дослідно, на тій же 4-й сторінці, читаємо і в передмові до „Гайдамаків“. Зворушила витриманість і впертість у власних помилках!

Всі інші передмови (крім передмови В. Квітки) витримані цілком у дусі ортодоксального формалізму. Методологічні настановлення кожного з авторів—майже тотожні, ніби всі вони (А. Шамрай, П. Петренко, М. Недужа, Г. Івановська) справді є представники однієї школи сучасного літературознавства — школи формально-естетичної. Об'єднує ж усі ці передмови спільне для всіх авторів формалістичне настановлення — одривання формальних елементів від ідеологічних, затушовування або й повне одкидання останніх, підкреслення ведучої ролі саме формальних елементів, підкреслення того, що формальні елементи можуть еволюціонувати іманентно, зовсім самостійно, бути цілком „поступовими“ і т. д.

Ясна річ, що шукати в цих передмовах класової аналізи, визначення „соціологічного еквіваленту“ творів, допомоги масовому читачеві зрозуміти, чим саме цінний той чи той твір для сучасності, чому й навіщо власне його видано саме тепер,— шукати всього цього в передмовах не доводиться. „Ось, прикладом, як „аналізує“ А. Шамрай новелю М. Коцюбинського „На камені“:

„В нашій новелі Коцюбинський дає прекрасний і динамічний малюнок... екзотичного кохання. На тлі дикої і прекрасної кримської природи відбувається трагедія кохання, також сильна і непоборна (?), як і ті закони природи, що її викликають“.

Далі, коротко нагадуючи зміст новели, навіть діалог Фатьми з Алі, А. Шамрай не витримує його „краси“ і захоплено вигукне:

„... як прекрасно звучить остання репліка Фатьми з безмежною покритістю голосу крові“... і т. д. і т. д.

Нарешті, навіть трагічний кінець новели: „Алі забивають, а Фатьма сама кинулася в море“ — А. Шамрай вигукує:

„Жадних сантиментів, все тут просто, жорстоко, але ж і прекрасно (?) як прекрасна і жорстока та природа, на тлі якої відбувається подія“.

Як бачимо, вся „аналіза“ А. Шамрая полягає в імпресіоністичних вигуках,

дитирамбах формальним досягненням новелі, її „високій художній техніці“, що, на його думку, є цілком самодостатня й не потребує жодних соціологічних пояснень, нарешті — в темпераментному оспівуванні „непоборного“ кохання, „безмежної покійності голосу крови“.

Високу техніку, за А. Шамраєм, Коцюбинському дали „нові європейські традиції“ — модернізм:

„Складна, багатогранна організація психічна інтелігента XX століття, мешканця великого європейського міста, з його буйним темпом життя, створила літературу модернізму — літературу тонкої психологічної аналізи, витонченої художньої форми, алеж з деякими ознаками душевної втоми, неврастенії“.

Надзвичайно чітка характеристика! „Інтелігент XX століття“, „мешканець великого міста“, „письменник XX століття“ і т. д. і т. д. Що „інтелігенти“, „мешканці“, „письменники“ ще можуть бути представниками різних ворожих між собою класів, що модернізм створила саме буржуазна інтелігенція, — це А. Шамраві ніби зовсім невідоме! Це вже навіть не замазування класової боротьби, класової функції літератури, це повне, свідоме й принципове одкидання їх.

Те ж саме маємо й у передмовях Г. Івановської до оповідань Коцюбинського „Цвіт яблуні“ та „Сон“. І тут формальні елементи, елементи художньої техніки розвиваються цілком іманентно, без участі ідей і є цілком самодостатні. І в цих передмовях не знаходимо жодного натяку на класові прикорми того чи того літературного факту чи явища. Обидві передмови Г. Івановської дають виключно формалістичну аналіз творів, виключно формалістичне трактування творчості Коцюбинського, виключно формалістичну характеристику модернізму, імпресіонізму, без ніяких згадок про їх соціальну базу і т. д.

Цей ортодоксальний формалізм і приводить Г. Івановську до зовсім не вірних тверджень, до перекошувань, що зовсім дезорієнтують сучасного масового читача. Адже він все ж таки знає, що доба модернізму — це доба занепаду буржуазної літератури, а не найбільшого її розвитку, що останній період творчості Коцюбинського характеризується певним одходом його від громадських мотивів, деяким занепадницьтвом, а не найбільшим його розвитком і т. д. Та всього цього, виходить, не знає Г. Івановська.

Щоб вичерпати ілюстрації цього формалізму авторки, треба було б переписати обидві передмови цілком. Ось перші-ліпші два приклади. В першій передмові читаємо таку характеристику модернізму: „Супроти попередньої реалістичної школи модернізм відрізняється як з боку тематики, так і з боку стилю, більшим ускладненням, більшою багатогранністю. Характерна його риса — це поглиблення психологічної аналізи“.

І т. д. і т. д. Маємо всі „ознаки“ модернізму, тільки жодного слова про його класову базу (Між іншим, цю саму характеристику модернізму, ті самі „ускладнення“, „багатогранність“, „психологізм“ маємо і в передмові А. Шамрая).

В другій передмові Г. Івановської читаємо таку характеристику імпресіонізму:

„Імпресіонізм — це напрямок у мистецтві кінця XIX, початку XX сторіччя. Він веде свою назву від французького слова „impression“ — враження; найхарактерніша особливість художників-імпресіоністів полягає в тому, що...“

І т. д. і т. д. І знов жодного слова про класову базу імпресіонізму. Отже, в обох передмовях Г. Івановської, як і в передмові А. Шамрая, маємо свідоме, принципове одкидання класової функції літератури, свідоме одкидання класової боротьби в мистецтві.

Передмови П. Петренка до „Наталки-Полтавки“ Ів. Котляревського, до „Марусі“ та „Сердешної Оксани“ Квітки-Основ'яненка написано вже трошки інакше. Коли передмови Шамрая й Івановської витримано цілком у тонах чистого формалізму, коли для них єдиний критерій аналізу й оцінки твору є його формальні елементи, досягнення художньої техніки, — то П. Петренко додержує позицій чистого естетизму; єдиний критерій оцінки є для нього „естетичні смаки“, „естетичні уподобання“ ніби цілком певні і на завжди дані категорії.

Замість використати передмову до „Наталки-Полтавки“, щоб викрити всю реакційність, шкідливість — особливо тепер — театральної „малоросійщини“, Т. Петренко тільки розхвалює п'єсу, співає їй дитирамбів. Просимо читачів пробачити за довгу цитату:

„Полтавка“ зажила такої популярності, яка випадає на долю дуже не багатьох художніх творів. У той час, коли багато ровесниць її... (подано перелік—*Бригада*) незабаром було забуто, „малоросійська опера“ Котляревського не виходила з репертуару українського театру до наших днів. Праматір нашої нової драми бачили і далекіі Ленінград, і ще далшйі — Зелений Клин та Канада, і багато інших закутків земної кулі, де тільки в більш-менш значні оселі українців, не кажучи вже за Україну, де нема, мабуть, села чи слободи, які б не бачили на своїй сцені „Полтавки“. Багато води утекло... на зміну тому поколінню глядачів... прийшли нові покоління (які ж саме?) з новими естетичними уподобаннями, але в неவிбагливого (?) глядача... твір цей викликав, а подекуди ще й тепер викликає аплодисменти“.

Тут уже справді, „всякі коментарії зайві!“ Патос авторів красномовно промовляє сам за себе.

Характерно, що цей безоглядний „малоросійський“ естетизм не дозволив П. Петренкові самому зрозуміти як слід ні „Полтавки“, ні її автора. П. Петренко ламає собі голову, прикладом, такою проблемою: чим пояснити те, що возний поступився Наталкою? Автор наводить багато різних пояснень, та, нарешті, як і треба було чекати, зупиняється на поясненні цілком іманентному: це, мовляв, лише вплив „літературної традиції“. Кожному сучасному читачеві цілком ясно, що Котляревський як дворянин і чиновник, великий прихильник кріпацько-поміщицького ладу та „властей предержащих“, як друг і приятель полтавських генерал-губернаторів — оспівує тут „благородні“, „високодушевні“ вчинки своєї класи, „власть імущих“. Він же підкреслює це в п'єсі не одного разу:

„Я — возний, і признаюсь, що од рожденія мого розположен к повіду добрим ділам...“

Повілку же я — возний, то по привілегії, статутом мені наданим, завісім“... і т. д.

Все це для П. Петренка нічого не важить. Він перевернує весь репертуар руського і українського театрів, аби тільки довести, що тут діють лише „традиції“.

Це засліплення естетизмом та „надакадемізмом“ не дозволили П. Петренкові зрозуміти і самого письменника. П. Петренкові ніби зовсім недосить того, що (він це сам пише в передмові) Котляревський був дітичем, мав кріпаків, близько стояв до влади, в очах уряду був людиною „добрих намірів“, „був фаворитом українського генерал-губернатора... в домі його був своєю людиною“ і т. д. Все це, ніби, немає жодного зв'язку з ідеологією Котляревського, з його політичними переконаннями.

„Визначити світогляд автора „Полтавки“, — пише П. Петренко, — його політичні переконання, дуже трудно, бо цікавих з цього погляду листів його, признань чи спогадів сучасників ми майже не маємо“.

Що це, як не шкідливий доведений до свого самозаперечення „надакадемізм“ що обертається на неписьменність?

Загалом, ця передмова П. Петренка надзвичайно „різноманітна“. То він розглядає п'єсу „з погляду критика-реаліста“ (?) і зовсім некритично цитує різних дотопоних театрознавців, цілком погоджуючись з ними, що: „главное достоинство этой оперы заключается не в содержании, но в прекрасном чистом языке“ і т. д., то аналізує п'єсу вже з погляду „людей XX століття“ (?), ніби запозичивши цей „критерій“ у А. Шамрая і т. д. Жодного слова про соціальне значення п'єси тоді і тепер, жодного натяку про твір як певний вияв класової боротьби, жодного слова про його класову функцію.

Цілком у цьому ж дусі й інші передмови П. Петренка. Замість викрити всю реакційність, шкідливість попівської моралі „Марусі“ та „Сердешної Оксани“, П. Петренко і ці твори розхвалює та пропагує, але робить це вже далеко „делікатніше“. Він бере ці твори „добродушного“ (?), обмеженого і наївного (?) патріота — Квітки-Основ'яненка і порівнює їх стилістику з відповідними творами Карамзіна („Наталя, боярская дочь“) та Річардсона („Клариса Гарло“, перше видання якої вийшло мало не за сто років до виходу в світ „Сердешної Оксани“). Це формалістичне порівняння, аналіза іманентного розвитку жанру приводить П. Петренка до цілком позитивних висновків:

„Виходить,— пише П. Петренко,— що автор „Марусі“ не просто (?) наслідує стиль сентименталістів... Квітка модифікував стиль сентиментальної повісти в дусі нових естетичних уподобань, давши високо-художні зразки української прози. У цій оригінальності стилю і полягає історико-літературне значення твору“.

Або про „Сердешну Оксану“:

„Героїня Квітчиного твору, не вважаючи на певну надуманість, все ж вигідно вирізняється від Ричардсонових „a christian heroin“ Клярісси та Помеди... Насамперед треба відзначити стислість „Сердешної Оксани“, яка... вигідно позначилася на естетичній дійсності повісти“... і т. д. і т. д.

Одним словом, ці формалістичні порівняння потрібні П. Петренкові лише для того, щоб підкреслити більшу „естетичність“ Квітчиних повістей. Що „Маруса“ ідеологічно нічим не відрізняється від повісти Карамзіна, що феодална мораль „Сердешної Оксани“ далеко реакційніша за буржуазну мораль „Кляріси Гарло“, — це П. Петренка зовсім не цікавить. Ця формалістична аналіза жанру без жодних „поправок“ на класову базу приводить П. Петренка до того, що він ставить на одну дошку з „типовими зубрами“ — поміщиками і реакціонерами Квіткою та Карамзініми... кріпака й революціонера Т. Шевченка:

„І „Еда“ (Баратинського), і „Емілія“ (Суходольського), і „Катерина“ (Шевченка)— всі ці поеми продовжують традиції „Бедной Лизы“.

Договоритися до цього, дійти до архіреакційного твердження, що Шевченко (разом із Квіткою) продовжує традиції Карамзіна, може людина хіба що в стані формалістичного „трансу“.

Ще яскравіший „принциповий“ одрив формальних елементів від ідеологічних, визнання зверхності, ведущої ролі перших маємо в передмовях М. Недужої. Вони витримані в дусі войовничого формалізму.

В передмові до новель Марка Черемшини: „Село потерпає“, „Село вигибає“, „Перші стріли“, замість на цьому надавичайно вдячному матеріалі, на цих жакних картинах імперіалістичної війни та її наслідках показати, що несе з собою можлива інтервенція, замість використати ці картини так, як того вимагав В. Блакитний: „щоб руки свербіли до боротьби проти війни“, щоб „прилипав би язик до зубів у кожного слянявого філософа, що спробує проповідувати законність війни“... замість хоч якось пов'язати ці новелі з сучасністю, М. Недужа обмежується виключно формалістичною аналізою, про людське око іноді забарвлюючи свою надзвичайно плутану термінологію туманними натяками на соціологізм. Вся передмова сходить до вихвалювання художньо-технічних досягнень новель та до виправдування песимізму їх автора, бо цей розрив між „поступовою“ формою та непоступовою ідеологією характеристичний, мовляв, не лише для Черемшини, а для всіх імпресіоністів:

„Хоч техніка імпресіонізму, обґрунтована на науково-досвідних (?) досягненнях (?) доби розвиненої буржуазної культури в цілому, не є явище занепадницьке, а навпаки — поступове, проте те ідеологічне спрямовання, що її супроводить, часто-густо не має ознак соціальної поступовості“.

Ми зупиняємо увагу саме на цій формулі, бо крім того, що вона є справді класична для формалізму, вона показує, як войовничий формалізм намагається використати... марксистські положення. Беруть відому формулу Плеханова: на певних етапах історичного розвитку тої чи тої класи можна спостерігати розрив між змістом і формою в художній літературі цієї класи, — з цієї формули вихаладують всякий класовий зміст, одкидаючи зовсім другу формулу Плеханова: „мистецтво часів занепаду“ повинно бути занепадне (декадентське) — це неминуче. Цей розрив — між формою та ідеєю, такий потрібний формалістам, підноситься на норму, на закон, бо саме цей закон дозволяє їм настоювати на приматі форми, доводити, що саме форма знаходить собі ідею, а не навпаки.

Саме на цьому „законі“ й побудовано згадувані передмови А. Шамрая, Г. Івановської, П. Петренка, але чітко сформульовано його лише в наведених цитаті М. Недужої. Справді, що маємо тут? Адже доба імпресіонізму — доба буржуазного занепаду: за формулою Плеханова за цієї доби і мистецтво буржуазне є занепадницьке. Тому то про імпресіонізм, саме як про занепадницький стиль мистецтва, і писав Плеханов. Але М. Недужа може припустити занепадництво

лише в „ідеологічному спрямованні“ імпресіонізму, що, ніби, лише супроводить художню техніку; вона ж є, мовляв, цілком „поступова“, а до того ж ще „обґрунтована науково-досвідними досягненнями доби“.

Одним словом, плеханівська формула використана для того, щоб довести, ніби художня техніка розвивається цілком іманентно, „поступово“, а різні ідеологічні спрямування лише супроводять цю техніку — до того ж супроводять вельми несумлінно, бож художня техніка самостійно іде вперед, а оті пак „ідеологічні спрямування“ відстають та затримують її. Користуючись цим „законом“, дуже зручно виправдувати кожного ворожого пролетаріатові письменника, кожного письменника-занепадника, кожний занепадницький твір. Форма, мовляв, досконала, художня техніка — висока, а от ідеологічні спрямування хоч трошки й відстають, так цілком компенсуються формою.

В цьому дусі і витримані передмови М. Недужої до двох збірок оповідань С. Васильченка. За ідеологію М. Недужа не може „похвалити“ письменника, бо: „Виховуючись як людина і громадянин (?) на наущі батьків-народників, а як літератор — на прийомах реалістичної школи, Васильченко, сприймаючи пізніше нову соціалістичну науку і модерну літературу ХХ століття, не перетравив цих протилежних, хоч і генетично зв'язаних між собою, впливів“.

В цитаті, щоправда, трудно добрати пуття; але, здається, М. Недужа хотіла сказати, що Васильченко як літератор уже перейшов на вищу ступінь до модернізму, а як громадянин іще не спромігся до розуміння соціалізму (що, ніби, становить філософську базу модернізму?!), а залишився на старих позиціях народництва. У всякім разі, щодо ідеологічного спрямування письменник посідає „посереднє становище“; але —

„Щодо літературної техніки, художнього оформлення матеріалу, то Васильченко позаду залишає традиційну спадщину старого реалізму і виступає справжнім новатором... на фронті стилістичного оформлення“.

„Умри, Денис, нічого гіршого не напишеш!“ М. Недужа проголошує, бачте, справжній стилістичний фронт, на якому вона й воює з кожним, хто тільки дозволить собі звернути більшу увагу на ідеологію твору, ніж на його стилістичне оформлення...

Хто, справді, як не войовничий безоглядний формаліст дозволить собі в масовому виданні без жодних пояснень вживати, прикладом, таких слів: інвазія, генерації, перманентні евакуації, „соціально-стилеве оточення“ (?) „контекст народньо-стилевого (?) гуцульського середовища“ і т. д.; або такі, прикладом, фрази, в яких добрати пуття надзвичайно важко не тільки масовому, а всякому читачеві:

„порівняно соціально-нечіткі літературно-стилістичні категорії замінюються в художньому творі яскравими соціально-діалектичними формами“ і т. д.

Передмова В. Квітки до новелі „Він іде“ М. Коцюбинського не входить до розгляненої групи формалістичних передмов і цікава вже з іншого погляду як вияв махрового ідеалізму, приправленого певною дозою антисемітизму. В. Квітка, прикладом, безоглядно як останнє досягнення „науки“, як незаперечний „авторитет“ використовує... буржуазну, войовничо-націоналістичну європейську енциклопедію. Це приводить його до твердження, ніби єврейські погроми 1821, 1859 і 1871 років:

„мали майже виключно економічний (?) характер“ і лише „погроми 1905 р. за офіційними (?) даними набрали виключно політично-провокаційного характеру“.

Але це — „дрібниці“. Своєю махрово-ідеалістичною методу В. Квітка розгортає, аналізуючи, вірніше коментуючи зміст неволі „Він іде“:

„Автор наче розкривав перед нами, — пише він, — душу кожної дійової одиниці, показуючи той невимовний жак, розгубленість і безпорадність перед формальним, неминучим, що має прийти на чолі із „єврейським синам“. Віковічна трagedія єврейського народу з часів Єрусалиму, Єгипту, Вавилону й до наших днів (?). Оцей тисячолітній, невимовний жак і виявився в подіях 1905 року“.

І далі:

„На образі Естерки автор скупчує увагу читача. Це найбільш психологізований тип... Це глибокий художній образ втілення розпачу цілої тисячолітньої душі єврейського народу“.

Що це, як не антисемітський наклеп? Що це за „тисячолітня душа“ єврейського народу? Що це за трагедія „єврейського народу“, що тягнеться буквально „до наших днів“? Який це „тисячолітній жах“, що саме „виявився в подіях 1905 року“? Хіба в революційних подіях 1905 р. євреї „виявляли“ лише „тисячолітній жах“? Хіба В. Квітці не відомо, що єврейські робітники пліч-о-пліч з робітниками інших національностей боронили барикади 1905 року? Гадаємо, що В. Квітці все це добре відомо; і все ж таки — він зробив антисемітський наклеп на єврейський пролетаріат.

На „дрібницях“ докладно не спиняємось, хоч вони настирливо лізуть в око читачеві і ще й ще раз стверджують ідеологічне спрямування В. Квітки; революція для нього тільки „хуртовина“, хоча в цій хуртовині діють „організатори пролетаріату“ (!!) на взірць анекдотичного „завідателя радянської влади“; літературні жанри, за уявою В. Квітки, як картопля „пересаджуються з західноєвропейського ґрунту на український“ і т. д. і т. д. Нарешті, зразок „образної“ мови В. Квітки:

„Натовп одубів з жаху від Естерчиного пророкування й наче щільно сполучений електричним струмком з самим образом жаху — Естеркою, від дотику електричних іскор-слів її, видавлював з грудей своїх невимовний крик душі ай-вай!..“

Ясна річ, ми не використали всього матеріалу розглянутих передмов; ми зупинилися лише на найхарактернішому. Ми не знаємо, що саме хотіли дати автори передмов; але ми довели, що об'єктивно вони дали передмови безумовно шкідливі, особливо тепер і особливо для нашого масового читача. Наведений матеріал дозволяє нам кваліфікувати всі ці передмови не інакше як класово-ворожий прорив на культурному фронті, і до того ж прорив масовий, що розповсюджується 20 й 30-тисячним тиражем, повторними перевиданнями.

РЕЦЕНЗІЇ

„Літературний архів“. Двомісячник літературознавства. Книга III-IV „ЛіМ“. Харків. 1930 р. Стор 380.

В рецензії на першу книжку „Літературного Архіву“ („Критика“, № 12 за 1930 р.) відзначено було, що „...перша книжка „Літературного Архіву“ більше нагадує звичайний „академічний“ гатунку журнал, аніж бойовий марксистський орган на літературознавчому фронті“, а далі й поставлено певну вимогу: „треба увесь журнал піднести на рівень тих завдань, що стоять перед науковим марксистським літературознавством за доби соціалістичного наступу; боротися з ворожими тенденціями і напрямками і одночасно провадити глибоке марксистське пророблення актуальних проблем сучасності“.

Така вимога від радянської суспільності ставила перед редколегією журналу певне завдання: виправити й увіраزنити свою лінію в дальших числах. Отже зрозуміло, що до нової книжки маємо підійти під поглядом перевірки виконання цього завдання, під поглядом того, наскільки журнал здатний бути дієвим позитивним чинником на фронті соціалістичного наступу.

Навіть поверховий перегляд примушує зробити доволі гострий висновок: добір статей, загальний їх зміст, трактування поставлених у них проблем, — все це сигналізує, що в розгляданому числі маємо пропаганду буржуазного літературознавства. Це, зокрема, виявляється в цілковитому обминанні актуальних проблем сьогоднішнього літературознавчого життя. Жодної статті про радянську літературу й літературознавство! Жодної статті на принципові дискусійні теми з поточного літературного життя! Боротьба з переверзінством, ворощиною, формалізмом, буржуазним соціологізмом — всі ці теми не „академічного“ порядку на сторінках журналу не знайшли собі місця.

Щоправда, в розділі рецензій маємо кілька рецензій на останні роботи російських літературознавців — зокрема на книжку Камегулова „Стиль Глеба Успенського“. Отже, й розгляньмо цю рецензію — всупереч „традиції“ починати розгляд з статейного матеріалу. Як же трактує рецензент цей дослід-вияв неперетравленої переверзевщини? Вся рецензія іскерована проти налітпостовства. Заперечуючи будь-які вияви переверзевщини в роботі Камегулова, рецензент говорить:

„Поодинокі дослідники вже через тягар і велику кількість нерозв'язаних проблем зазнають певних неминучих невдач, і обвинувачувати їх так огулом, як це роблять налітпостовці, що змішують в одно і неминучі невдачі й умисні збочення, розуміється не доводиться“.

Тут бачимо виразно примиренське ставлення до проблем боротьби на методологічному фронті і кивання на неправдиву тактику напостовців. На закінчення подається таке:

„безперечно, ні під яким мікроскопом не можна побачити у Камегулова „переверзевщини“, що її знаходять у нього налітпостовці, ухитряючись читати не раз в думках та збирати плітки (!!) про авторську індивідуальність“ (стор. 364).

Цього неприховано ворожого вибрику проти одного з загонів войовничої марксистської критики гадаємо не поділяє редакція журналу; але цього вона

нічим, не виявила. Отже, висновок сумний. В І-ІІ числі „Літературного Архіву“ ми мали прихований виступ Є. Перліна в оборону Переверзева; в цьому числі маємо замазування, затушковування тієї боротьби, що точиться на літературознавчому фронті*.

Аналогічні настановлення щодо цієї боротьби виявляє й інша рецензія — на „Твори П. Куліша“, т. І. Рецензент підкреслює, що, мовляв, важко застосувати марксистську методу на всі 100%, але —

„це — явище загального порядку, і його можна буде подолати лише в наслідок довгої та впертої боротьби, довгої та впертої виховної роботи. До того, як ця боротьба й ця виховна робота дадуть певні наслідки, неминуче посідатимуть місце в нашому літературознавчому доробкові статті та розвідки, нейтральні щодо марксизму (а то й просто далекі (!) від нього)“ (стор. 348).

Ця „установочка“ на „нейтральність“, „льояльність“ тощо є безперечно класово ворожий маневр, спроба „принципово уґрунтувати й виправдати поширення праць буржуазних літературознавців у радянській країні. Треба, кінець-кінцем, зрозуміти, що „нейтральність“, „далекість“ — то є форма класової ворожості до марксо-ленінської науки.

Численні „матеріали“, що складають до 30% всього журналу, є по суті надзвичайно бліді, розраховані на інтереси „документалістів“ і подані без будь-яких ширших висновків.

Статті майже всі формалістичні або форсоцівські. Б. Навроцький, правда, в своїй роботі „Проблематика Шевченкових повістей“ прикриває інколи свої висновки „соціологічною“ термінологією, але переважно розглядає матеріал лише в іманентному літературному ряді. Подаючи доволі цікавий фактичний матеріал про руські твори Т. Шевченка, автор, кінець-кінцем, не спромігся на будь-які більш-менш ґрунтовні узагальнення й висновки.

Милонидов у статті „М. Коцюбинський і російський читач“ переважно орудує „надкласовим“ терміном „російський читач“. Автор не з'ясовує класового обличчя журналів, що видавали рецензії на твори М. Коцюбинського. В статті зустрічаємо таку перлину:

„Амфітеатров ставить „Intermezzo“ нижче загального рівня, а Липецький вважає його за „великолепный рассказик“ (пригадаймо, що Єфремов вважає „Intermezzo“ за найкращий з художнього й найглибший з філософського боку твір — синтез усієї творчості)“ (стор. 43).

До чого тут посилатися на Єфремова? Може для того, щоб розкрити класовий ґрунт цієї оцінки? Ні, про це в автора — ні слова. Виходить, автор просто покликається на Єфремова, як „авторитет“. Дивно, що такі рядки йдуть без жадних застережень редакції. Взагалі в статті немає чіткого розуміння й постави в класовому розрізі проблеми читача творів Коцюбинського.

В статті С. Якимович „Соняшний промінь“ Б. Грінченка — „Російський тенденційний роман і Тургенев“ маємо яскраву ілюстрацію захоплення формалістичною „впливлогією“, зведенням усіх і вся до „впливів“. Характеристичне те, що подаються тут різні імена (Коряка, Плевако, Єфремов, Зерова) без будь-яких зауважень щодо суті й позицій того чи іншого автора. Маємо навіть таке місце: „варт згадати хоча б сучасні (!) протилежні полюси критичної думки, як С. Єфремов та В. Коряк“ (стор. 75). Цікаво, яку ж позицію посідає сам „сучасний“ автор серед цих полюсів?

В. Гнатюк дає закінчення статті „Спиридон Осташевський у світлі українського бурлеску“. Стаття — описово-документального характеру: дослідник ретельно розкопує, вишукує епігонів бурлеску. Про методологію автору свідчить хоч би таке „соціологічне“ тлумачення поширення бурлеску на Україні:

„Національна вдача українська визначається одною інтересною рисою, — сміятися в найсумніших випадках, жартувати з себе самого або іронізувати з найдорожчих річей“ (стор. 93).

Безперечно це „тлумачення“ треба розглядати як вияв націоналізму, надто що на цьому дослідник побудував і свої висновки про поширення бур-

* Жибна є й та оцінка, яку дав книзі Камегулова І. Миронець („Критика“, 1930, № 9), що свого часу сам виявив себе, як адепт переверзевщини.

леску, бо, мовляв, „з бурлескного твору почалося й українське національно-культурне й літературне відродження“. Стаття В. Гнатюка є яскравий вияв буржуазно-націоналістичних концепцій у літературознавстві. І, знов, редакція журналу ніяк не виявила свого ставлення до цієї статті.

„Літературний портрет в українському письменстві“ — простора стаття С. Винниченка, що подає фактично опис літературного портрету різних літературних шкіл, далі за опис не сягає. Нечисленні автори спроби соціологічного тлумачення не можна вважати за задовільні. С. Винниченко виходить із настановлення Сакуліна про потребу вивчання „літературних молекул“ — масового спостереження. Автор виявляє нахил зводити пружини літературного розвитку до впливів — книжних та „народної“ стихії. Це є змазування класових чинників розвитку літератури і перекручення його в площину лише літературної „традиції“ та „іманентної“ еволюції.

Еклектизм авторів найбільше виявляється в безпринципній, безкритичній цитації різних дослідників (Сакулін, Білецький, Бургардт, Шамрай). Розглядання літературного процесу поза класовою боротьбою в „іманентному“ літературному ряді, пояснення літературного розвитку „впливами“ та літературною традицією „об’єктивний“ документалізм та описовість, — ось які ознаки буржуазного літературознавства яскраво виявилися в статті тов. Винниченка — молодого дослідника-аспіранта, що пішов за вчителями з буржуазно-формалістичного табору.

В статті А. Музички „Комаров як критик і літературознавець“ маємо „об’єктивно-науковий“ підхід до трактування матеріалу. Суть цієї „об’єктивності“ викривається хоч би рясною згідливою цитацією численних представників антимарксистського літературознавства. Комаров виступає в статті, як представник позакласового „об’єктивного“ трактування літератури. В примітці на сторінці 61, Музичка підкреслює.

„Взагалі Комаров намагається бути об’єктивним у своїх літературних працях, як це підніс уже ак. А. Кримський. Ось що пише Комаров із нагоди словника: „сміємо запевнити, що ми вважаємо зовсім ганебним вчинком в таке діло, як виконання словаря, випітати якусь тенденційність, партійні рахунки або особисті наші відносини, та й ні до кого із наших письменників, по щирості кажемо, нічого ворожого ніколи не мали й не маємо...“

Після процесу СВУ справжні класові сили, що приховувалися за отим словниковим „об’єктивізмом“, стали особливо ясні. Але замість викриття їх маємо в статті А. Музички хвалебні дитирамби „об’єктивізму“ Комарова. На цих буржуазних „об’єктивістичних“ позиціях стоїть сам Музичка.

Є. Ненадкевич подає аналіз новелі Д. Марковича „На вовчому хуторі“. Виходячи з загальних форсоцієвського настановлення, автор намагається знайти „соціологічний еквівалент“ для композиційного побудовання твору, але, подавши кілька загальних уваг, збивається на звичайнісенький формалістичний опис і врешті подає такі висновки:

„У Стефаніка це свідчить про чистий психологічний інтерес, незалежний від моральних ідей — принаймні від деякого моралізаторського упередження, — нічим стороннім не затьмарений“ (стор. 192), а у Марковича „моральний інтерес панує і над соціальним і над чисто психологічним“ (стор. 193).

Оце ті „плідні“ висновки, що на них, в наслідок докладного опису, спромігся дослідник. Отже, маємо тут спроби штучно пов’язати формалістичний опис з увагами в площині абстрактно-психологічній, і зовсім не маємо класового з’ясування стилевих особливостей даного письменника.

Кілька побіжних уваг про рецензію В. Державіна на „Поэтику“ — Временник отдела словесных искусств Инст. Ист. Иск., вип. V—Л. 1929. Збірник цінний з того погляду, що автори його, переважно формалісти, намагаються змінити віхи й наблизитися до марксистських позицій. Ці намагання — далеко не послідовні. Здебільшого, автори „Временника“ не підносяться над еклектичне формально соціологічне трактування літературних явищ. Що ж пише про це В. Державін? Він підкреслює, що „соціальна зумовленість історично-літературного процесу не викликає в учасниках збірника жодного сумніву“, але зовсім не відзначає, чи є ця „соціальна зумовленість“ — класова, не показує як позначається конкретно це визнання на розгляданих роботах. Весь час підкреслюючи „чимало цікавого з методологічного боку“ й в статтях Гуковського, Гінзбург, Шимкевича, автор рецензії весь час уникає чіткої методологічної оцінки цих робіт. Отже, маємо в ре-

цензії В. Державіна безпринципно-примиренський підхід до формалістичних виявів у збірці, що її він рецензує.

Цілком еклектична стаття (власне — некролог) „Конан-Дойль і детективна новела“ А. Левенсона не порушує того загального, доволі витриманого добору матеріалу, що його маємо в „Літературному Архіві“. Не спиняючись докладніше й на цій статті, як і на деяких інших матеріалах журналу, перейдімо до висновків.

В журналі, очевидно, не було роботи редакційної колегії, що її прізвища фігурують на обкладинці; а через те, фактично, це число „Літературного Архіву“ й стало трибуною буржуазного літературознавства. Не було плановості й чіткості в програмових настановленнях журналу*. Не почуватись участі в журналі молоді наукової зміни — аспірантури. Робота журналу ніяк не пов'язана з загальними проблемами і завданнями літературознавства на фронті соціалістичного будівництва.

Редакційна колегія має надалі виробити собі чітку виразну лінію й перетворити журнал на бойовий марксистський літературознавчий орган, який активно боровся б проти класово-ворожих методологічних виявів — і перевиховував би ті „попутницькі“ літературознавчі кадри, що виявляють прагнення переозброїтись, перейти на марксистські позиції. Треба згуртувати навколо журналу молодь, втягти її до органічної роботи. Треба використати матеріали роботи кабінетів та семінарів Інституту. Потрібна максимальна уважність до добору матеріалу і певні редакційні застереження до окремих статей. Треба піднести журнал на певну принципову височину, а не перетворювати його на якийсь формалістично-ідеалістичний „академічний лантух“.

Лише так ґрунтовно перебувавши журнал зможе посісти належне місце й виправдати своє право на існування, як активний співучасник соціалістичного будівництва на ідеологічному фронті.

Друга Редбригада „Критики“:

І. Ткаченко, Л. Чернець, І. Юрченко

„В борьбе за марксизм в литературной науке“. Сб. статей. Редакция В. Десницкого, Н. Яковлева, Л. Цирлина. 1930. „Прибой“. Ленинград, тираж 4.000. Стор. 278. Ціна 2 карб. 25 коп.

Рецензований збірник вийшов у серії „Вопросы методологии и теории языка и литературы“ під маркою РАНИОНу, як праці „научно-исследовательского института сравнительной истории литературы языков Запада и Востока“ (скорочено „ИЛАЗВ“). Всі статті (їх у збірнику — 8) мусіли б, за задумом учасників, бити по переверзіянству (роботи Десницького, Яковлева, Бескіної), по формалізму (статті Волошинова, Холодовича, Яковлева, Цирліна), по форсоцівству (стаття Друзіна про Арварова) та по „надматеріалістичній“ теорії Йоффе (стаття Камегулова).

Застерігаючи в передмові дискусійний характер статті про взаємини лінгвістики й поезики (Волошинова й Холодовича), жодного застереження щодо методологічних позицій інших учасників збірника редактори не подали. Навпаки, пояснюючи, що видання з'явилося наслідком пророблення певних тем у кабінеті методології згаданого інституту, редактори одночасно заявляють:

„в основу работы было положено изучение теоретических высказываний классиков марксизма по литературе, искусству и языку на фоне их общеметодологических высказываний“ (от редакции).

З яких же методологічних позицій обстрілюють згадані автори ворожі марксо-ленінському літературознавству буржуазні теорії ідеалістичного і механістичного гатунку?

Перша стаття, скерована нібито проти переверзіянства (В. Десницький „О пределах спецификации в литературной науке“, ніяк не виправдує назви збірника. З яких позицій і як саме критикує Переверзева автор видно вже хоч би з початку його статті.

* Досить поглянути на „аполітичну“ оповістку про завдання журналу на обкладинці; всі вони сходять до збирання сил — і жодного рядка про методологічні настановлення.

„Из всех течений научно-марксистской мысли в области литературоведения... наиболее оформленным, наиболее организованным является течение, связанное с именем и работами В. Ф. Переверзева.

После многочисленных работ Г. В. Плеханова, посвященных вопросам искусствоведения и литературоведения... книги В. Ф. Переверзева о Достоевском и Гоголе, его этюды о Гончарове являлись как бы дальнейшими, новыми и в то же время органическими этапами в создании марксистской литературной науки“ (7 стор.).

Отже, автор розглядає систему Переверзева, як марксистську, до того ж атестуючи скрізь його роботи, як блискучі „талантливо сделанные с исследовательским и пропагандистским пафосом“ (стор. 8). В чому ж не погоджується він з Переверзевим? В. Десницький за найістотніші вважає дві помилки в системі Переверзева. Насамперед, неправильне визначення соціологічного еквіваленту творчості Гоголя (це власне не є критика системи), і друге — ігнорування „соціальної направленості художественного произведения“. Оце й усе!

Не викриваючи ворожо-класового характеру переверзівства, В. Десницький, навпаки, бере його під свій захист. В статті його, нібито скерованій проти переверзівства, читаємо такі цілком примиренські рядки:

„...Разумеется, у В. Ф. Переверзева и его учеников нет и намека на сознательную тенденцию к выводу художественной литературы с поля классовой борьбы, к тому выводу, который объективно вытекает с неизбежностью из практики их спецификаторских увлечений“ (стор. 33).

Через сторінку ця думка повторюється. Виходить, що автор бореться проти „спецификаторских упражнений“, а не проти класово-ворожої меншовицької теорії. У висновках знову підкреслюється, що Переверзев дослідник-марксист (звичайно, що посилання на дату написання статті жодною мірою не знімає вини з автора, бо збірника видано 1930 року, до того ж у другій половині).

В передмові до збірника зазначено, що В. Десницький, один із редакторів видання, одночасно є й керівник семінару, де пророблялися вміщені в збірникові праці. Цим і пояснюється методологічне настановлення цілого збірника... Скільки автори його нібито виступають на боротьбу на два fronti, цікаво відзначити позицію В. Десницького щодо формалізму. Він пише:

„Возникнувший формализм разбит... Одни формалисты посвятили себя „плодотворному“ в разных смыслах изучению литературного быта, другие с большим запозданием спешно проходят курс марксистской поллитрамоты... Под знамя марксизма встала решительно и кафедральная наука, протаскивая, правда, под той или иной вариацией примыкания к марксизму в науке о литературе свой подчас весьма разнообразный и разноцветный багаж человека с научным „прошлым“ (стор. 9).

Отже, редактор замість дати чітке, методологічно непримиренне настановлення в боротьбі проти буржуазного літературознавства (хоч і замаскованого іноді під „політтрамоту“) говорить, щонайменше передчасно, про „рішучий“ перехід формалістів і „кафедральної“ науки під прапор марксизму. Автор роздає направо й наліво „індульгенції“, тим самим намагаючись розбрігти методологічно марксо-ленінсько-літературознавчий фронт.

Ще більше заперечень викликає стаття Н. Яковлева „К теории литературного процесса“. Схема статті проста: подавши критику формалізму з його ідеалістичною діалектикою, а також механістично-матеріалістичної концепції Переверзева, автор пробує побудувати матеріалістично-діалектичну концепцію розвитку літературного процесу. Така схема може бути й добра; але суть не в схемі, а в її трактуванні, в фактичних методологічних позиціях авторів.

Взявши як провідну до своєї статті Ленінову тезу про пізнання всіх процесів світу в їх „саморухові“, в їх спонтанейному розвитку, як єдності протилежностей, автор трактує цей „саморух“, як іманентний розвиток, що включається в діалектичний розвиток. Звідси — помилка формалістів, на думку автора, полягає в тому, що вони елементи іманентизму абсолютизують, а помилка Переверзева — в тому, що він геть відкидає іманентизм. Завдання діалектичного матеріалізму „пересилити ці риси у вищій єдності, єдності протилежностей“ (стор. 72); звичайно таке трактування діалектики літературного процесу є трактування ф о р с о ц і в с ь к е.

Форсоцівська є і вся яковлевська критика формалістів та Переверзева, якщо взагалі це можна назвати критикою. Навівши цитату з Жірмунського про те, що він проблемою впливів розв'язує „проблему історико-літературної динаміки“, автор визнає тут наявність ідеалістичної діалектики, але нічим цього не аргументує. Де тут діалектика — відомо самому авторові. Переглядаючи твердження формалізму щодо діалектики літпроцесу, автор, замість заперечити, виправляє їх, при чім впливи береться пояснити за Плехановим, але збивається на той таки іманентизм, пояснюючи — за Олексієм Веселовським — „Мертві душі“ паралелями в західно-європейській літературі.

Переходячи до теорії Переверзева, автор, знов, не заперечує його меншовицької антидіалектичної концепції літературного процесу. Ось як характеризує Яковлев Переверзева:

„Переверзев одновременно и прав и неправ“... „Разве следует из-за этого тем, кто хочет быть марксистом, перегибать палку в противоположную сторону“ (67 стор.)

За Яковлевым, як теоретиком „матеріалістичної діалектики процесу“, Переверзев залишається марксистом; його провина перед марксизмом полягає — за Яковлевым — лише в тому, що він здав формалістам позиції войовничого матеріалізму (стор. 67).

Коли вся марксистська критика б'ється з переверзіанством, як із меншовицькою теорією, Яковлеви, вбравшись у марксистську фразеологію, виступають на оборону меншовизму. Це вже не опортунізм, а безпосередньо ворожий вияв.

Ст. Л. Цирліна „К вопросу о „жизни“ и „смерти“ литературного факта“ не виходить за межі загальної постанови питання і скерована, переважно, на викриття шкідливих антимарксистських поглядів на цю проблему. Розглядаючи думки теоретиків формалізму, автор побіжно акцентує спільні вихідні позиції потєбніянства й формалізму, але не подає, хоч би кількома рядками, класового визначення цих груп. Так само, зиставляючи погляди формалістів Бергсона, автор не робить чітких висновків; тим часом, глибше розроблення цього питання могло дати цікаві й плідні наслідки.

Проблема викриття неопотєбніянства і бергсоніянства в сучасному літературознавстві є актуальною; з цього погляду стаття Цирліна могла б мати деяке значення, коли б не була методологічно невірна. Викликає сумніви, подекуди, авторова термінологія, зокрема його трактування форми й змісту, як „конкретного сращенного единства“ (стор. 89), у формалістів запозичене поняття „літературности“, що його меж і обсягу Цирлін не розкривав, і т. д. Слід гадати, що за цією невдалою термінологією криється й невизране розуміння відповідних понять. Поза всім цим стаття Цирліна дає ряд вірних, в основному, зауважень — і становить деякий контраст проти інших статей збірки.

Стаття А. Бєскіної „Проблема биографии в марксистском литературоведении“ повертається по суті до буржуазної системи історико-літературного процесу, де підноситься індивідуальність письменника, як творця цього процесу. До цього культу особи А. Бєскіна приходять шляхом відштовхування від Веселовського та Переверзева, що їхні системи заперечують роль письменникової особи в літературному процесі.

Авторка навіть заявляє, що такою постановою питання вона підносить марксистське літературознавство на гідну височину, бо воно, мовляв, досі не лише не розв'язало, а навіть не поставило проблеми про специфічність закономірності історико-літературного процесу. З цих висловлювань не вміру самовпевненої авторки виходить, що саме їй припала історична місія вивести марксистське літературознавство на ширший шлях!

Солідаризуючись із форсоцом Яковлевым, А. Бєскіна відстоює „відносну самостійність“ літпроцесу і навіть говорить про „відносну самостійність“ цілої побудови взагалі. Критикуючи Переверзева, вона визнає його меншовицьку концепцію, як школу, що залишається в межах марксистського літературознавства. Навіть більше: Бєскіна намагається виправдати Переверзева... Марксом та Енгельсом, що ніби самі вбачали в марксизмі „прогалини“; ці „прогалини“ й дали, мовляв, привід до переверзіанського трактування співвідношення бази й надбудови.

Автор статті „Формально-социологический метод Б. Арватова“ В. Друзін, відомий уже роботами еkleктичного характеру. Захопившись надзвичайно цита-

дією Арватова (з 23 сторінок статті понад 16 сторінок цитат з робіт Арватова), Друзін не зумів чітко й переконливо показати справжню суть арватовщини, як класово-ідеологічного явища, хоч марксистська наука про літературу вже в боротьбі з форсоцієтвом Арватова ще років 1928—29 викрила цю суть. Друзін зовсім не говорить про певний збіг у трактуванні паралельних рядків в Арватова та Переверзева. В цілому стаття має компілятивно-цитатний характер.

Передрукована з „Печати и революции“ стаття Каменгулова, власне, є розгорнена рецензія на книжку Йоффе „Культура и стиль“. В основному стаття правильно викриває „марксизм“ Йоффе, хоч порівняно з ранішою статтею І. Маца нічого нового не дає. Слід пожалувати, що автор, визначаючи концепцію Йоффе, як вульгарно-механістичну, проте не робить жодних зіставлень з теж вульгарно-механістичною концепцією Переверзева, і навіть не згадує про неї.

Остання стаття „К вопросу о лингвистическом методе в поэтике“ А. Холодовича своєю еклектичністю дає (разом із згаданою вже статтею Десницького) так би мовити методологічне „обрамлення“ цілому збірникові, заключний його акорд. Критику формалізму А. Холодович заміняє повною капітуляцією перед ним, спробами „поеднати“ його з „соціологізмом“. Заперечує іманентність, як її трактують формалісти, автор не заперечує цього принципу взагалі і навіть подає свої рецепти для своєрідного „відмолодження“ формалістичної поетики. Ось його висновки:

„В основании формальной поэтики лежит философское направление имманентизм, отраженный через лингвистику. Отсюда механическое выключение социального момента.

В основании социологической поэтики не может не лежать имманентный принцип. Таким имманентным может и должно быть то, что Спиноза называл „причиной по сущности“. Отсюда включение социального момента как имманентного“ (стор. 277).

Виявляється, що „соціальний момент“ „включений“ у формалістичну поетику її іманентності ніскільки не порушує, а навпаки—сам робиться іманентним.

Поруч із повною капітуляцією перед формалізмом маємо й рецидиви переверзіяства. Автор кидає, взагалі, такі обвинувачення деяким лінгвістам: „Слово... есть явление... всецело опирающееся на тот производственный базис, который для многих лингвистов вообще неприемлемо, а если и принимается, то только в „последнем счете“. Остання досить в'їдлива інвектива належить, як відомо, перу Переверзева. Правда деякі формалісти-мовознавці справді ховались за цю формулу — „в конечном счете“, щоб уникнути будь-якого соціологічного угрунтування мовних процесів. Але слід же розуміти, що заперечувати цю формулу по суті — це значить скочуватись до переверзіяства.

Не можна обминути й авторового „надкласового“ визначення „бытового рече-ведения“; воно визначається, як „осознанный процесс соединения и противопоставления коллектива коллективу“. Абсурдність цього визначення найкраще довів сам автор, подаючи приклади (з протилежною, звичайно, метою). „Особенность одного района от другого выражается в названиях местностей... и в том, что жители старательно отличают от себя других, высмеивая друг друга“. На такому безкласовому „висміюванні“ й побудувалася теорія Холодовича.

Спеціальний параграф статті присвячено висвітненню співвідношення методи та матеріалу.

„Имеются все основания думать, что в утверждении ложных точек зрения повинен не только метод, но и материал. Недооценка явлений, лежащих вне поля зрения исследователей, работающих на ограниченном материале, есть факт“ (242 стор.).

Очевидно цей параграф був би не потрібний авторові, коли б не було в нього бажання передкласти частину вини з своєї методи на матеріал. За Холодовичем, виходить, що класово-ворожі погляди (за його термінологією „ложные точки зрения“) не тільки випливають з світопогляду, з методології тих лінгвістів, на яких він нападає, а такою ж мірою зумовлюються тим обмеженим матеріалом, що ним вони оперують. З такої теорії дуже легко вивести виправдання буржуазних мовознавців.

Стаття Холодовича, як ми вже зазначали, не становить винятку в збірникові. Таким самим тоном примиренства до класово-ворожих теорій проійнято більшість

статтей. Окреме місце, правда, посідають, з цього погляду, статті Цирліна і Ка-мегулова *. Отже, маємо в збірникові повну капітуляцію перед буржуазним літе-ратурознавством, протаскуванням антимарксистських поглядів, під виглядом бо-ротьби за марксизм. Боротьба за марксизм, проголошена на титульній сторінці збірника, є лише маскувальна фраза.

Друга Рецбригада „Критики“:
І. Ткаченко, А. Чернець, Л. Юрченко

„Как мы пишем“ (Андрей Белый, М. Горький, Евг. Замятин, Мих. Зо-щенко, В. Каверин, Борис Лавренев, Ю. Либединский, Ник. Никитин, Б. Пиль-няк, М. Слоимский, Ник. Тихонов, А. Толстой, Ю. Тынянов, Конст. Федин, Ольга Форш, А. Чапыгин, Вяч. Шишков, В. Шкловский). „Изд. писателей в Ленин-граде“. Тираж 10.200. Стор. 216 1930 р. Ціна 1 крб. 50 коп.

Пролетарська молодь від варстату й від трактора, що йде нині в літературу, відчуває гостру потребу в допоміжній літературі, яка б навчала літературної май-стерності. Цю роль частково виконують так звані „Теорії літератури“ чи „По-етики“, даючи систематизовані відомості про техніку літературної праці. Але ніяк „Теорія літератури“ не заступить практичних вказівок кваліфікованих майстрів поетичного слова. Вивчення їх практики часто дає більше ніж будь-який підручник.

Розглядана тут книжка варта уваги якраз з цього погляду: в ній вісімнадцять визначних авторів, що мають не малий літературний стаж, розкривають свій творчий процес, техніку письменницької майстерності. Отже, заголовок збірника „Как мы пишем“ цілком відповідає його змістові.

Історія збірника — така: видавництво письменників Ленінграду звернулося до всіх визначніших руських письменників з проською дати відповідь на спеціально складену анкету з шістнадцятих питань. Розуміється, відповіді видатних майстрів слова на анкету мають немалий інтерес для початківців. Але вся справа, звично, в тому, як складена сама анкета. На жаль, анкету (тут її через брак місця не наводимо) слід визнати за невдачу. Має вона великою мірою формальний характер. Ї в ній чимало питань (прикладом: „Когда работаете — утром, вечером, ночью“, або „Техніка письма: карандаш, перо, пишущая машинка“), що мають другорядну вагу. І разом немає тут питань, які розкривали б характер підходу письменника до дійсності, філософські основи його творчої методи, його роботу над композицією, над стилістикою твору і т. д. (цікаво, що деякі автори збірника, — додатково самі від себе порушували ці питання). Через оцю явну невдалість анкети чимало зне-цілюється й ціла збірка відповідей на неї.

Відповіді авторів на питання анкети різноманітні змістом і викладом. Деякі відповідають коротко, покиваючись на невміння розповісти про процес і техніку своєї творчості, на труднощі окремих питань. Проте, чимало авторів сумлінно поставились й дали цінний (наскільки це дозволив самий склад анкети) матеріал для розуміння творчого процесу й літературної техніки.

Доводиться шкодувати, що видавництво не додало до збірки статті, яка б систематизувала матеріал, а також викрила б клясову суть висловлювань деяких авторів. Дехто з них (Замятин, Пільняк) виступають тут з явно реакційними „теоріями“, зокрема перебільшують роль підсвідомості, надхнення, інтуїції в творчому процесі й одночасно знецінюють роль свідомості, світогляду. Так Піль-няк пише: „... Все начала уходят в подсознательное... Если бы я знал это „почему“ (почему начал писать), писать я не стал бы: у каждого писателя должна быть, должно быть, своя трагедия, своя пропасть, своя неувязанность, которые творчеством он заполняет“ (125 — 26 стр.).

Це буржуазно-ідеалістичне міркування. Воно цілком протилежне висловлюван-ням теоретиків марксизму про те, що процес художньої творчості „начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувство и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и придает им известное образное выражение“ (Плеханов). Міркування Пільнякова має й виразний безпосередньо-політичний сенс: його творчість, за його власним визнанням, править йому за засіб заповнити „пропасть“, затулити від самого себе „неуязанность“ (очевидно

* Зовсім не розглядаємо тут статті В. Волошинова „О границах поэзии и лингвистики“, скільки вона трактує ряд суто лінгвістичних проблем.

з радянською дійсністю). Чи ж треба доводити, що радянський письменник — учасник соціалістичного будівництва має в своїй творчості цілком протилежні творчі стимули?

Цитувати Замятіна нема рації, бо це було б повторенням Пільняка. Для нас ясно, що їхня „методологія“ виростає на основі їхнього класово-ворожого пролетаріатові настановлення, щільно зв'язана з їхнім ворожим ставленням до нашої радянської дійсності.

Велика помилка видавництва в тому, що воно не подбало хоч якось розкрити читачеві класово ворожу суть Пільнякової й Замятінової „філософії творчості“. Так само не викрита залишається реакційна суть міркувань К. Федіна, який каже, що за об'єкт творчості письменника може бути лише матеріал, що вже відстоявся, „сложился“. Ця думка цілком протилежна настановленням пролетарської літератури.

Поряд вищевизначених явно ворожих або сумнівних висловлювань маємо й чимало дуже цінних міркувань (Горького, Лібединського та інших), які можуть чимало дати письменникові-початківцеві. Маємо цінні відомості їх про те, як дані автори працюють над образами, типами, мовою, якою методом розкривають характери, як підходять до явищ дійсності, використовують факти і т. інш., — безперечно дуже цінні.

Книжку „Как мы пишем“, попри всі відзначені хиби, корисно перечитати. Вона допомагає самоусвідомити власний процес творчості й подає низку практичних вказівок з техніки літературної праці. Але краще треба застеретти читача проти безкритичного підходу до тих класово ворожих творчих концепцій, що їх приклади ми тут наводили.

П. Бульба

Микола Дукін — „Останній Запорожець“. Оповідання. Плужанин, 1931 р. Тираж 5000. Ціна 60 коп.

Читач знає Миколу Дукіна, як автора твору з життя сільського вчителства та політосвітніх робітників на селі, „Матіола“ („Плужанин“, 1928), дитячої повісті „На машині на моторі“, що вийшла черговою (№ 6) книжкою дитячих повістей та романів за 1930 рік, та ряду нарисів, друкованих переважно в „Плузі“.

Перша книжка М. Дукіна „Матіола“, — це була великою мірою данина впливам імпресіоністично-орнаментальної школи М. Хвильового. „Останній запорожець“ — це крок наперед у стилевому розвитку М. Дукіна. Ця книжка має вже цілком інше стилеве обличчя. Тут переважає без будь-якої естетської бундючності реалістична розповідь, розгортувана часто в сатиричному плані.

Книжка складається з шости оповідань: „Виряжали козаченька“, „Не ті часи“, „Артемова артіль“, „Клара“, „Мінезота № 23“, „Останній запорожець“. Тематична основа збірки — село. Ідейне спрямування збірки, показ класових сил села є в основному правдиві, хоч поряд з цим книжка не вільна й від деякої ідейної невиразності і плутанини. Але про це далі.

Перша позитивна риса книжки — це те, що автор показує не село статичне, незмінне і класово „компактне“, він подає село в динаміці, в процесі запеклої, прихованої й одвертої класової боротьби двох сил. Ці сили в оповіданнях М. Дукіна не є якісь символістичні, абстрактні категорії. Вони мають в і р а з н о к л а с о в и й з м і с т.

Реакційні сили села репрезентують куркулі: Монька Крутько („Виряжали козаченька“), глитай дядько Ворон („Мінезота № 23“), титар лопухівської церкви та інші представники тієї класи, що її пролетаріят ліквідує на основі суцільної колективізації села. Цим типам протистоять колишні наймити, а тепер — завзяті трактористи і комунари Оверко, Гаврюша („Виряжали козаченька“, „Останній запорожець“), секретар осередку і комсомольці Могила, Чулай („Клара“), відданий справі соцбудівництва агроном Колянківський, Коваль, незаможницькі артіль, колективи, комуни.

Визначну роль в оповіданні М. Дукіна відіграє трактор, цей новий вирішальний фактор в перебудові й економіки, й побуту, і психіки села. Трактор індустріалізує село і цим знищує „ідіотизм сільського життя“, розбиваючи межі між містом і селом. Автор показує це на такому дрібному прикладі. Биндюжник Христофор змушений продати свого „крижистого гнідого ардена“ тільки тому, що на

гамірних вулицях столиці він чомусь боїться машини. Христофор за старою звичкою вирішає: „Дядькам на село продам“, там, мовляв, немає машини, боїться нічого, а в плузі ходитиме, „Силищі ж у клятого—за трьох тягтиме“. Але помилився биндюжник Христофор, бо не знав, що сьогодні й на селі лякатимуть ардена і трактори, і ваговози, і машини. „Не ті часи...—зідхнув Христофор і сплюнув“. Так закінчується символічне сюжетом трохи анекдотичне оповідання „Не ті часи“.

Трактор — головна „діва особа“ багатьох оповідань збірки; він відіграв вирішальну роль у класовій боротьбі на селі. Автор умів навколо нього скупчити всю увагу читача, уміє пробудити і інтерес, і любов до машини, що безжалісно переорює сусідські межі, революціонізує світогляд селян, кладе тверді підмурки майбутньому комуністичному господарюванню. Але тут автор дещо збочує; в нього оспівування машини—іноді дещо „абсолютизоване“, цим „культom“ машини іноді затуляється справжня основна діва особа сучасних революційних процесів на селі: пролетаріат, що під проводом партії, спираючись на колгоспника, перебудовує сільське господарство на соціалістичних засадах.

Пова тим автор досить різнобічно висвітлює процес цієї перебудови, показує нові типи сільського робітника-тракториста, активного колективіста, мімікрію й шкідництво куркуля, запровадження нових способів господарювання, наростання елементів нового побуту, культурно-освітні процеси в сучасному селі і т. д.

В найкращому оповіданні збірки—„Артемova артіль“ крізь призму дитячої свідомості, тобто в пляні своєрідного учуднення, показує автор долю і прагнення того незаможницько-середняцького дитинства з ранньої весни до пізньої осені пасти чи то свої, чи то чужі корови, не маючи змоги відвідувати школу. Досить довершене своїм виконанням (непогані описи степу, вдалий показ дитячої психіки, побуту, барвиста і разом дуже проста мова), оповідання має ідейне соціальне настановлення: індивідуальний уклад господарювання стоїть на перешкоді дитячій освіті. Це усвідомлює навіть школяр Артем. Він знає („казав Іван Семенович“), що це зміниться тільки тоді, коли прийде комуна. Але що то за комуна „не знає Артем. Тільки знає напевно, що тоді не відриватимуть школярів від школи пасти худобу і не битимуть дітей своїх п'яні батьки“.

Оповідання „Клара“, присвячене проблемі нового, революційного побуту—трохи застаріло (мова про перші роки революції). До того ж його псує меланхолійно-ліризоване закінчення: „І мені захотілося здавити голову руками і піти кудись далеко, далеко“,—розмагнічене і безперспективне, тому воно стоїть якось осторонь від усієї збірки.

Ідеологічно не зовсім виразне є оповідання „Мінезота № 23“, де автор відтворює боротьбу свідомої частини селянства на чолі з агрономом Колянківським за максимальну врожайність, за запровадження в практику сільського господарства чистосортного селекційного насіння; куркульство чинить упертий опір цьому, поки обурена більшість села не мстить на ньому. Але мститься дуже дивним способом, знищуючи засіяну нечистосортним насінням ниву куркуля Вовка. Автор, на жаль, ніяк не викрив політичної хибності цього „революційного“ акту. Саме через те незрозуміло, чому це автор настирливо доводить, що перший, хто зняв протест проти Вовка і вирішив знищити його ниву, був його син. Це було б виправдане, коли б автор викрив суть цього своєрідного „анархізму“, що його ініціатор є куркуленко. Але цього, повторюємо, не зроблено, тому й маємо підстави запитати: чи не проглядає крізь цей образ ідейка про можливість „революційного“ переродження куркуля?

До цих ідеологічних хиб збірки, можна ще додати й не зовсім чітке трактування образу куркуля Моньки з оповідання „Виряджали козаченька“. Куркуль Монька—це з тих, що мімікризуються і часом дуже вдало. Але деякі біографічні деталі, переказані від автора, можуть дати протилежний ефект. На 2-й сторінці оповідання читач довідується, що Монька співав в сільбудівському хорі, збирав передплату на газети, має серед селян (яких)? авторитет. „Без жодних утисків (зауважте—Г. К.), з першим же подувом вітру, Монька склав договора на свого наймита Оверка, і не тільки ходив сам коло худоби неділями, відпускаючи за договором Оверка на вулицю, але й одвозив його тачанкою особисто на районові і наймитські збори, коли в тому була потреба (підкреслення моє—Г. К.).

Як бачите, підозріло „льовальний“ образ куркуля. Правда, автор тут веде розповідь у пляні сатиричному й учудненому і далі самим ходом дії викриває справ-

жне обличчя Моньки. Але, все ж таки, уважаємо, що в цьому місці менше сатири, ніж реалістичного переказу. А звідси й можливий небажаний ефект незадоволення від настановлення авторового.

Можна було б ще вказати на ряд технічних недоречностей, зокрема й прикладів того, що автор іноді вдається до штучно надуманих і неприродних мотивацій (хоча б арешт Моньки на стор. 12). В цілому ж, повторюємо, збірка є позитивне явище. Тематика її — актуальна, соціально-значна. Автор має достатні дані, щоб перебороти вказані хибі і надалі створити і глибше і ширше полотно про складні соціально-економічні і побутово-культурні процеси сучасного села.

Гр. Костюк

Платон Гайворонський. Нотатки оборонця. ДВУ, Харків — Одеса. 1931. Стор. 167. Ціна 75 коп.

„Висвітлення та вивчення судових справ, як виразного типового матеріалу, що підсумовує низку характеристичних явищ нашого часу, являє певний громадський інтерес“, — вказує в передмові автор, подаючи 12 „нотаток“ — нарисів, написаних на підставі спостережень у тих справах, де автор виступав як оборонець. Теми нарисів такі: родинні взаємини, перетворення за наших часів „колишніх людей“ на професіоналів — злочинців, підпал з помсти, убивства (з намови й на ґрунті ненормальних родинних взаємин), самосуд, хабар учителів, два випадки хуліганства, підкинута дитина, релігійне шахрайство.

Можна гадати, що автор мав на меті дати побутові нариси, що їх брак відчувається в радянській літературі. Останнім часом на книжковому ринкові з'являється чимало виробничих нарисів, де відбито бурхливий темп нашого будівництва, боротьбу за виконання промфінплану, класову боротьбу за створення нових форм господарства на селі і т. д.; але нарисів, що давали б широкую картину того, як відбуваються всі ці процеси в побуті, у повсякденному житті різних шарів трудящої людности Союзу, — ми майже не бачимо. І хоч судовий нарис має дещо особне завдання, проте він належить до нарисів побутових і може виконувати не абияку позитивну функцію серед інших гатунків нарисів.

Адже кризь призму нашої судової практики переламлюються всі зрушення, спричинені руйнацією старих форм господарського, державного, громадського життя і творення форм нових. Тим то судові справи дають багатий матеріал дослідникові, який аналізує класову зумовленість вчинків різних „героїв“ судових справ, від якогось персонажа процесу СВУ чи „Промпартії“, починаючи і неплатником аліментів або дрібним хабарником кінчаючи.

В розгляденій збірці насамперед впадає в око вибір матеріалу. Останні роки дали ряд процесів шкідників, ряд яскравих фактів опору, в найрізноманітніших формах, ліквідовуваного нині глтайства і т. д.; не один показовий суд притягав увагу трудящих, показуючи, в яких складних іноді дуже захованих формах точиться класова боротьба навколо основних ділянок соціалістичного будівництва. Проте, тільки про останній нарис „Сцілюща криничка“ можна сказати, що там подано актуальну справу про шахрайство „у великому масштабі“ групи попів, ченців і глтайв, які використали для свого збагачення релігійні почуття невідомого селянського населення на Луганщині в 1924 році (Хоч, власне, й цей матеріал скоріше історичний: часи „калінівських чудес“ минули; і коли останніми часами ліквідоване глтайство й намагалося використовувати релігійність певних груп селянства, то це вже мало інші форми). Більшість „нотаток“, подаючи дрібні й, що головне, часто нехарактерні для бойового „сьогодні“ справи, викривляють, коли можна так висловитись, перспективу роботи нашого радянського суду останнього часу.

Перша, досить велика, нотатка „Родинне життя інж. Садовського“; зміст її: інженер Садовський їде до колишнього чоловіка своєї дружини — Феденка, щоб той дозволив Садовському усиновити його — Феденкового — сина. Приїхавши, Садовський потоваришував із Феденком. Той, бажаючи помститись колишній дружині, веде його до покій. Дізнавшись про це, дружина, що розлучилась із Феденком через його зраду, тепер ладна розлучитись із Садовським; кінець-кінцем, Садовський із дружиною миряться, і все йде гаразд. Про те, що це діється за радянських часів, свідчить згадка про ЗАКС. А в цілому подібні сюжети і в буржуазній — і „серйозній“, і бульварній літературі — використано безліч разів.

Але може автор зумів у своїх висновках проаналізувати цю історію так, щоб вона набрала ваги „документу часу“? Ні. Автор тільки згадує про якісь, досить невиразні, „принципи сучасності“ й моралізує цілком у душі судових спогадів та звітів, поширених у буржуазній пресі, оперуючи тільки різними „вселюдськими“ категоріями заздрости, ремства тощо. Автор навіть дивується і вбачає щось нове, нечуване в тім, що два чоловіка мирно, по-товариському могли розв'язувати питання про долю дитини; в тому, що Садовський усиновлює сина дружини від першого шлюбу, автор бачить здобутки нової моралі. Щоб подати такі зразки нового в побуті, чи варто було витратити майже п'яту частину книжки для історії, що зацікавить мабуть лише amatorів „Донни Анни“?

Не має широкого громадського інтересу „нотатка“ „Блатна“, де оповідається, яке враження справила на публіку і як поводитися на суді колишня дворянка, яка після революції „не знайшла собі місця і... перетворилася на звичайнісіньку кримінально злочинницю, що мріє про Бупр, як про рідну хату“ (стор. 45). Про класову суть справи тільки мимохідь згадано. До того ж про Бупр говориться, як про найбезнадійніше в світі місце: про ролю виховної роботи Бупру саме для кримінальних злочинців автор ani словом не згадує.

Дальша справа — про демобілізованого червоноармійця, який убив батька, „що вийшов з села і, ставши робітником на заводі, порвав зв'язки не лише з селом, а й з численною родиною, лишивши її на призволяще, і з сином — молодим селянським хлопцем“ („Батьків убивця“). Знов таки назвати цю справу соціально типовою ніяк не можна. Отже, спроба авторова художньо узагальнити її набирає функції перекрученого висвітлення нашої дійсності.

Більший інтерес являють „нотатки“ з селянського побуту: „Підпал“, „В балді“, „Самосуд“. В першій глитай, щоб помститись уповноваженому земельної групи, намовляє свого наймита за 4 карб. спалити майно цього уповноваженого — бідняка. Шкодить тут те, що автор більше цікавиться обставинами самого викриття злочинця, не розкривши глибше класових пружин злочину. Перевагу зовнішнього малювання подій над глибшим виявленням їхніх причин, маємо й у „Самосуді“. На тому, чим зумовлюється самосуд чи підпал, на ролі цих злочинів у процесах, що відбуваються сьогодні на селі, автор не заострює уваги.

Вмищення такого нецікавого матеріялу, як „Фабзайці-хулігани“ (хлопці-фабзайці підперли двері кіно дрючком), „Помета“ (парубок вимагав дівчині ворота дрюгтем) або „Хабар“ (мати пробує дати хабаря завідавачеві технікуму, щоб не виключали сина) нічим не можна виправдати. Невже нічого значнішого й актуальнішого не можна було дати з поточних хоча б судових справ?

Поверховості в трактуванні відповідає й надуживання заялосними штампами судових звітів та фейлетонів буржуазних газет; особливо це виявляється там, де автор розповідає про свої зустрічі з підсудними, про їх манеру поводитись чи виявляти свої переживання. Мова збірки не зовсім задовольняє; крім штампів, що їх можна було б легко обійти, трапляється чимало незграбних перекладів з російської, а подекуди й неграмотних зворотів.

Найголовніша хіба всієї збірки — це брак чіткого цілеспрямовання в добір матеріялу. За критерій править тут або зовнішня „цікавість“, або та, що дана справа трапилась у практиці самого автора. Обидва ці критерії є явно невдачі. За єдино вірний критерій слід уважати міру громадської актуальности справи й тої користі, що її може дати висвітлення й типізування даного факту для класового виховання читача, для нашої будівної практики.

Оцей брак спрямовання на інтереси сьогодишнього дня й далеко недостатня увага до класової природи злочину, соціальних умов, де він з'являється, вимагають виступати проти позитивних оцінок цієї книжки, які в нашій пресі („Літературна газета“) вже з'являлись.

М. Олін

О. Лан. Збірки поезій: „Отави косять“, видавництво „Маса“, 1928 р., 48 стор. „На зустріч сонцю“, видавництво „Маса“, 1930 р., 77 стор. „Долоні плещі“, ДВУ, 1930 р., 61 стор.

Товариш М. О. Скрипник в одній із своїх промов, висвітлюючи проблему соціальної спрямованости літературної творчости, зазначає, що це є питання про

те, чи бере письменник участь своєю літературною працею у великих соціальних творчих процесах і яку саме бере участь. Це є мірило, що ним визначається внутрішня вартість художнього твору. Тільки ті твори, що діють в напрямі соціалістичної перебудови, що допомагають цьому процесові, що підносять безздатність співучасників соціалістичного будівництва, заслуговують на нашу позитивну оцінку. І з другого боку —

„Мертвороджені є ті художні твори, які йдуть проти чи повз великих соціальних творчих процесів“.

Розглядаючи в світлі цього мірила поетичну продукцію О. Лана, ми й хочемо довести, що він своєю творчістю проходить повз сучасних великих творчих процесів, зі сторони споглядає нашу соціалістичну будову. В цьому — своєрідна „генеральна лінія“ творчості Ол. Лана, хоч у поета і є відхилення від неї — і позитивні — в бік наближення до конкретної тематики наших днів і завдань доби, і протилежні — в бік активного заперечення соціалістичного будівництва, класових прямих пролетаріату. Невизначеність ідеологічної позиції, хитання — прикметна риса творчості О. Лана.

Почнімо з того, як поет сприйняв і усвідомив характер Жовтневої революції. Ось які висловлювання знаходимо в усіх трьох збірках:

„Вода потужно по всій леваді
Буруном пре“...

„Сіяли гнів і розпуку,
А який поспіває врожай!..“

„Либонь довіку серце не забуде
Тих божевільних днів!“

З інших поезій довідуємося, що революція — „буря нависна“, вітер, що кружляє листям, „буря, жах“, „важка завірюха“. Отже, це не організована боротьба пролетаріату і революційного селянства, а стихія, що весняною водою заливає левади.

Коли ви схочете довідатися, де рушійні сили революції, в чому суть боротьби, то прочитайте в Ол. Лана таке:

О, злобо темна! Ти для себе
безсмертний пам'ятник звела!“

Минулу горожанську війну автор уявляє собі так:

„Нехай позаду в нас пожежі,
Могили, сльози, біль і гнів,
Зате попереду — безмежжя
І далечінь віків!“

В цій боротьбі, отже, автор нічого світлого не бачить. Та й мабуть не — оте „безмежжя й далечінь віків“, очевидно не те, за що боровся пролетар. Автор — за спокій: він проголошує „благословенними дні спокою“. Довідавшись, що „з батьківського двору й попів розмело“, поет наївно запитує: „А за що? Кому я чим завинив?“ Цим сам автор проголошує гасло: „моя хата з краю“.

Коли ми схочемо довідатися, куди ми прямуємо, в ім'я чого точилась і точиться боротьба, то в поета знайдемо таку відповідь: „нехай живе прийдешній день“, „благословляю радощі прийдешнього життя“, „вперед на нові грані, в нові світи“, „і в ім'я майбутнього — нехай і ніч і холод, нехай і буря й грім“ — і т. д. Виразніших висловлювань тут не побачимо. Автор обмежується „безпартійними“ загальниками, під якими підпишеться й наш ворог, своїм змістом їх виповнивши. Отже, загальники — це риса, що характеризує всю майже творчість О. Лана.

Тематичний стрижень перших двох збірок поезій — це село, різні моменти його життя чи настрої самого автора, пов'язані з селянською тематикою. Як же подає він село часів відбудовчого й реконструктивного періоду?

В період, коли класова боротьба на селі щодень гострішає, автор відзначає перш за все, що „тепер тихо в нас“, що „спить село“ — і поруч непорозуміло запитує: „Про що це там балакають гудки?“ і „Чому не видно там прямих доріг?“ У селі — темрява, „сліпі серця“. Класової боротьби на селі автор не бачить. У поезії „Батрак“ маємо таку характеристичну строфу:

„Стриже коса траву, як руно,
Та все комусь, комусь...
Піду ж сьогодні до комуни
І — запишусь“.

Коли б наймит працював не на куркуля, а лише на себе, то, виходить, тоді він не пішов би до комуни. Тут ми діходимо до головної хиби творчості О. Лана — до ідеалізації індивідуального господарства, праці на власній ниві. В поезії „Рік“ автор малює, як селянин проходить свій трудовий цикл від весни до зими. Весна — він із радістю йде за плугом по ріллі; зібравши урожай — без турбот зустрічає зиму „з ясним лицем, з безхмарним чолом“ всімається „літньому роздолу“. Не життя — а радість, аби тільки хліб був, щоб не голодний сидів. Ніяких інших поривань, ніякої участі у великому будівництві. А головне — ніякої потреби йти до колективу.

Найяскравіший гімн власництву маємо в поезії „Хліб“. З задоволенням автор змальовує „господаря“, що поважно оглядав своє поле, де „плавають жінці“, „ростуть на ниві вздовж межі полукіпків промовисті кряжі“. І от коли в такого господаря повні засіки, — тоді „розхилився дозвілля, покличе в гості молоде весілля і, мов кановку доброго вина, осінню радість вип'є аж до дна“. А не вродить — тоді „не вклонися до милої з сватами“, „навіки серце поховай“... Чим не старосвітський побут? Привертає до себе увагу в цій поезії й така сентенція:

„Щасливий той, кому весна сміється,
Чие життя, мов ясна стежка в'ється:
бо хлібороб свій спокій загубив
на роздоріжжях буряних степів“...

Отже, хлібороб тепер „загубив спокій“. Виходить, що він його мав за часів капіталізму чи кріпащини, до Жовтневої революції — чи як? Але який же „хлібороб мав тоді спокій? Чи не той, що був за гетьмана в „союзі хліборобів“?

Закінчуючи цю поезію, автор говорить про „майбутнього осяянні палаца“, де під строй споруд „під мурком ляже хліборобський труд“. Автор забуває зовсім тут про головного будівника соціалізму — пролетаріят. Оспівуючи радість праці, автор зовсім не показує, яку мету ми ставимо собі в час „великих робіт“. У нього праця — ради праці.

„Благословенні будьте,
життя і праця, сонце і весна“.
„І встане степ,
зелену блюзу вдягне
і справить свято животворчого
труда“.

Це безпредметне оспівування праці взагалі пов'язане в автора з біологічним сприйняттям природи й естетським спогляданням її.

Серед поезій, де автор виявляє деяке наближення до завдань доби, треба відзначити „Ті дні“, де автор висловлює певність, що „зійде колектив“, та „Вітрик“. де маємо таку строфу:

„Немов павук широкозадий,
Стоїть він здавна на шпилі...
Ох, і коли ж ти, чорний гаде,
Насеєшся людської крові?“

Але в цих поезіях з актуальною тематикою впадає в око схематизм і трафаретність.

Скалки нового побуту можна знайти у поезіях „В невідому дорогу“, „Червоний промінь“, „Трактористи“ та інших. У поезії „Міст“ автор згадує про те, що „назустріч тяжкому тупу крицевих кроків індустрії ростуть комуни у степу“. Але, це — лише згадки. Вся творчість автора скерована не на боротьбу за колективізацію, а в протилежному напрямі — на апологію „господаря“.

Перебуваючи в обіймах „поезії“ власництва, автор, зрозуміло, збочує часто на шлях перекрученого трактування сучасної дійсності. Яскравий приклад, у критиці вже відзначений („Критика“, 1931, II, стор. 148), та поезія Ланова, де він

урожай жита трактує, як символ змички, що „...З'єднає перевеслом в сніп город і село“. Незалежно від наміру авторового, маємо тут наклеп на ідею змички, що в її основі лежить ведуча ролія соціалістичної індустрії, а не „споживачівської“ тенденції „міста“. Виходить, невинно автор у „Поезії дозвілля“ стискує руку... неоклясикам.

Цікаво, що зупинитися на тому, як автор трактує селянську бідноту, напів-пролетарів, що поповнюють лави пролетаріату. У поезії „Оце мій переліг“ автор показує роздвоєння робітника заводу, що має ще свій переліг, але трактує це роздвоєння не діалектично, як єдність протилежностей і боротьбу їх, а механістично, утворюючи колізію, що ніби ніколи не розв'яжеться. Селянська частка „душі“ цього роздвоєного робітника — одвічна й непоборна. Не дарма ж автор ці шари селянські, що йдуть в індустрію, вважає за „той сік“, що ним стара земля червонує кров одвіку оновля. Цебто пролетаріат оновлюється цим поповненням, а не „оновляє“ його сам пролетарським перевихованням.

Друга група поем в О. Лана — це місто, міські малюнки, будівництво в місті. Особливо цією тематикою насичена збірка „Долоні площі“. Основна хиба цієї групи та, що автор не подає нам міста, як центра пролетарського, а показує місто „взагалі“, цебто, що більше нагадує капіталістичне. Автор виспівує процес будівництва, але не підкреслює його класової спрямованості.

У поезії „На зорі“ автор наївно ставить дилему: село чи місто? Перемагає місто тому, що... в ньому — дружина, а на селі — мати й сестра.

Такі поезії, як „Вулиці“, „Дні в улицах“, „Нічний поворот“, „Гетто“, підтверджують, що автор не помітив змін, які сталися в місті після революції. Провідної ролі пролетаріату автор не відзначив. І просто гумористично звучить те місце, де автор, стаючи в позу вождя, закликає (пролетарів мабуть):

„Ідіть же, замурані в шлаку,
Підводьте з диму почорніле чоло,
Доволі спати (?) рудюю десь в кутку,—
тепер самі ви — повновладний молот!“

Гадаємо, що саме до автора слід би звернутись із таким закликом: „Доволі спати“.

Маємо в збірці кілька „філософічних“ поезій, де автор розв'язує „проблеми“ чи трактує окремі „філософічні“ питання поезії („Скоро жинива“, „Ненависть і любов“, „Не плач за мертвими“, „Рука“, „Мій сад“ і „Сніг“). „Філософія тут — явно не-пролетарська. Прикладом, за автором, якась містична „мускуляста рука“ поділила світ на два табори, серед яких буде „довічна боротьба“ (очевидно, і в безкласовому суспільстві, чи як?) Ще більше відкриття зробив автор, визнавши за рушійні сили життя ненависть і любов (навіть не класові?), що „виносять людство в простор дня“. Незрозуміла зовсім така велемудра „дилема“ в поезії „Сніг“:

„Що є достойніше перед лицем століть:
Чи заховати чистим горде чоло,
Чи кинути його історії під полог?“

Очевидно, ні те, ні друге. Порадимо авторові знайти щось третє. Коли до цього додати, що автор, сидячи „задумливо в затінку“, знайшов десь „світову красу“ (очевидно, абсолютну), то можна з певністю сказати, що автор іще перебуває в полоні „ідеалістичної філософії“, звідси — і ота нерівність, хитання, збочення і часто — глибокі ідеологічні провали.

Особливо загрозливе для автора те, що ідеологічні зриви поглиблюються в його творчості і особливо помітні — в останніх двох збірках, випущених 1930 року.

Хоч в останній збірці автор і виявив деякий технічний поступ, проте в цілому треба відзначити його стилеву еклектичність і безперспективність. У першій збірці його ми мали вияви впливу народницько-просвітянської поезії (характерна лексика: „Ниви золотосі“, „хвилі золоті“, „доленька моя“, „веселі люди“, „золоте колося“ й т. д., а також рими досить примітивні: речівники в одному відмінкові чи навіть дієслівні рими).

В збірці „Долоні площ“ помітні вже впливи Терещенка, Бажана, нарешті Александровського (порівняння його „На смуглые ладони площадей“...). Автор шукає тут нових розмірів, відходить від точних ямбів, намагається вхопити „ритм доби“; але споглядальний характер його творчості, дрібнобуржуазна суть цієї творчості штовхають автора на інший шлях розвитку — через впливи Тичини періоду „Соняшних кларнетів“ в багно неолясики (особливо видчуються впливи Рильського в циклі „Степові акварелі“).

Отже, О. Лан у своїй творчості проходить повз великі сучасні творчі процеси, а іноді й проти них виступає. Дорогою споглядання й невиразності (і ідеологічної і художньої) тече творчість О. Лана. До групи дрібнобуржуазних письменників сільського походження зараховуємо О. Лана. Він, дійсно, зупинився „на розі“ (циклъ поезій „На розі“). Позаду село, де розгортається класова боротьба за соціалістичну перебудову, що її (боротьби) поет не відчув. Тут — громохке місто в риштованях; але й тут автор не зрозумів політичного змісту господарчого процесу, не відчув ролі пролетаріату, як головного рушія в соціалістичному будівництві — і тому став на роздоріжжі.

Так виглядає постать О. Лана з його перших трьох збірок поезій. Тому, як прояв найгіршого гатунку примиренства і безпринципності в критиці, розглядаємо твердження Л. Старинкевича (див. рецензію в „Літературній Газеті“, № 7 за 1931 рік — „На зустріч сонцю“), що — „емоція радощів в О. Лана збігається й органічно зростається з ідеологічним оптимізмом пролетарського класового світовідчужання“.

Якраз пролетарського класового світовідчужання автор і не має. Він, повторюємо, зупинився на роздоріжжі, відбиваючи світовідчужання тої частини дрібнобуржуазної інтелігенції, що досі „вагається“. То його запалоє розмах будівництва, то прохолоджує „синя далечинь“ степових просторів. І тут до речі буде нагадати авторів слова із згадуваної вже промови т. Скрипника: в наш час „можна бути гарним, можна бути холодним і не можна бути тепленьким“.

Ол. Метеорний

Ведміцький Ол. Вугіль. Поезії. В-во „Плужанин“. Харків. 1930 р. Стор. 92. Тир. 3.000. 90 коп.

Кому легше перебудуватися, як не поетові? Саме поет має можливість найшвидше стати в авангарді реконструкції літератури. Так думає про поезію і про поетів багато хто. Та в цьому погляді більш неправди, ніж правди. Недавня поетична нарада РАПП'у сконстатувала, що тим часом як пролетарська і в цілому радянська проза взагалі міцніє й зростає, — „становище на ділянці пролетарської поезії — кризисне“ (Селівановський). Не випадково найшвидше „зреструктурувалися“ в нас саме ліві попутисти — футуристи. Їхня реконструкція була простим словесним переодяганням, а не глибокою революцією світогляду і світовідчужання. Пролетарський і революційний поет не може і не повинен йти шляхом переодягнення, а тільки шляхом глибокого й органічного переборення труднощів.

Ол. Ведміцький — пролетарсько-селянський поет, що випустив оце вже третю книжку своїх поезій, стоїть перед чималими труднощами, перед доконечною потребою реконструювати свою творчість. Ол. Ведміцький — відомий у нас, насамперед, як автор вінка сонетів (під назвою „На межі“), цього найтруднішого і в українській поезії досить таки раритетного поетичного гатунку. „Вінок“ цей був відповіддю — загалом досить вдалою — М. Хвильовому, який закидав плужанам, що до них належав і належить Ведміцький, просвітянство, безграмотність і некультурність...

У двох попередніх збірках Ведміцького („Шумить тополя“ — 1927 р. і „Покоси“ 1930 р.), переважає примітивізм, споглядальність і пасеїстичне естетство. Але в цих же збірках маємо щораз виразніші спроби перебороти це естетство і споглядальність. У першій збірці свої 14 сонетів поет вінчає таким сонетом, зробленим із початкових рядків кожного попереднього сонетного віршу:

„О світе гроз і днів загрозо юних!
Тобі наш спів і сонце серед хмар
Рух сонячний мечів і власний жар,
І тихий льот вітрів на творчих струнах.
В твоїх очах — рубін: огні комуни.

Проміння кинеш ти — і знов пожар,
 В серцях світів гремить новий удар,
 За нами мчать вперед дзвінки буруни.
 Хто в буйний вир захоплено пірнув,
 Зміг обриси будов знайти в руїні,
 Той сам горить у сонячній країні!
 Він щастя вщерть з криниці праць черпнув.
 О радість боротьби гучних низів!
 Благословенний рух твоїх часів“.

Як бачимо, оптимістично бойове світовідчуження постове виявляється тут іще в архаїчних, абстрактно-патетичних вигукх. Опановуючи нову тематику, поет іще не спромігся перебороти штамповану патетику. Успішніша ця боротьба — в пізнішій збірці „Покуси“ і особливо, — у „Вугілі“. „Вугіль“ вже досить повнозвучний відгук поета на нашу будівничу добу реконструкції.

У Ведміцького є нахил від часткових спостережень іти до синтези, до ширших узагальнень. Такий є цикль його віршів „Вугіль“, що стоїть на чолі збірки. Автор бере в основу цікаву тематику — історичну еволюцію енергетичної бази людського життя на землі і на цьому мінливому фоні накреслює (в деяких розділах) сильветку суспільної людини різних епох. Оригінальний своїм задумом, цей цикль не ставить собі завдання дати вичерпний і повний художній образ зміни епох у розвиткові виробничих сил суспільства. Власне, поет трактує природні багатства і джерела енергії, що стають на службу суспільній людині в міру трудово-виробничого розвитку цієї людини. У взаємодії творчої людської праці і природних сил ростуть і виробничі сили і сили людини, що через класову боротьбу йде до свого соціального й матеріального визволення, до панування над природою.

В інших віршах збірки, конкретизуючи тему, поет доходить до виробничого жанру, хоч він не легко і не одразу дається поетові. Вірші „Металь“ і „Нафта“ та „Комбайн“ подають образ революційної ролі трактора, комбайну та нафти в сільському господарстві. Своєю природою образи ці мали б бути соціалістично-виробничі, але цього фактично не маємо. Поет зривається на естетське трактування теми, захоплюється часом більше зовнішньо-технічною стороною діла, зовнішньою красою сільськогосподарської машини, аніж революційною ролею її, як знаряддя в руках партії, на ланах і в сільських масах.

Поет ступнево переборює цю свою хвилю, і це переборення йому вдається саме тоді, коли він підходить до реконструктивної теми не від машини безпосередньо, не від нафти та інших суто-технічних образів, а від соціально-політичних, зокрема політично-побутових моментів. Така невеличка художня темка, як газета на селі („Затони бурують“), виростає в образ організатора „змагання і борні за гуртове — артіль“. У вірші „Більшовицька весна“ настирливим і тривожним рефреном звучить питання того селянина, що ще не наважився „куди іти?“:

„Куди іти? Бо далі так не можна:
 Земля в знемозі пірієм сичить...
 І бродять мислі на селі тривожно,
 Кричать над стріхами, немов сичі...“

І в таку хвилину, коли цей нерішучий селянин ще не зважився йти на „заклики відважних, що вже давно зіткали колектив“, до села приїжджає робітнича бригада. Розгортається боротьба за колективізацію — перемагає більшовицька весна. І тут Ведміцький припускається певної легковажності в підході до теми. Все в нього робиться занадто легко, раптово, мов делеки, являються робітники, „село знялось, щоб уперед іти... і ось — артіль, щодень — ростуть відсотки“... Такий голий оптимізм, що йде не через переборення, а повз них, є шкідливий.

Що конкретнішу тему бере Ведміцький, то сильніше і класово-чіткіше звучить у нього виробнича тема. Такі вірші — „М'ята“ і особливо „Червоний маяк“, де поруч із зайалозеними псевдо-романтичними штампамі накреслюються вже побутово-реалістичний комуністський „пейзаж“.

Вірш „Калиновий міст“ є найкращий серед виробничих поезій збірки. У „Вістях“ за 1914/XII-30 року він був надрукований під наголовком „Свиня“ і мав інший початок

з двох строф, яких поет не вмістив до збірки. Ці строфи дуже показові і ми їх пропитуємо:

„Віки твоїм ім'ям людей дразнили,
Коли ж бо й люди є від тебе гірші.
Тепер — в тобі я бачу іншу силу —
І про свиню мій виробничий вірш.
Даруйте нам, естети від базару,
Що ми тут б'єм по ваших трухлях пнях —
Звучить гаразд: картопля — деодара
Й не менш привабливо: йоркшир — свиня“.

Тільки „естет від базару“ може вбачати в цих віршах шарж на нову поезію. Поет цілком серйозно підходить до незвичайної в поезії ліричної теми, теми про колгоспівську свиню:

„Йоркшир — свиня підносить мідь удара
І б'є на смерть старе сумне село.
На сотні га — картопля-деодара
Здійма зелене, як трава крило“.

Селюка, що бачив лише зачухану вошиву і худющу бідняцьку свиню, породистий артільний йоркшир вражає, викликаючи в ньому нові почуття та думки:

„І мисль летить кипуча наче маса:
Це ж перший рік, це ж лише перший крок.
Ми тут розрубувем проблему м'яса
І стелемо калиновий місток“.

Конкретна тема виростає на синтетичний образ калинового мосту, що його перекидає артіль від злиденного індивідуального господарства до соціалізму:

Це ж той місток, де збіглись дві дороги:
Одна — назад, друга — вперед, в артіль.
Йдемо вперед, лишаєм шлях убогий,
Де в биндюгах рипить селянський біль.

Поетові треба рости, розвивати одю тільки-но намічену в нього лінію політично-загостреного виробничого віршу. Але наперед слід застеретти Ведміцького: треба уникати показу виробничого життя відокремлено від класової боротьби, треба боротись проти лякування дійсності естетськими штампами, треба показувати конкретних людей будівництва.

Обминаємо ряд „географічних“ віршів, що становлять своєрідний жанр і склалися з вражень поета від подорожі по цікавих місцевостях України. В кожному з них звучить мотив боротьби нового з старим, але все ж ці вірші здебільшого споглядальні. Обминаємо також поему з хроніки 1905 року „Кривава печать“, побудована на конкретних фактах із героїчної боротьби революціонерів із жандармами. Які ж висновки? Які хибі й досягнення? Хибі такі: подеколи естетсько-споглядальне сприймання дійсності, звідси лякування її старими віршовими штампами („яка краса!“ вигукує поет, дивлячись на палаючі ікони), псевдо-романтична „олесівського“ походження стилістика („кобзар-завод“, „буйні сози“, „час баским конем“, „жезли Комінтерну“ і т. д.); раціоналістичні образи, побудовані абстрактно-логістично; безтурботний поверховий оптимізм, який свідчить за те, що поет не завжди заглиблюється в тему.

За досягнення Ведміцького треба вважати, хоч і повільний, але неухильний поступ його до пролетарського світогляду й світовідчування, перехід до тематики соціалістичного села (за 1930 рік всі його вірші написані на актуальні політичні і виробничо-соціалістичні теми); ця тематика ступнево витискає естетство і безтурботну споглядальність. Дедалі більше в поета загостреність політичних моментів.

Ол. Ведміцькому треба більше боротися за діалектико-матеріалістичну творчу методу. Він мусить зробити не тільки тематичну революцію в спокійному озері своєї творчості (це вже він робить), а й революціонізувати усю свою поезику: потреба в цьому — гостра. Розміри й ритми поезій Ведміцького — застарілі, одно-

манітні. Вони не відповідають новій тематиці, що її поет опановує. Образові засоби здебільшого застарілі, часом явно архаїчні.

Поет є виразник настроїв революційних бідняцько-середняцьких колгоспних мас, що рвуть з приватною власністю і переходять на рейки соціалізму, в останніх своїх віршах — це пролетарсько-колгоспний поет. Зв'язок із своєю здоровою класовою базою, учба в кращих пролетарських поетів, боротьба за творчу методу — все це мусить допомогти поетові закріпити й поглибити оці перші його спроби — у „Вугіллі“ задокументовані — перейти в своїй творчості на реконструктивні рейки.

Ю. Ясен

Т. Андреев. Пролет (Весна). Збірка поезій. Харків. Центвривдав. 1930.

У нашому огляді болгарської літератури на Україні („Критика“, № 12 за 1930 р.) ми обіцяли спинитися на цій збірці. З художнього боку поезії Андреева не витримують жодної критики і братися до розгляду їх не було б рації, коли б не два моменти. Поперше, поезії ці, через брак — покищо — кращих, підуть до рук українських болгар, як зразок революційної поезії. Надто що в передмові автор надмірно вихвалений: його ставлять поруч із великим пролетарським поетом Болгарії Христо Смирненським і вище за іншого визначного поета — Гео Мілева, співця героїчного вересневого повстання. Подруге: ідеологічне настановлення авторове настільки опортуністичне, з таким виразним куркульським ухилом, що пройти повз цю збірку ніяк не можна.

Ми не маємо змоги розглядати всю книжку; тому спинимось, головне, на ставленні Андреева до вересневого повстання, бо саме в цьому автор передмови вбачає сильну сторону Андреева: мовляв, він змалював „живу реальність“ повстання. Повстанню присвячені дві перші поезії збірки під тією самою назвою „Вересень“. Перша починається так:

„Ноца распери над света
Оловно ледените си криле.
заглухна сетната борба“...* і т. д.

Тут немає жодного повстання. Тут вересень починається з кінця, коли вже „заглухла остання боротьба“. Далі подана безвідрадна картина розпаду „з сльозами дітей і старих“, „з кинджалом“, який „утопив у смерті гомінкі натовпи“, з тріумфом ворога, який —

„ще вдигне кървава ръка,
за да отнеме и последната искра,
искра от радост и живот“ **.

Ось вам „жива реальність“ — повстання за Андреевим. Збентежений сам тим, що це картина не повстання, а контрреволюції, автор згадує, чия ж має бути остаточна перемога, і примушує якусь „невидиму руку“ кров'ю відзначити на білій стіні —

„Проказата (!) на рабски син“, —***

що раби переможуть. Проте, ця перемога нічим не вмотивована в самій поезії. Зрозуміло, що „раби“ не дійдуть до перемоги без боротьби, а саме боротьби й немає в цій поезії. Проте, сам автор не цілком певний перемогти, бо припускає й зовсім протилежний вихід:

„И ний ще победим
или
Ще измрем...“ ****

* „Ніч розгорнула над світом олив'яно-крижані крила. Заглухла остання боротьба“.

** „Піднесе криваву руку, щоб відняти й останню іскру, іскру радощів і життя“.

*** „Проказу сина раба“. „Проказа“ і по-болгарському визначає відому хворобу; автор напевно хоче сказати: пророцтво.

**** „І ми ще переможемо або помремо“.

Правда, і по смерті своїй „ми“ все ще хоч і невідомо чому, переможемо, щоб дістати сумнівну приємність такого характеру:

„Ний в плам ще възлетим
врага да поздравим
с целувката (?) на нашия пръв ден
и с неговия пръхаш (?) блен *.

Отже — жодного натяку на повстання, а лише скигління з приводу поразки; жодного піднесення, боротьби не тільки мас, а навіть і окремих осіб. Немає повстання, а є лише його приборкання. А коли — в самій поезії зовсім не вмотивовано — перемога падає з неба, „нам“ не залишається нічого іншого, як цілуватися з своїм ворогом...

Хто ж є герой цього „Вересня“? З одної сторони — просто „ворог“, про якого немає конкретніших вказівок і якому не дано жадної характеристики; з другої сторони — замість робітників з їхніми спільниками селянами, фігурують якісь „бурливі натовпи“, „бідні сини“, „рабський син“, „повсталі сини“ і т. д.

Другий „Вересень“ Андреева — ще похмуріший і безнадійніший. Він просто так і починається:

„Над покрива все черен флаг
И нешто зло вещей...“ **.

І тут повстання починається після його поразки. І знову мотиви, подібні до голосіння плакальниць:

„О, брат! Боли...
Да знавш, братко — времето боли.
И мъчно е, и болно до сълзи...“ ***.

Автор такий далекий від розуміння Вересня, як першого повстання за радянську владу, що йому вереснені дії видаються безбарвними, мертвими, мізерними „сірими“:

„В сърцето ми,
В душата ми,
Гори.
И —
да знаеш; брат,
до смърт, до смърт боли...
Ний живи сме —
защо ли.
за сълзи...“ ****.

Після цієї сльозозливої безпорадності, закріпленої цілим рядом крапок, автор здогадується, що діло Вересня, про яке автор нічого не сказав у поезії, вересневі ж присвячений, все ж не тільки живе, а й об'єднує і запалює прагнучі маси на рішучу боротьбу і перемогу; і Андреев закінчує сподіванкою на перемогу і навіть привітальним вигуком:

„Септември —
ти
живей“.

Але й тут, як і в першому „Вересневі“, кінець не пов'язаний органічно з цілою поезією, а тому не переконливий. Навіть дивно: на якій підставі автор проголошує „хай живе“ тому Вересневі, що в нього змальований не як подвиг, а як плат ридання і скрегіт зубовний?

* „Злетимо ми в полум'ї, щоб вітати ворога поділунком (?) нашого першого дня (революційної перемоги — Г. Б.) і його пурхливою (?) мрією“.

** „Над дахом знімається чорний прапор і щось погане провіщає“...

*** „О, брате! Болить... Як би ти знав, брате! Час болить! І тяжко и боляче до сліз...“

**** „У моїм серці, в душі горить. І як би ти знав, брате, до смерти, до смерти болить... Ми живі — але для чого? Хіба для сліз?“

Видима річ, такий підхід до робітничо-селянського повстання не має нічого спільного з пролетарським підходом. Недарма ж про робітників і трудове селянство немає ні слова в розгляданих двох поезіях. Тут ми зустрічаємо лише „бідних“, „братів“ і „галаславий натовп“, що за Андреевим „хихикають гугнявим сміхом з своїх злиднів“. Сам „Вересень“ за автором тихо плакав над жертвами в свої сірі дні. Так і сказано: „сірі“ — про найяскравіші дні новітньої історії Болгарії, про дні генеральної репетиції до болгарського Жовтня!

Хто ж ці „ми“, що від імени так часто виступав автор „Весни“? „Ми“ — це не селяне, бо за Андреевим (в поезії „Шибениці“) села спалені, селяни частково забиті, частково розбіглися — „від сіл залишився кривавий слід“ (стор. 54). Це не робітники, в обидвох поезіях „Вересень“ ніде не згадані. Міський пролетаріят, за Андреевим, поставився нібито з убійчою байдужістю, навіть з ворожістю до повстання. Отже, маємо тут наклеп на пролетаріят. В Андреева виходить так, ніби вересневє повстання було ніщо інше як безладний бунт неорганізованих селян без участі робітників, без керівної ролі комуністичної партії, про яку в поезіях „Вересень“ нема й натяку.

Оці „ми“, випнені так самозакохано в цілій збірці Т. Андреева, — це не робітники й не селяни. „Ми“ Андреева — це самозакохані інтелігенти дрібнобуржуазного, а то й куркульського походження. Ствердження цього висновку маємо в дальшій, що йде за двома „Вереснями“, поезії „Ми не зупинимося на роздоріжжі“. Ось — змальована в ній куркульська ідилія. Автор згадує, як за „доброго“ „старого“ часу батько його приходив будити його на світанку:

„Желязко, ставай — работа те чека“ *

А ця „работа“ полягала в тому, що Желязко мав доглядати батькових наймитів у полі. Гадаєте, це раби, для яких праця є мука, що їм вони повинні терпіти в пазурях експлуататора-багатія? Гадаєте, ці пригнічені наймані робітники, сповнені гніву й люті проти кровопивця-глитая та його „уповноваженого“ — хазайського „ока“, сінка Желязка? Та, зовсім, ні. Автор змальовує нам наймитів Желязкового батька — куркуля — як найзадоволениших у світі людей. Вони пройняті життєрадісністю, наймитське життя їм видається прекрасним — кризь рожеві окуляри молодого хазайчика Желязка:

„С охoo, охoo, ме срещат отдалеко
жътварите... **

А с весел смех жътварните зъпели
И къра цял от бодър смях кчи“ ***

Здається, — ми не на ланах зажерливого куркуля, а здається перед нами картина соціалістичного змагання в колгоспі.

Цей веселий настрій „блажених“ рабів триває до пізнього вечора; по роботі —

„И пак игри, и смях, и сочни жени
до „поздного часу ночи“... ****

Оцю куркульську аркадію порушує вересневє повстання. І ось за цим жалкує автор:

„Като че сън са тия дни
Сега с мъртво в тоя край.
Исхли старите въби
И някой тихо все ридай“ *****

У всій болгарській літературі мало знайдено зразків реакційного ставлення до вересневого повстання!

Куркульський ухил закономірно поєднується в Андреева з лівацьким закрусом, з оспівуванням терору. Зневірившись у селянах і не знаходячи, на яку су-

* „Вставай, Желязко, — праця чекає на тебе“.

** „З вигуками радості (охoo, охoo) зустрічають мене жєнці“

*** „С веселим сміхом жєнці співають і все поле лунає бадьорим сміхом“.

**** „І знову гри, і сміх і соковиті пісні“.

***** „Сном видаються ці дні. Мертво тепер в цьому краї. Повсикали старі верби і хтось тихо все ридає“.

спільну силу спертися (про робітників він і знати не хоче), Андреев удається до героїчних осіб.

„Що було нашим прапором?—питає він й відповідає. Це не були Фрідман і інші скарані за вибух у Софійському соборі в квітні 1925 р., бо не цих „розбитих“, „плачущих“, не їх „ми пам'ятаємо тепер“. Проте, виявляється, що в „квітневій Софії“ були не тільки Фрідман і інші разом з ним страчені товариші:

„Ний
Имаме
и
Коста Янков
—Горе
Падна ли
Нашто знаме?—
Не...“ *

Що це означає? Янков і Фрідман є обидва представники „лівого“ ухилу; масову боротьбу класи вони підмінювали поодинокими виступами сміливих одиниць і груп. Ухил цей—давно засуджений. А Т. Андреев його воскрешає. Зрікаючись Фрідмана, автор робить це лише через те, що Фрідман не витримав катування в охранці і виказав організацію. Автор плямує його не за шкідливу, згубну засуджену від першої тактику, а тільки за порушення революційної моралі. Зате, як звеличує Т. Андреев іншого представника тієї ж тактики, Янкова! Правда, Янков дійсно загинув, як герой.

Але з якого це часу політична тактика розцінюється за особистими моральними рисами її носіїв?

Сам Т. Андреев, мабуть, відчув, до чого веде оце вихвалення героїв лівого ухилу. Автор здогадався також, що не зручно поетові, який друкується в радянській країні, забувати про пролетаріят і його партію. Тому на останніх шістьох сторінках своєї збірки (на 96 сторінок!) Андреев згадує про „копальні й заводи“ і про робітничі квартали Софії, а також про партію, про зв'язок із масами. Все це, звичайно, дуже добре, але якось не в'яжеться з ідеологічним настановленням цілої книжки. Скидається на те, ніби до реакційного тулубу—ні сіло, ні впало—приліплений революційний хвостик.

Висновок: автор не зрозумів авіацісінсько в класовій боротьбі у Болгарії. Він викривив вересневе повстання, збуджуючи цим перекрученням не віру в революцію, а відчай і песимізм. У нього нема класових сил, немає мети повстання. З цілої його збірки—крім останніх кількох сторінок—пролетаріят зовсім випадає. Дрібнобуржуазна авторова ідеологія кидає його з правого ухилу, з яскраво виявленим куркульським характером, до лівацького закруту. „Психологія“, що її розводить автор,—наскрізь реакційна.

Єдина „вартість“ збірки в тому, що в ній автор виявив максимальну бездарність, як поет, і цим зменшив шкідливий вплив своєї книжки.

Г. Бакалов

ДАНИНА МІЩАНСТВУ

„Блискуча кар'єра“, „Поламані світлотіні“. Збірники кінооповідань. Упорядкував В. Яблуненко. „Укртеакіновидав“. 1930.

Радянська кінематографія зростає в досить складних умовах: немає розробленої теорії пролетарського кіно-мистецтва, бракує грамотної кінокритики і, нарешті, гостро стоїть потреба неутралізувати буржуазні впливи на масового глядача через закордонну імпортну кінопродукцію, що донедавна панувала на наших екранах. Безперечно, в процесі технічної реконструкції господарства радянських республік на основі збудування міцної економічної підвалини соціалістичного ладу та підвищення загального культурно-політичного рівня трудящих мас Радянського Союзу ступнево ліквідується й кінонелиписьменність робітничо-селянського кіно-глядача. Але ця перемога не прийде сама собою: її треба вибороти.

* „У нас є і Коста Хиков — Д'горі (цебто хай живе Коста Янков — Г. Б.). Чи впав наш прапор (цебто прапор Кости Янкова — Г. Б.), ні...“

Чималу роль у цій боротьбі відіграти має відповідна кіно-література. Поширюючи знання про кіно-мистецтво серед його споживачів, викриваючи класово-ворожі вияви в кінематографії, ця література має прискорити процес остаточної ліквідації ще великої на сьогодні кіно-неписьменності, зміцнити пролетарську кінокультуру, прискорити підведення марксистської теоретичної бази під практику радянської кінематографії.

Чи виконують таку корисну соціальну функцію рецензовані книжки?

Аж ніяк. Ці збірки є нічим не виправданій передрук старих напіванекдотичних кіно-оповідань, уміщених в журналі „Кіно“ протягом останніх років. Ці оповідання, маскуючись ширмочкою „боротьби“ з кіноманами, заводять читача ген-ген на манівці міщанських смаків, далеко в бік від найбільш актуальних проблем радянської кінематографії.

Наведемо коротенький зміст кількох найхарактерніших оповідань, щоб дати уявлення про тематику цієї „творчості“, про принципи добору матеріялу, для збірок.

Американський бойовик з коханням відмолодив підстаркуватого рахівника, який на сеансі під впливом „поцілунку в діяфрагму“ відчув „симпатію“ (взаємну) до своєї випадкової сусідки. Наслідком цієї кінофікованої любови були... аліменти. Але рахівник не жалкував третини свого утримання, сподіваючись компенсувати себе гонораром за... сценарій на тему „із свого життя“ („Кіно-пригоди“).

Куркулик Ларіон Пужалка, побачивши на хуторі кіно-експедицію в мундирах царської армії, зрозумів це, як повернення старого режиму і поліз на горище діставати заховані там чотири тисячі царських карбованців („На хуторі“).

Службовець Федот Северинович Кнопка виїхав відпочивати до поліського села. Туди ж прибула кіно-пересувка з фільмом „Трипільська трагедія“. Голова сільради визнав безвинного Федота Севериновича Кнопку за отамана Зеленого, заарештував його й посадовив до льоху („Отаман Зелений“).

Хуліган з київського Подолу забив режисера Арнольдова, який їхав на периферію фільмувати „Загублені зорі“, прибрав режисерове ім'я й хотів використати нагоду, щоб інсценізувати для фільму „грабування Міськбанку“ й обчухрати все місто („Кіно-кар'єра Костя Стрижа“).

Як бачимо, герої цих оповідань обивателі, міщани, куркулі, декласований люмпен кінематографічна богема...

Автори оповідань, а з ними і упорядчик хотіли мабуть розважити, розсмішити читача (не все ж, мовляв, годувати „ідеологією“); але їхній гумор не підноситься вище за дотепи базарної перекупки або якогось там „принця“ з київського Подолу. Ось вам картинка „радянської“ масовки під час фільмування:

„Статист Хведько Гайдук за декораціями сороковки хильнув для сміливості. І теж „почав“. Колотив щосили було праворуч і ліворуч. Одного офіцера, як пушинку кинув на апарат, збив рудого оператора, другому одразу зуби вставив, третьому ліхтар під оком посадив; кришив, що навіть режисер злякався, зі зйомки „змився“... („Король екрану“).

Або „запашна“ сценка під час сеансу в кіно-театрі:

„Петро Максимович просунув руку поза спинку сусіднього крісла і пригорнув злегка сусідку, а вона притулилась до його плеча і злегка ледве-ледве помітно, невинно-несміливо стиснула його другу руку“...

„Хвилину Петро Максимович придивлявся до неї, бо в залі було темно, а далі притулився вустами до її повних м'ясистих уст. Стільці тихо рипнули“ („Кіно-пригоди“).

Хто так пише? Обиватель. Про кого? Про обивателя. Для кого? Для обивателя. Хто заробив на цій комбінації. Обиватель, кінематографічна богема, міщанин. Яку користь дістала від цього радянська кіно-громадськість? Користи—ніякої, шкоду—чималу.

Ми не мали права витрачати час, гроші, папір, енергію на вміщення цієї халтурки в радянському кіно-журналі, а надто — на передруковування її окремими збірками.

М. Сачук

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

У замітці моїй „Підвести під книгопоширення марксо-ленінську теоретичну базу“ (журн. „Радянський Книгар“ № 10-11 з 15/IV-31 р.), що її коректи мені, на жаль, не показано, в процесі редагування додано такі висловлювання, що їх ніяк не можу вважати за вірні:

„Новий етап ставить перед Українською Книжковою Палатою особливо відповідальні завдання. Вона має здійснити ту бойову програму, що її вона ж таки визначила — ледве чи не вперше в рад. бібліограф. практиці — в процесі боротьби на два фронти: з реакційними ідеалістично-формалістичними напрямками й кустарництвом старої (поміщицько-буржуазної? — К. Д.) бібліографії (— очевидно, характеристика правої небезпеки в бібліографії? — К. Д.), з одного боку, і різними формами недооцінки організаційної ролі бібліограф. роботи в пролетарській державі (— очевидно, характеристика „лівої“ небезпеки в бібліографії? — К. Д.) — з другого“.

З приводу підкресленого тут мушу зауважити:

1. Замість удаватись у „генеалогію“ („хто перший“), слід було чітко сказати, що УКП веде перед — і проти інших бібліогр. установ УСРР, і проти інших книжкових Палат Союзу — в боротьбі за радянську бібліографію.

2. Говорячи про програму УКП, конче треба було підкреслити, що провідні принципи цієї програми визначені в ленінській спадщині, в постановах партії. Завдання УКП — здійснювати ці постанови в своїй діяльності.

3. Правильно підкреслила редакція „Р. К.“ потребу й на бібліографічній діяльності боротись на два фронти, але зовсім неправильне дала визначення цих двох фронтів:

По перше, безпосередня боротьба проти буржуазної бібліографії не входить в обсяг поняття боротьби на два фронти, цебто боротьби проти впливів (різних модифікацій) буржуазної, дрібнобуржуазної ідеології на наші ряди — в даному разі на ряди працівників марксо-ленінської бібліографії.

По друге, кустарництво є риса, часто властива й „лівим“ закрутам у бібліографічній практиці. Навпаки, „недооцінка організаційної ролі бібліограф. роботи в пролетарській державі“, як і недооцінка класової ролі будь-якої іншої ідеологічної діяльності, може бути виявом і правого опортунізму в бібліографічній практиці, а не лише лівацьким закрутом, що на сьогодні є зв'язаний часто з недооцінкою організаційної ролі державної бібліографії.

Зрозуміло, що в цьому принагідному виступі не ставлю собі завдання дати вичерпне визначення двох фронтів у бібліографії.

15. V. 1931.

К. Довгань

З М І С Т К Н И Г И П ' Я Т О І

	Стор.
СУХИНО-ХОМЕНКО В. — Критика в світлі реконструктивних завдань*	3
МАЦА І. — Підсумки філософської дискусії і мистецтвознавчий фронт	17
КАГАНОВИЧ Н. — Проти буржуазного мовознавства	30
ЛІТЕРАТУРА	
ЧЕРНЕЦЬ Л. — Буржуазна суть під „марксистськими“ фразами	43
ПРАВДЮК ОЛ. — Під прапором еклектизму	61
ГОРОДСКОЙ Я. — Наш Горький	69
АДЕЛЬГЕЙМ Є. — „Функціональний“ схематизм	75
РОЗДІЛ ДИСКУСІЙНИЙ	
ВЕДМІЦЬКИЙ О. — Фріче, як методолог мистецтва	82
ОГЛЯДИ	
ПЕРША БРИГАДА „КРИТИКИ“. — Масовий прорив	92
РЕЦЕНЗІЇ	
ДРУГА РЕЦБРИГАДА. — „Літературний архів“ № 3-6. ДРУГА РЕЦ-	
БРИГАДА. — „В боротьбі за марксизм в літературній науці“. БУЛЬ-	
БА П. — „Как мы пишем“. — ОЛІН М. — П. Гайворонський.	
Нотатки оборонця. КОСТЮК Г. — М. Дукін. Останній запорожець.	
МЕТЕОРНИЙ О. — О. Лан. Отави косять. На зустріч сонцю.	
Долоні площ. ЯСЕН Ю. — О. Ведміцький. Вугіль. БАКАЛОВ Г. —	
Т. Андреев. Пролет (Весна). САЧУК М. — Блисуча кар'єра. По-	
ламані світлотіні.	
ДОВГАНЬ К. — Лист до редакції.	

* В тексті, через недогляд, заголовок статті тов. Сух.-Хоменка подано неправильно.

РЕДАКЦІЯ

ХАРКІВ, КАПЛУНІВСЬКА 4 * ТЕЛЕФОН № 10-59
БУДИНОК ЛІТЕРАТУРИ ІМ. БЛАКИТНОГО

Скрипник М. О. — Музику на реконструктивні рейки.

Сушино-Хоменко В. — Критика в світлі реконструктивних завдань.

Коваленко Б. — Коріння методології В. Юринця.

Маца І. — Творча метода пролетарського образотворчого мистецтва.

Адельгейм Є. — Творча метода в поезії.

Михайленко І. — З журнальної прози.

КОНСУЛЬТАЦІЙНЕ БЮРО ДЛЯ ПИСЬМЕННИКІВ-ПОЧАТКІВЦІВ ПРИ ВИДАВНИЦТВІ „ЛІМ“

Щоб допомогти письменникові-початківцю, з 8 травня ц-р при Державному Видавництві „Література і Мистецтво“ утворюється Консультаційне Бюро.

Консультаційне Бюро консультує письменників з таких питань:

1. Поточна політика комуністичної партії і радиладі.
2. Політика партії в галузі літератури і мистецтва. Вимоги, що їх ставить до літератури реконструктивна доба. Питання теорії та історії літературної критики.
3. Основні засади марксизму-ленізму, філософії та історії класової боротьби.

Консбюро провадить свою роботу на базі участі кращих пролетарських письменників, критиків та наукових співробітників.

Консбюро провадить свою роботу такими способами:

1. Усна консультація.
2. Заочна консультація.
3. Організація літературних диспутів, лекцій, доповідей з письменниками-початківцями.

Консбюро має в своїй системі консультантів з таких галузей літератури та науки:

1. Поезія.
2. Нарис.
3. Проза.
4. Критика.
5. Мова.
6. Філософія.
7. Історія класової боротьби.

Приймальні дні: що 2, 8, 12, 18, 22, 28 числа, від 6 до 8 годин вечора.

Адреса: Харків, Сергієвська площа № 4. Державне Видавництво „Література і Мистецтво“. На конвертах просимо зазначати „Для Консбюро“.

N

ALPHABETICALLY

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX

INDEX