

# О Г Л Я Д И

## ПОЕЗІЯ ПО НАШИХ ЖУРНАЛАХ

М. ДОЛЕНГО

В попередніх оглядах ми відзначали кризу урбаністичного (міського) імпресіонізму, культивованого досі в „Новій Генерації“. Цей стиль розкиданих і від дійсності відірваних вражень в умовах радянської дійсності й мусів вичерпатись: покликаний до життя капіталістичними соціальними умовами, він в умовах радянських не мав коріння, безнадійно намагаючись до них пристосуватись. Тимчасом, вичерпаність футуристичної художньої методи ще зовсім не визначає того, що творчі потенції самих поетів „Нової Генерації“ конче повинні поділити участь цієї застарілої методи. Вони, звичайно, можуть врятуватись од цієї самої участі.

Загалом, тут можливі три перспективи дальшого розвитку. Перша — послідовне, „ортодоксальне“ проведення основної урбаністично-імпресіоністичної лінії старого футуризму; новий соціальний зміст залишається, в такому випадкові, на поверхні тематики й цілком підпорядковується старій формі. Виникає своєрідний жанр — псевдо-агітаційного естетизму, що його зразки ми вже неодноразово наводили. Маємо такі зразки і в поезіях 1930 року.

Друга перспектива, можлива для літературної школи М. Семенка, — це переродження на неоромантизм. Ця можливість разом із тим означає зраду старих позицій найлівішого крила української дрібно-буржуазної інтелігенції, що в імені його промовляла цілий час, почавши ще до революції, згадана школа — і передусім зраду інтернаціональних традицій футуризму, що його радянська модифікація завжди намагалась дотримувати, хоч і не завжди виразно і здебільшого не цілком

(іноді ж цілком не) по-марксистському. Зразки неоромантичного переродження серед творів членів „Нової Генерації“ ми вже відзначали; є вони і в продукції 1930 року.

Третя перспектива теж потребує „зради“ й діалектичного стрибка; тільки тут треба „зрадити“ не прогресивні елементи складної системи „семенкізму“, а саме реакційні. Ця перспектива потребує того, щоб соціальний матеріал, зміст поезії почав визначати й художню форму його відтворення, а не навпаки, як було звичайно досі. В такому разі стилевий розвиток поезії „Нової Генерації“ закінчить свою імпресіоністичну фазу, а нова фаза неминуcho буде реалістична, якщо „Н. Г.“ збереже позитивну орієнтацію на соціальний матеріал у поезії. Коротко кажучи, пролетарського реалізму „Новій Генерації“ не обминути і в поезії, якщо вона справді серйозно хоче стати активною співучасницею пролетарського літературного фронту.

Серед поетичних творів „Нової Генерації“ находимо такі, що стверджували реальну можливість такої еволюції. На жаль, нормативна поетика пролетарського реалізму натеper дуже ще поверхово розроблена, порівняно до викінчених систем поезики дрібнобуржуазного імпресіонізму та буржуазного символізму. Тимчасом вона вже існує в літературній практиці та в читачівських вимогах. „На жаль“ ми додали саме для „Нової Генерації“, беручи на увагу давню звичку її поетів працювати за викінченою поетичною рецептурою.

Звичайно, така „рецептура“ полегшує справу та разом із тим вона її механізує.

Механічне розв'язання важкої, та дуже цікавої теми, дав М. Скуба, в № 1 журналу... „Правда“, № 4430“ являє собою с пробу поетизувати зміст конкретного числа газети. Автор поставив собі цілком оригінальне завдання. Але, як його розв'язувати, щоб виникла з газетного матеріалу нова художня якість, здатна виконати іншу, ніж зміст газети, функцію, або ж інакше ту саму? М. Скуба зміст „Правди“ просто переказав, взявши настановлення не так на гасла, як на формули гасел:

„Удосконаliamo  
виробничий свій  
апарат.

Зітремо  
іржу і накісь.

Дайте  
гарний півфабрикат!

всі  
в боротьбу за якість!“

Цілий зміст „Правди“ звів він до стертої поетичної формули:

„... й вибухають  
вогнем



„Найкращі поєми“ дає саме життя, що його треба побачити й показати крізь газетні шпальти. Тимчасом, кінцеву мораль поезії вже до М. Скуби висловлював Д. Загул і, здається, П. Филипович, якщо не сам М. Рильський. Отже, з рямців псевдо-агіточного естетизму (знак мінус при ньому суті його не міняє), за ці рямці М. Скуба тут іще не вийшов, хоча вже струснув і розхитав їх. У цій дещо розтягнутій (число „Правди“ просторе) поезії, він сказав, між іншим таке:

„гей!  
не струмки ж потекли з узвиш,  
і  
не соловейко заспівав,  
і не калина  
розцвіла у лузі —  
— відкривається  
перший  
технічний виш  
в радянській  
Білорусі“.

Тут, з одного боку, технічний виш становить собою естетичну вартість еквівалентну узвишам, соловейкові та калині; саме їх він тут заступає (отже, поет не продовжує мислити мінус-соловейками). Але з іншого боку несподіване зіставлення надає поетизованій звістці значення художнього образу, збуджуючи ефект здивування. Проте, деякі інші автори повідомлення збуджують подив іншого ґатунку, — приміром цей уривок:

„шахтар  
в копальні  
довба  
руду —  
— фабрики і заводи гудуть!“

Поперше, коли шахтар на праці, то він, очевидно, „довба“; а подруге його трудну працю вже треба механізовувати і можна було б дати саме цей мотив у поезії, замість зайвої тавтології.

В кожному разі ця вправа М. Скуби, хоч і невдала художньо, є своїм задумом цікава.

І в цій, і в інших „соціальних поезіях „Н. Г.“ можна помітити, чи, краще, не можна не помітити особливе „моралізаторство“. Поети „Н. Г.“ обов'язково беруться своїми віршами пролетаріят саме повчати: роби оте, не роби отого. Тимча-

сом, іще В. Плеханов категорично зазначав, що коли художник починає повчати й проповідувати, то він уже не є художник, хоча б — додамо від себе — писав навіть комуністичські вірші. Поети „Н. Г.“ не завжди правильно розуміють жанр художньої агітки. Агітка передусім елементарно конкретна, вона пояснює живим і життєвим прикладом загальну соціальну норму. Так писали агітки і Маяковський, і Дем'ян Бедний, та й старі майстри цього жанру. Агітаційні поезії „Н. Г.“ абстрактні, вони визначають цю норму своїми, а то й чужими словами.

З усім тим коротенька (але цілком абстрактна) „повчальна поезія“ П. Мельника не погано закінчена:

„і як ти пропиваєш години,  
б'єш у сусіда вікно,  
то ти не єдиний —  
Чемберлен з тобою в одно“.

(8 ст.)

Знов таки зіставлення двох цілком „прозових“ публіцистичних мотивів дало поетичний образ (побудований за принципом єдності протилежностей), здатний емоційно вразити й справді агітаційний — його з успіхом можна було б умістити на плякаті. Тимчасом у нас немає досі ніяких підстав гадати, що поети „Н. Г.“ свідомо розуміють різницю поміж такими образними висловами та безнадійно сірим абстрактним переказуванням газетних шпальт.

Л. Зимний у № 2 подав контури своєї поеми „Комуни“. Контури ці виглядають художньо мертві, про це свідчить колективна рецензія робітників ДЕЗ'у на цей ще не створений „твір“:

„Ми, робітники модельного цеху заводу ДЕЗ, вважаємо за потрібне в творах такого типу давати більш ентузіазму та більше ритмічності“ ets (ст. 6).

Дезівський пролетаріят в цьому делікатному випадкові висловився дуже ввічливо. Л. Зимний пішов тут не простим шляхом, а шляхом найменшого опору, механічно переказуючи і знов таки повчаючи, а повчання пролетаріатові з вуст лівого попутника неминуче бренітиме аритмічно, штучно й фальшувато. Тимчасом, Л. Зимний має право оскаржити присуд дезівців, бо в його поезії ентузіазму хоч греблю гати:

— „затиснемо  
волю,  
здібності  
й розум,  
в рямці дисципліни  
по-товариському  
суворої“.



„жаден з нас  
і хвилини не витратить  
на роздум,  
коли треба буде робити  
вдвоє і втроє“.

(5 ст.)

Робітник у поета Л. Зимного виглядає надто вже механізований, і починає скидатися вже не на робітника, а на „робота“ (саме такий механічний робітник - „робот“ становить нездійснений ідеал пролетаря для капіталістичної, американської буржуазії). Отже, рештки механістичного світогляду в творчості „Н. Г.“ ще далеко не віджиті.

Поезії „Н. Г.“, присвячені виробничим темам, хибують на абстрактність, на недоречну понятійність, проповідництво та моралізаторство. До того ж, бідні на образи, вони здебільшого багаті на нудність. Ці хиби являють собою форму й наслідок невдалого пристосування інтелігентської дрібнобуржуазної психо-ідеології до позитивних, будівничих завдань пролетаріату. Поки не зміниться сама суть цієї психо-ідеології, ця форма й не буде вдала.

Відзначимо „Марш росту“ Г. Шкурупія саме за те, що він, принаймні, веселий. „Марш росту“ являє собою типову епігонську поезію, побудовану на стилізації шабляново-поетичних висловів:

„працею  
земля гуде,  
збуджена веселим шахтарем.  
пісня перемоги  
радісно лунає скрізь.  
в іскрах  
світових ідей  
ми ростем  
в соціалізм“.

(№ 3, ст. 5)

Поезія про п'ятирічку Андрія Михайлюка надзвичайно узагальнена й шаблонізована, навіть для „Н. Г.“. Цікаво, що в ній автор визначає пролетарську державу саме, як свого „господаря“:

„держава —  
наш добрий господар,  
пружніе,  
міцніе —  
росте!!!“

Так відривати державу від її класи неможна, вона класі не господар, а форма її диктатури. Отже й далі образ: „держава нам! — ми для неї“ („вы — наши отцы, мы — ваши дети“, існувала колись така формула для взаємовідносин із державою).

вою) теж викликає зовсім не пролетарські політичні асоціації. Цю поезію „П'ятирічка нам“ (№ 3, ст. 6—7) виправдує лише її непідроблено-наївний, просто таки дитячий тон.

Того ж таки автора поезія „На сільську тему“ (№ 4, ст. 6—8) показує, що він може писати далеко краще, беручи приступну собі тему. Ця тема — психо-ідеологічний портрет селянина-середняка. Середняк вийшов у Михайлюка несподівано реалістичний, а деяка примітивність відображення виправдана, в певній мірі, темою. Відмінно від інших реторично-соціальних поезій „Н. Г.“, ця правдива агітка не переказує тези, а показує живий приклад до них.

Форма поезії — монолог героя на тлі конкретно показаного оточення (конкретність сільського оточення тут, проте, умовна, нельокалізована). В поезії чимало теплого гумору, в „дядькових“ висловах, звичайно, грубенького:

„гуртове — чортове, як каже прислів'я  
і як казав  
мій дід!“

Селянин-індивідуум, одинак працює з лайкою і дивиться, як поруч його клаптя ріллі колгосп фордзонами оре. Одинак примушений зробити порівняння — не на свою користь — і зміркувати „що воно й як на цьому білому світі“, щоб, нарешті, переборовши сумніви та переконавши жінку, прийти до висновку: „в колгосп треба таки“. Отже, ейдологічний образ поезії розвивається в ній вмотивовано, і взагалі художня побудова цієї простенької реалістичної вправи незрівняно складніша за побудову тих переказів своїми словами, що ми їх згадували.

В тому ж такі числі є „Марш Дніпрельстанові“ П. Радія, що його можна, принаймні, співати, „Луганська весна“ І. Маловічка та „Випадкова зустріч“ члена ВУСПП'у С. Голованівського. Поезія І. Маловічка схематична:

„до соціалізму пряма дорога!  
більше вугілля  
і криці!  
на кожному лиці  
зневір'я у бога  
і віра в майбутнє  
на лицьях“.

(9 ст.)

Поперше, мабуть не на лиці, а на обличчі, тобто не на „лице“ й не на щоках. Подруге — де тут індивідуальне обличчя Луганську? І взагалі навіщо складати такі поезії, компромітуючи анемічною невиразністю свою тему. „Це в термометрах піднімається ртуть, — це весна тут“. В поезії „ртуть“



стоїть на нулі художньої безтемпераментності. Поезію, очевидно, складено саме на те, щоб висловити догану молодому неоромантикові В. Мисикові:

„сонце в зениті  
високо, високо.  
це підняли його ми (!?),  
та не буду я  
пиццать  
якимсь мисиком —  
візьмуся й своїми  
грудьми.

Обіцяється, що не буде, а сам „пицить“ іще гірше. Дуже негарзд.

С. Голованівський надрукував тут невеликий, доволі мальовничий уривок із більшої повісти „Василь Найда“, дуже відмінний і стилем, і стилістикою від ново-генераційних примітивів.

В № 5 згадуваний А. Михайлюк пише доволі претензійно, що йому, тимчасом, ніяк не личить, про „Тракторобуд“. Це розділи з поеми. В цих уривках є місця, висловлені не без експресії: „Шлях покручений чорт-зна й як. Вулиці курні й задимлені. Побігла кудись дурна колія, і застряла між пасма будинків“. Така „Увертюра“ до тракторобуду. Самого ж „буду“ в автора ще не видко, бо й неможна його показати такими надзвичайними образами, як ото „будівлі нестримно ростуть“. Контрастує з ними своєрідний добір будівничих дієслів: будівництво, за автором, треба перти, різноманітні „... буди пнуться, гарчить телеграф, папа (римський) бреше“ і т. д. Трохи занадто „по-простецькому“, вульгаризуючи справу.

Нумер 5-й містить, нарешті, й безперечний шедевр інвективного (памфлетного) жанру — „Про епохи й сьогоднішніх блох“ Михайля Семенка. Цю поезію можна рівняти до кращих творів з аналогічним настановленням у В. Маяковського, відзначаючи й деякі особливості, що їх тут виявляє М. Семенко, а саме більшу конкретність і своєрідну, інтимну в'дливність сарказму:

„історія повторюється знову:  
в началє бе слово,  
а крамарям вначалє —  
крам.  
довелося написати цей епохальний вірш,  
щоб не відстати від епохи  
сьогоднішньої.

як не гуде про епохи куліш,  
але він тільки п'яте колесо  
до старого курбасівського  
воза.  
думайте про „сьогодні“, тоді й завтра прийде.  
придивляйтесь до сьогоднішнього  
по шматках.

А від епошности — води на голову налейте —  
прийде,  
хто про епохи  
розкаже вам“.

(стор. 5)

Остаточний висновок Семенків: „час розпочати новий рік крутим поворотом в потрібний бік“ збігається з нашим висновком щодо поезії в „Новій Генерації“. Тут хоч саяк, хоч так, а повороту треба рішучого, замість зайвих змін вивісок, у самій літпрактиці.

Ол. Влизько вмістив поруч М. Семенка свою „Баяду гіркої правди“, де він доволі наївно пояснює своє романтичне занепадництво виключно житлокоопівськими труднощами. Ця Влизькова поезія надзвичайно мальовнича:

„сіямські слони на стінах. брат слезбзув: „вас іст дас“  
голова тріщить і в кутку щур ворухиться не раз.  
сниться те ж саме завше, — невикрутний тупик оман.  
не то матюкається риба. над плесом подохнув туман.  
падаю в небо ногами. якась дівчина. роман.

Люди! зарадьте ж оздоровити літературний побут“.

В числі другому проминули ми „Колгосп“ Ол. Коржа, своєрідного поета, що виявляє в своєму стилевому настановленні реалістичні нахили. Вміщено уривки — два розділи першої частини, — „Попіл трьох“ — цього роману. Дія відбувається в лісі, герой лісник Кигичко. Докладно подано його біографію; це й становить зміст першого розділу. На лісникову посаду герой потрапив доволі несподівано:

„ось у панському лісі негадано якось  
вільну вакансію лісника знайшов.  
його попередника напав вовк  
і він, сердяга, помер з переляку“.

Загалом розповідь тече епічно:

„проходять лісом кудись у далечінь  
дні, роки, все в лісі без зміни  
ягель, кора, сухі корчі —  
як було усе до Корнія“.

Пейзаж та немудру героєву вдачу О. Корж єднає з соціальним показуванням дореволюційної доби.

„інколи проїде лісом об'їзчик,  
Корнієві дасть суворий наказ:  
не допускати до лісу селян близько,  
щоб ніхто скотини не пас“.

.....

Корній Кигичко думає про ясномордого пана з почуттям клясової зненависти: „не від зайців шкура, від крові люд-“



ської на тобі блищить". Іноді в нього виникають ідеї утопічного гатунку; це автор „роману“ й підкреслює:

„чому б для усіх лісничих  
не побудувати таких хат, як треба.  
але ця думка була наївною тричі —  
живи — не вилазь із лепоу.  
а то ненароком гляди —  
опинишся на шляху з усім своїм скарбом,  
на бездоріжжя посвітиш голодрабом  
хтось інший одержить твої пуди“.

Нескладний психо-ідеологічний образ дореволюційного селянина - лісника О. Коржеві пощастило відтворити більш-менш задовільно з художнього боку. Непогано показані в другому розділі ті зміни, що їх лісовому життю принесла революція:

„ліс, ліс... скільки куль у тобі  
блудилося з непевним об кору черком?  
Скільки повз тебе йшло людей у бій,  
не снідавши й не вечерявши  
.....  
бачив ліс прапори — червоні, білі.  
з усіма безсторонньо ладнав.  
довго влади між собою бились,  
і зрештою взяла верх — одна!“

Далі маємо недоречний закид Донбасові:

Донбасе! ти пляму лишив в історії (!?)  
довів машини дерево жерти.  
чому вугілля потрібні тонни  
не викинув з шахт наверх ти?  
ну так. це було в 21 рік  
(холодом руїни дише ця дата).  
повернувся ліс до голодної індустрії  
суворим лицем, бородатим...”

Залишається нам згадати ще „Камеру № 7“ (К. Заїжджого, № 3, стор. 5—6). Автор цієї поезії, відмінно від інших публицистичних поетів „Н. Г.“, намагається, не розпливаючись в абстрагованих узагальнених деталях, відразу створити загальний, синтетичний образ буржуазної в'язниці. На жаль, К. Заїжджому не вистачило при такій темі соціального патосу і заступити його поетичними сурогатами поет, звичайно, не зміг. Це завдання дати ширший, синтетичний образ, не розпливаючись у деталях, як невідклане завдання стоїть перед революційною поезією. В плані матеріялістичної поетики його ще ніхто не розв'язав. Неоромантики розв'язують його більш-менш ідеалістично, маючи перед собою неперевершені зразки таких синтетичних соціальних образів у великого символіста Е. Вергарна.

Маємо з нашого огляду ще й такий доволі природній висновок: поетам „Н. Г.“ більш-менш щастить переходити до реалістичного стилю, наближаючись до реалізму пролетарського, тоді, коли вони беруть не пролетарську — інтелігентську або селянську — тематику. Підійти матеріялістично до тематики виробничої, індустріальної, до пролетарського побуту, вони ще не вміють і підходять покищо здебільшого механістично.

„Літературний Ярмарок“ в останньому числі вмістив черговий уривок із Сосюриної поеми „Мазепа“, на якому тут немає рації зупинятися. Вміщено ще ліричну поезію „Тайфун“ П. Коломійця (№ 12, ст. 229—230). Ця неоромантична поезійка енергійно малпує Вергарнову стилістику, стилізує доволі старанно характерні Вергарнові запитання, але не розуміє вимог Вергарнового стилю. Е. Вергарн рівночасно і конкретизує і символізує дійсність, беручи її завжди в її живому русі. Тільки остаточно сконкретизоване враження в нього зазнає символізації. П. Коломійця захоплює сама схема, „романтика“ оголеного, відірваного від дійсности руху, а не рух живої дійсности. Помилка типова для цієї течії неоромантизму; в її дрібніших представників виявляється вона, звичайно, елементарніше й наївніше, ніж у майстрів:

„Хитає обрій тайфун гудків,  
меле думку в жорнах криці.  
Яких часів  
розкриє браму гула літ,  
залізний безум брязку й рева,  
яких племен?

Et cetera! Навряд, щоб така творчість із її затуманеною ідеологією просувала поезію від Вергарна вперед до поезії пролетарської.

Набагато скромніші завдання ставить собі В. Мисик в описовій („deskриптивній“) поезії „Трансибір“ (№ 12, стор. 316—320). Поезія ця дещо розтягнена, але й трансибірська колія не коротенька. Для ілюстрації візьмімо звідти більш-менш узагальнений із попередню наведених подробиць краєвиду, образ залізниці:

„Ночами бачу тебе,  
глуха трансибірська лініє,  
купи шпал біля насипу,  
і струмки креозоту й високі  
постаті елеваторів,  
що вартують поля. Як у сні  
я бачу ці станції чорні, ці  
запасні путі, що з-за стін пакгавзу  
виглядають у простори димні, що  
бережуть криваву історію



Колчака і чехо-словаків,  
і потягів смерті й вошивої  
героїки партизанів“.

Звичайно, для червоних партизанів можна було знайти й інший характерніший епітет, та В. Мисикові, поетові дуже сумлінному, завжди бракувало творчої фантазії. І в цій поезії він невдало намагається підвестись од механічного фотографування не дуже, здебільшого, льокалізованих подробиць до синтетичного образу. „Натуралістичне“ малювання оздоблено в поезії „Трансібiр“ немудрящою „романтикою“, складеною з повторюваних окликів „О“ та з соснового і з антрацитового плачу.

Антрацит у В. Мисика плаче, дуже зворушливо:

„... плаче під товщею гір його  
непокоїна душа, зідхає й ламле  
смагли руки й з тоски великої,  
вдовиної тоски за мужем — вогнем,  
не знаходить місця. О...“

А сосни плачуть не так поетично. Вони трансибірську магістраль оплакують:

„В непрогляднім обступі лісу  
пролягла залізниця рівно — і плачуть,  
плачуть сосни над нею.

Поезія залишає сумне враження.

В поезії „Реконструкція“ („Пролітфронт“, № 1) В. Мисик бере за символ доби високий міст:

„Міст дивний — з соснового бору,  
із хачів піднесений вгору!  
Вітрами обнятий, пройнятий гулом,  
стоїть над будинків дрібних намулом,  
стоїть, як мара, стоїть, як химера,  
на славу робітника й інженера“.

(19 ст.)

Чому символ нашого практичного й обрахованого будівництва повинен являти собою мару та химеру — секрет авторів. Згадане порівняння більш пасувало б до будівлі пірамід або висячих садків Семіраміди.

Далі В. Мисик переказує, про що міг би розповісти його химерний міст, використовуючи тут і виробничі, і пейзажні мотиви. Міст міг би розповісти, між іншим, і про те,—

„як з чисел і рис, із мрій та оман  
народився поволі великий плян“.

(21 ст.)

Скласти ідеологію великого пляну з мрій та оман самих навряд чи можна.

Окремі уривки можливої розповіді подані тут просто й переконливо, але добір накреслених мотивів будівництва специфічно мінорний: 1. злий огонь, гнівне гудіння машин, 2. стогнуть дуби й на глухі стежки лягають, здригаючись в агонії; 3. ржаві підводи, ночі безсонні; 4. тріснув під грузом людський хребет і тіло розчавлене похололо; 5. інженери бліді під поглядом мас на лаві підсудних. Тут, очевидно, подано добір перешкод на шляху будівництва, але відповідні їм мотиви розповіді забарвлені емоційно. Тимчасом, в антитезі, присвяченій досягненням, В. Мисик обмежився самою констатацією фактів, забарвленою лише відзначеною згадкою про мрії та омани. До того ж і сама констатація виглядає тут узагальнена, безобразна. Замкнути поезію живим синтетичним образом В. Мисиків не пощастило і він закінчує словесною формулою:

„і вся країна лягла на грань —  
і кричить гудками, що вже на порі от  
реконструктивний період,  
період боїв, досягнень, змагань“.

Цей образ: країна лягла на поріг і кричить, ніби її ріжуть нам не подобається. Разом, творчість Мисикова починає ніби коритися відомій із Пушкіна поезиці:

„От ямщика до первого поэта  
Мы все поем уныло. Грустный вой  
Песнь русская. Известна примета:  
Начнут за здравие, сведут за упокой“.

Поезія „Металю крик“ Д. Ніценка (№ 1, стор. 22—23) явно наслідує В. Поліщука (і ритмом, і характером образів):

„Ось із варстату мідь  
озвалась вереском  
і напуває простір,  
бо м'язи їй різець  
крицево-гострий  
нахабно сполошив,  
допіру ще німі.“

Поезія Д. Ніценка має деяке значення, скільки автор у ній спробував більш-менш докладно й уникнувши символізації змалювати працю при варстаті. Тимчасом, соціальний зміст цього виробничого етюдю ніяк не виявлений. Просто робить варстат, а за ним слідкує зір майстра. І майстер один, і варстат самотній. Щоправда, далі двічі згадано про завод, що двигить, тремтить, здригається, гуде, тобто залишається поданий у загальних рисах і відірваний від більш-менш конкретної змалюваного варстату.

В розділі „Робітничі літературні студії“ вміщено три поезії, що з них „Я — заводіві“ і „Прощання“ належать Л. Демен-



кові з ДЕЗ'у, а „Вітер“ Грубникові з ХПЗ (125—126 ст.). Л. Деменко в обох поезіях показує нахил до штучної естетизації, що для нашого часу позитивне естетичне значення втратила; про це редакція журналу, звичайно, повинна була б повідомити молодого поета, застерігши його від поганих зразків.

Цей саме розділ у № 2 містить поезії Л. Несміяна (ДЕЗ), М. Нагнибіди (С. і М.) та І. Каляннікова (ХПЗ). Перший та останній уже не зовсім початковці. Всі три поети змальовують весну приблизно в одному тоні, тобто бадьоро та занадто м'яко, дещо сентиментально:

„Весняні стерні,  
безмежні далі,  
ширше востаннє  
мережу гін.  
Сьогодні плине  
на човні весен  
весняний тракторів  
загін!“

(Л. Несміян, „Сьогодні“)

Контури колективізації тут, звичайно, розпливаються і на-вряд щоб треба було тричі вряда повторювати „весняні“ епі-тети.

М. Нагнибіда в поезії „Дніпровська весна“ оригінальніший:

„Прийшла бадьора,  
буйна змістом,  
лягла зелено берегами...  
Шумить оспіваний вітрами  
Із кучерявим дахом пристань“.

(136 ст.)

І. Калянніков береться до виробничої тематики:

„Іду... цехи... дрижить земля,  
жарота праці палить...  
Так як же: перевищим плян,  
товаришу Метале?“

(„Іду“)

В усіх тьох авторів можна відзначити правильне почуття конкретної теми й невміння конкретно її подати, отже від-чута потреба в реалістичному стилі та непоказаний шлях до-нього.

З пролітфронтівських творів маємо в № 2 поему „Ніч“ В. Мисика, дещо відмінну від попередню розгляданих його тво-рів. Поема починається з типово символістичного вступу:

„Зі сходу холодного, де  
вже збирається тиша, кара,  
ніч, як чорна примама,  
караван свій важкий веде.

Йдуть, ідуть високі верблуди  
і горби їм вгинає сон.

чути, як набрякають зерна,  
в чорних ямах, пухнуть і враз  
пропускають тремтячу прорість,  
що по стінах лізе до криш,  
що росте, як камиш  
на болоті, як бред, як хворість\*.

(35 ст.)

Нічні верблуди та прорість чорних ліян символізують соціальну реакцію. В побудові поеми ці таємничі образи відображають роль рямців. Ліяни переплітають собою портрети представників українського буржуазного міщанства. Ці представники мешкають серед такого побутового оточення:

„Тільки псів гарчання глухе  
та гойдання дерев-трепангів.  
Тут міщани живуть — еге! —  
всіх професій і рангів“.

Маємо три показові постаті: професор-кокаїніст, довговолосий минувшини мертвої бард, рахівник, українець чубатий із артілі „Свій труд“, колишній актор малоросійської трупи і, нарешті, критик, літературний історик, рахівників приятель. Останнього автор подає з деякою повагою, бо —

„В нього шахва на півкімнати,  
й друга — більша — у голові.  
Пише він і про се й про те.  
В нього праць наукових гори“.

Маємо лише одне „але“:

„Але черево в нього росте  
ще скоріше, ніж твори“.

Всі ці герої в авторовому відображенні, хоч і скаржаться іноді на режим пролетарської диктатури, та ніякої політичної небезпеки для нього не являють. Отже, В. Мисик тут недооцінює класового ворога, бо „викривати“ міщанство й філістерів за їхню побутову чи культурну відсталість надто вже легко і це робили до В. Мисика буржуазні письменники всіх країн і часів, залишивши нашому поетові непогані зразки такого жанру.

Уривок про таємничу прорість, що закінчує першу тематичну частину поеми, вражає своєю тоскною ліричністю. Брешить декадентське ріссісато:

„...Із вогкого зерна  
вирастає ліс, як стіна,  
заплітає кожний будинок,



кожний рух і звук стереже.  
І не видно нічого вже,  
крім високих вогких стеблинок“...

У другій частині виростають із мертвої прорости:

„Сонні джунглі в Гнилому морі,  
що ковтають вогні і зорі,  
і гудки, і дими“.

Тут згадані (конкретно розкриваючи символіку ліян, що відповідно темі сама відмінюється): п'яниці, хати гнилі, перекупки ситі, повії несамовиті; старці - ненажери з короною Венери на лобах, гнилі стіни, брудні перини і, нарешті, замикаючи тематичний комплекс, виникають старі інваліди імперіалістичної війни з їхніми тривожними снами:

„Їх земля все чутніше кличе,  
сплять вони й крізь тривожні сні,  
смерті ждуть, щоб лягти якшвидше,  
в мертвий фонд війни“.

(41 стор.)

Такі настрої більш відповідали б картині соціального дна в імперіалістичній країні, а не в радянській республіці: можна припустити, що молодий поет не зовсім перетравив тут відповідні західно-європейські зразки. Вагу дна він тут перебільшив.

Третій тематичний розділ показує вже не людські соціальні типи, а безпосередньо заводи й країни. Показано нічну переключку заводів:

„Крізь вогнями налиту тьму  
виг Сталіне, все в диму,  
як негавне серце Донбасу,  
в кілька сот голосів одразу.  
І летять голоси в степи:  
—дальній Нікополю, не спи,—  
дим із рудень шпурлай до неба,  
мені марганцю гори треба“.

(43 ст.)

Загалом, поема, дещо нагадуючи М. Бажанові відповідні твори, залишається доволі своєрідна. Бажанової патетики та образної насиченості в ній, звичайно, немає, натомість виступає, властива Мисикові, докладність і стриманість.

В „Гарті“ цього року поетичного матеріалу не багато, але він цікавий. В № 4-му надрукована вперше філософсько-політична поема В. Сосюри „Війна війні“. Ми вже згадували її на сторінках „Критики“ в нашій розвідці про творчість цього поета. Поема вже вийшла окремим виданням, отже варт її розглядати окремо від поточного журнального поетичного матеріалу.

Треба зауважити, що в цій поемі В. Сосюра намагається творити саме синтетичні образи доби, лише зрідка звертаючись до ілюстративних подробиць. В. Сосюра, перший із пролетарських поетів УСРР, зумів, у цій поемі і в деяких давніших творах, перейти від аналізу, від сприймання та перелічування деталей нашої доби до більш-менш правильної синтези їх у поетичних образах, а такої синтези неминуче потрібує логіка розвитку пролетарського стилю. Розв'язує це завдання В. Сосюра тут лірично, а не епічно, отже до певної міри абстраговано від конкретних подій часу, використовує, при цій нагоді, відому йому класичну та символістичну спадщину...

Форми класової боротьби, властиві саме реконструктивній добі, В. Сосюра відбиває тут у формі діалогу, а його „співбесідник“ являє собою колективне обличчя ворожих прагнень—економічних, військових та ідеологічних заходів проти диктатури пролетаріату. Маючи ряд блискучих місць, поема, звично для В. Сосюри, залишається не цілком дороблена, особливо в тих місцях, де поет, не спиняючи свого ліричного розгону, бере перші-ліпші вислови, його ідеї не адекватні.

Теж дуже цікава посмертна поема Мая Дніпровича „Сатана“ (№ 3, стор. 45—53). Вона конкретизує пролетарську тематику, переходячи від лірики до епосу і вкладаючи в поетичну розповідь сюжет. В українській пролетарській поезії таких спроб ще не було чи точніше—не були вони досі вдалі та помітні. М. Дніпрович веде свою розповідь двома плянами, підкресливши цю різнопланність навіть графічно. Перший плян подано вгорі перед кожною частиною замість епіграфу і друковано дрібним шрифтом. Події, в ньому описані, відбуваються вгорі над шахтою в помешканні Завруда; та вони дрібні, а їх поверхня облудна,—це й показано тоном викладу:

„Сьогодні свято у Завруда—  
одержав премію наш Зав  
за те, що дав (домігся чуда!)  
найбільшу здобич, показав,  
що можна норми довієськові  
і перевищити, коли  
докласти рук і голови  
до справи зиску, так би мовить“...

От іменно, що „так би мовить“... Декорації нагло змінено (безперечний вплив театру, перенесення засобів рухливої сцени до поезії):

„На горизонті 33  
морок за руки ловить.  
Ллються і ллються  
зі стін і з гори  
струмні холодної крові.



Кров то не кров—

то земної кори

жирні залізні води.

На горизонті 33

більше води ніж породи“.

Далі, після докладно, але дуже стисло поданого опису виробничого стану горизонту 33, природньо з опису самої праці виділяється образ антигететичного Завові героя, кращого проходчика Андрія, що має, між іншим, „брови—як вуса, й очі—вогонь, все щось питають і в'яжуть“, що „всю Україну обміряв колись в лавах Червонопіхоти“:

— „Хай там премії ловить Завруд,

але ж подумай, Гордію,

що в одній шахті —

над норму пруть,

а решта—

затоплені пріють!"

У другому розділі після цієї композиції, де вже подано передумови майбутньої драми, характеризуються в дії типи. Зверху петитний Зав, характеризований промовами про його розум та природній хист адміністратора, що знає, як підійти до „наших мас“, а внизу горизонт 33 під безнастанним підземним дощем, без змін. Заряджають бурки. Артіль вийшла з квершлагоу спочити. Обмірковують виробничий стан, бо всіх воно мимоволі мучить: чорт - зна на що робиш...

„Стріпує крильми нервово Гордій

— На горизонті 33,

значить, даремні трати?

Чом же ніхто не заявить в шахтком?

чом в осередок не скаже?

Бачить Гордій,

як усмішка кругом

губи шахтарські в'яже".

Запальному Гордієві протипоставлений старий робітник:

„Тягне волинку,

хитрує старий:

— Наша тут справа—остання.

— Але ж ви бачите—

ви не хитріть!—

Бачиш, синашу, не нам говорить.

а не тобі б слухать.

На горизонті 33

тільки гроші в баюру плюхатъ“.

Робітники пішли запалювати бурки. Розділ лірично й дуже гарно скінчено рефреном (змістовим повтором) про той же таки стан горизонту 33:

„На горизонті 33  
страшно і сумно самому,  
Хочеться світла, живої душі...  
Кинув би працю і виліз!  
Бр... покотилася крапля за шию—  
мабуть крило закотилось...“

У третьому розділі вгорі кричать „ура“ та дуванять премію, а внизу через старий шнур, бо туди можна давати по-кидьки — все'дно праця даремна — скоїлось нещастя й остаточно урвало артільний терпець. Не вибухнув десятий заряд— „сатана“:

„Вдається щасливо її розрядить—  
вип'єм, Білов, ще й закусим.  
Ну, а не вдається... що ж робить...  
А розряджати мусим.  
... (каже Андрій)  
Вдарив об землю тут  
сивий Білов,  
рве в розпуці волосся:  
чом він сам, старий, не пішов?  
Може б  
не так прийшлося...  
А й пришлось б—  
велика біда!  
Шнур, це шнур винуватий!..  
Шнур був старий... А у них там баль?  
О, прокляті, прокляті!..“

В останньому четвертому розділі обидва пляни зустрічаються з відповідним ефектом. Епічна розповідь наскрізь пройнята правдивою виробничою лірикою. Драматична поема М. Дніпровича становить один із видатніших творів української пролетарської поезії. Дивує простість її, динамічність і стислість.

В тому ж таки третьому числі вміщено закінчення поеми І. Кулика „Карачай“. І. Кулик і в цій поемі виділяє та розташовує характерні для нашої доби деталі навколо певної теми. В даному разі його тема—національне відродження занедбаной країни, як конечна передумова для соціалістичного будівництва. В попередніх розділах, друкованих давніше, І. Кулик подав історію нації карачайни, зв'язану з іменами легендарного героя Карчі та потім Шаміля. Третій розділ, що з нього починається друкований уривок, подає картину буржуазно-націоналістичного використання національного зрушення після революції, і зветься він „Біле повстання“. В ньому немає дії. Він поетизує зміст відозви до сюрachelюри (чабани) та кули (селяни) Карачаю:

„Згадай но, де й коли  
Ці слуги царя та алли  
для чабана, кули  
захисниками були.



Хіба того нас учив  
Той, що з півночі світ несучи.  
Стер імення Шаміля й Карчі?..

Четвертий розділ — „Аул Терезе“ — про аул „Вікно“, що дав за радянської влади карачайни вихід до світла з їх темної долини. П'ятий — про новозасновану столицю Карачаю, перше в країні місто. І в цих розділах навколо цілком конкретної теми, показаної характерними рисами, будується комплексний, психо-ідеологічний образ. Читач відчуває соціальну дійсність, показану тепло й по-товариському:

„Все це речі, звісно, звичайні.  
Та щоб їх збагнути й пізнати,  
Мали бути б і ви карачайни,  
Що не знав од віку вікна.  
„У Карачаї збудували місто:  
Важко вірити, не віриться й тепер ще.  
Карачайна людина між людьми став.  
Карачайна людина найперша“.

(7 стор.)

Поєми В. Сюзюри, М. Дніпровича та І. Кулика показують, будучи дуже відмінні одна від одної, три основні натеper лінії розвитку української пролетарської поезії. Отже, „монументальна лірика“ неоромантизму, типу Бажанової чи Мисикової, залишається тимчасом поза межами поезії саме пролетарської і в межах творчості ліво-попутницької.

Молодняківська поезія виявляє ще й інші можливості розвитку пролетарської поезії, щодо стилю ще не доволі скрісталізовані, не розмежовані ще, як слід, ні з неоромантизмом, ні з урбаністичним імпресіонізмом новогенераційців. Найпомітнішим поетом серед молодняківців стає Микола Шеремет; йому ніяк не можна відмовити поетичного темпераменту (знов таки, не відмежованого ще, як слід, від індивідуалістичної самовпевненості).

Поєма М. Шеремета „Бадьорість“ поетизує листи з-за кордону, з польської в'язниці:

„Нас п'ятеро, дівчаток-каторжан,  
нам засудили сорок років!..

Пишу тобі, і радісно мені,  
що хоч листом я  
через ґрати лину“.

Бадьорість, антитетична становищу в'язня, іменно в його ностроях справляє тим більше враження. Але, здається, автор надто оптимістично змальовує умови революційної самоосвіти в каторжній польській в'язниці:





„Невірні  
самовпевнені  
рядки,  
а ви із них  
зробили знамя,  
своїх юнацьких радісних років,  
прийняли сповідь хулігана“.

(початок III-го листа, 7 ст.)

Але тоді не слід із нею листуватися з польської в'язниці.  
А якщо є з неї більш-менш типова комсомолка, то навіть  
характеризувати її такому некоректному тоні:

„Але так  
важко,  
сумно  
про інше, крізь рядки читати.  
Бо знову,  
нібито в запіллі,  
читаю я ворожий шифр.“

(розрядка наша.— М. Д.)

Виникає образ, що набирає важчого значення, ніж йому,  
мабуть, надане суб'єктивно від автора. Виникає через те, що  
автор поплутав випадкове й характерне, неправдивий зміст  
для цілої поеми: там за кордоном героїка боротьби, а  
тут колосальне будівництво — і при ньому, принаймні, міща-  
нізовані типи молоді. І з їх приводу цілком природно закор-  
донна й ув'язнена комсомолка висловлює революційне побо-  
ювання:

„Чому не знаю,  
а боюся,  
що залишаться остеронь,  
коли прийдеться іти в наступ,  
безусі ці ентузіясти.  
І в ніч холодно,  
коли змерзне,  
заради хліба півшматка,  
як непотрібного,  
жбурне нам,  
він комсомольського квитка“.

Не продумавши докладно ідейної концепції своєї поеми,  
М. Шеремет припустив у ній об'єктивно виявитись, крім єдино-  
правдивого, ще й іншому „лівому“ змістові, що становить  
серйозну ідейно-художню хибу цієї поеми, роздвоюючи чита-  
чівське її сприймання. Абстрактно згадана при кінці „нова  
людина“ цього подвоєння, через саму свою неконкретність,  
виправити не мала змоги.

Є. Фомін у тому ж першому числі вмістив чергове „Без-  
соння“, де в сто-соте „викрито“ міщанську естетику, нічого

їй конкретно не протиставляючи і надаремно згадуючи „Вождя яснодумне лице“. Поезія „Безсоння“ має, очевидно, функціональне призначення: показати, що М. Шеремет таки мав якоюсь мірою рацію в своїй поемі, дещо узагальнивши міщанські настрої серед певного відсотку КСМ. Останній авторів (Є. Фоміна) ідеал сформульований у вислові „наче вищий надходить тріумф безрозсудства“ (ст. 58), а соціальне оточення являє авторові—

„...Байдужих людей,  
Для яких усі явища входять у звичай,  
Які плавають в морі думок та ідей  
І розгублено дивляться в космос і вічність“

(стор. 57)

Серед поетів „Молодняка“ відзначився давненько вже Ст. Крижанівський. № 2 відкривається його невеличкою поезією „Потенція“, про яку можна сказати лише, що вона музична й символістична. В № 4 він надрукував діалогічну поему „Розмова з героєм“ (ст. 5—7). Герой справедливо каже авторові (першій особі розповіді):

„Не можна жить, в добу робіт,  
В добу змагань і темпів,  
З емоцій виссаних, блідих  
І пережитих тем тих“...

І так далі,—втім доволі блідо. Автор виправдовується і в кінці проблему „героя“ категорично „знімає“:

„Героя“ не знайти мені,  
Бо він — це темп і маса.  
Що не зроста на камені  
Без кістяка і м'яса“.

Тут, очевидно, діалектика загального та поодинокого. Автор не наважується виявити взаємопроникнення цих категорій. Він, не розв'язуючи поставлених йому від „героя“ проблем, складає з себе будь-яку відповідальність за сучасний літературний процес, саме з тієї причини, що колись—

„У галузь прози і віршів  
Прийти повинен робітник“.

А втім це тільки „він, герой, так вирішив“, а позиції самого молодого автора залишаються в імлі і в темряві. Отже, авторове побоювання в „Моєму слові“ висловлене,—„Невже я справді тінь бліда“ (6 ст.) дістає, на жаль, цілком серйозні підстави для позитивної відповіді.

Про „Весну“ пише в № 5-му Ів. Семиволос. З поміж незчисленних „весен“ його твір виділяється своїми... логічними порівняннями:



„Мій в датах  
блідний календар,  
мов барометр  
весну віщує.  
Я, наче  
смілий командарм,  
її десь дальні кроки чую...  
Її чекаю...”

(стор. 11)

Ще далі „регочують бори соснові“, а „сонця тінь лє ко-  
лом мідні вістря“— і „весна голопом, наче кінь“ мчить. Поет,  
ніби навмисне, вишикує такі нісенітні образи, а „стиль“ ви-  
шуканих нісенітниць навряд щоб міг комусь тепер імпонувати.

Поза цими творами знайдемо в „Молоднякові“ чимало по-  
езій з правдивою соціальною тематикою. Вони вже через таку  
тематику більш-менш реалістичні, але цей реалізм примітив-  
ний, наївний. Типову поезію такого гатунку друкує Я. Цапір—  
„Землемір“ (№ 4, стор. 4):

„Вийшли люди межі знищить,  
Всім селом — у колектив,  
На щабель підняти вище  
продукційність своїх нив“.

Немає ніякої потреби подавати колективизацію в пляні  
якоїсь сентиментальної іділїї. З-поміж інших можна відзначити  
М. Зісмана „Серце Берліну“ (№ 2, ст. 5):

„Залізо-бетонне,  
Берлінове серце  
Клопоче мільйонами  
Пострілів-терпїй“.

Вже наведений початок показує характерну для цього по-  
ета хибу — штучний схематизм, що завадила йому опанувати  
свою тему, звичайно, завелику. Для нього столиця Німеччини  
напоготові до революції.

Подає певні надії Іван Лисогорка. Він уперто додержує  
конкретної робітничої тематики, уникаючи і схематизму, і зай-  
вої романтизації. Він уміє стисло подавати постаті своїх героїв:

„Відрядження  
отримав  
у шахткомі.  
Чиїсь слова:  
— Дивись не забувай!  
Відкотчику:  
Данилові Руськові...”

Печатка.  
Дата.  
Підпис:  
Голова

(„Зустрів його“, № 2, стор. 4)

В № 5-му І. Лисогоркові належить поема „Бригада“, що оповідає за працю комсомольської бригади на селі. Поема не цілком дороблена, але має в собі елементи правдивої художності. І. Лисогорко в поемі намагається висловлюватись дуже лаконічно:

„Хлопці зраділи:

— Штаб ковалів...

— Доволі слів,

Ближче до діла.

Скільки борін?

— 150.

Сьомій бригаді

— звести.

Хлопці, ану — „на ять“

Стрінемо весну“.

Поза виробничими, в поемі є чимало побутово-психологічних мотивів:

„Підійшов і погладив спину.

Дуже важко старе забути.

„Ні, не дам,

„Краще вб'ю і кину...

„Я не можу без коней бути...

„З ким я вийду до сонця в поле,

„З ким зустріну світанку вітер...?“

Підійняв до обличчя поли,

Підійняв і повільно вітер“.

(ст. 9)

Поема багато втрачає на тому, що немає в ній певного (розгорненого) сюжету, тимчасом, як вона вже має певну фавбу. В ній багато руху, що залишається не цілком художньо організований в уривчастих змінах подій. Тимчасом і включити ці зміни до загальної картини соціального руху доби поетові не щастить, бо такої загальної картини він не вміє розгорнути у відповідних їй синтетичних образах. Спроби художньої синтези в нього залишаються слабенькі, примітивно алегоричні:

„Пройдешністю і цвіллю пахне спокій,

Повільних змін не знає життерух —

.....

Як не впиватись міццю буролому

Струною дня пруткішої тетиви,

Коли труну старому

Будуємо в майстернях колективу“.

(вступ до поеми, ст. 5)

„Летимо

і немає ляку

чи було це кому у тям?

Розкажіть,



В таких загальних образах переважають впливи ідеалістичної естетики. Але навіть і такі місця в І. Лисогорка не безнадійні, скільки він свої загальники намагається освіжити, конкретизуючи та деталізуючи абстрактний образ. Приміром, труна минулого в нього вже не голе слово, бо її роблять і навіть будують — така вона велика — в майстернях колективу. Він дещо засвоїв сучасну методу такої конкретизації абстрактного образу.

Поему скінчено повертанням. Із цілої бригади непомітно залишився при робітному столі сам автор:

„А на столі,  
на жовтій фоні  
чекають дні виконання і віз.  
Рука лягла на трубку телефону:  
— центральна, дайте комунізм!“

„Плуг“ 1930 року містить поезій обмаль. Варті уваги дві поезії Ол. Ведміцького „В завірюху“ та „Вугіль“. Ол. Ведміцький узяв урочистий тон, та в нього він брентить не дуже штучно, зберігаючи переконливу наївність:

„Стою. Дивлюсь. У груди ллється радість...  
Думки — сніжинками у рій загадок...  
Мов пройшло... Та он цвітуть в громаді  
Мої слова огнем рясних думок.

(№ 1, ст. 57).

Цикл поезії „Вугіль“ належить до особливого індустріально-філософського жанру, що до нього вже брався В. Поліщук. Ол. Ведміцький чергує етапи змін техніки за основним джерелом енергії, присвячуючи кожному окрему поезію, а в „Пролозі“ цю картину змін синтезуючи:

„Віки промчались над землею,  
Мов сивий дим гучних отар...  
Схиливсь над мапою своєю  
Творець одвічний і вугляр.

.....  
Зелений вугіль, вугіль білий!  
Яка між вами тьма століть!..  
Знялася думка й полетіла  
У тінь зелених верховіть...

(№ 2, стор. 66).

Ол. Ведміцький залюбки використовує тут і ритми, і засоби образів старої поезії, зокрема символістичної, та з усім тим його поезія не втрачає своєї сучасності, втративши стилістичну злободенність.

„І перший вугіль — ліс зелений  
Тріщить на вітрі ніч і день...  
Він корчить лук, дає печеню  
І захистить, як звір іде.

Бодьорий вітер дме невпинно...  
Не вітер — вугіль голубий

Могутня сила — вугіль чорний  
Розбив романтику бандур.

Як струміль, вугіль — сиза нафта  
Знялась над щоглами Баку...

А сірий вугіль — торф землистий  
Підніме дим до сизих хмар.

Усім по радіо, що ради  
Та білий вугіль — комунізм...

Морські припливи — вугіль синій  
Знімають накрив із віків...

Червоний вугіль — сонце грайне“

Поезія, присвячена „Червоному вуглю“, цілком своєрідна... Дев'ятий безколірний вугіль, за Ол. Відміцьким, буде звільнений атом. Разом виходить доволі показна панорама, не позбавлена художнього та й агітаційного значення.

В № 3 А. Панів містить „фрагмент із поеми“ під спільним наголовком „Дим над Хортицею“ (ст. 3). Початок першого уривку дещо нагадує маніру І. Кулика:

„Запоріжжя! — Не згадка ти давня,  
Не романтика

диких атак —  
Зміст новий в тебе вкладено  
І виглядаєш ти так“...

Також не погано про Кічкас:

„Лівобережжя, Правобережжя  
Старі слова та новий зміст —  
І граціозно, і обережно  
Єднає їх Кічкаський міст“...

Поезію „Червоного Шляху“ та „Життя й Революції“ ми в цьому огляді згадаємо лише побіжно, залишаючи собі право до окремих творів повернутися згодом.

„Червоний Шлях“ у перших двох числах за 1930 рік поезії майже не містив. № 3 починається ліричною поемою В. Сосюри „Серце“, що зміст її можна з'люструвати цим уривком:



Серце,  
козачке серце!..  
не хили свого обличчя,  
Не личить  
Тобі тепер це.  
Я зроблю тебе робітничим,  
моє змучене серце!

України старої нема,  
як немає  
старої Росії

(стор. 7)

Останній образ лише стверджує М. Бажана: „..Вкраїна інша й інша Русь“.

На поезіях В. Ковалевського та Калиновського зупинятися тут не варто, скільки стилеві „Нової Генерації“ присвячено попереду забагато уваги. Тамара Бутович у маненькій поезії „Об'єднав“ (ст. 73) згадує трактори з боязкою повагою:

„Кострубаті жмені  
глядять свіжу сталь —  
Мамонти крицеві  
стримано стоять“.

№ 4 починається поезією Михайла Лебединця, що після довгої перерви знов виступає на літературному полі. Він, як відомо, належить до літературного покоління „перших хоборих“.

Політично-філософська поезія М. Лебединця про УСРР виглядає оригінально, своєрідно відновлюючи деякі старі стилістичні новини. Поза тим, висловлюється він енергійно:

„Це ви двобарв з трибарвом поєднали  
В новохимерну п'ятикуть  
И алілуйнуть  
Блактитножовтьчервоносиньобіль

Вам  
на

часі

здавалося?

Гай-гай! — Амба. Амінь.

Живи

Рости

Бувай

Єднайсь

УСРР

(6—7 стор.)

Є ще тут не погані поезії Л. Первوماйського „Лютий“ і „Похорон старого червоноармійця“. Поза тим вартий згадки тут Масенка — „Гімн Донбасові“ та „Мазепа“. В останній поезії автор посідає позиції, можна сказати, агностичні:

„У тумані віків загубився твій слід  
і в диму від руїн розпалося обличчя...  
Хто пізна крізь митичне надбання століть—  
чи ти геній, чи клоун возвеличений?

Хто-ї-зна, що воно... А взагалі наша епоха — „заклопотана“, хоч головна її справа, за автором, здійснити урагани на землі — читачеві залишається не зовсім зрозуміла.

В поезії „Життя й Революція“ особливих зрушень не помітно. В № 1-му Г. Шкурупій, О. Лан, О. Сорока не додають нічого нового до своєї поетичної слави. М. Терещенко — з послідовністю гідного пролетарського поета, але вартою кращого застосування — продовжує символізувати, на цей раз засимволізувавши нещасного візника:

„Ось-ось кудлата борода  
своїм жакливим клоччям  
немов мітлою позміта  
сузір'я серед ночі“.

Цього богорівного візника спіткала трагічна участь:

„Останнім привидом ізник  
візник  
під автобусом“.

(47 ст.).

Сподіваємось, що цей „привид“ буде таки останній в Терещенковій творчості.

В № 2 „Легенда“ М. Булатовича злегка романтизує спомини про імперіялістичну війну. Г. Косяченко подає з якоюсь непевною пересторогою символістичну „Катастрофу“ з поняттям.

В № 3-му невдалий „Будинок“ Л. Первомайського, трохи кращий на цей раз „Вокзал“ М. Шеремета — і не погану стилізовану поезію „Соловей“ М. Вороного (сина) з воєнною тематикою:

„Буса солов'єві розкрутилися...  
Стоїть він, пузатий, дріжить:  
Перед ним розрита і стоптана,  
Як присуд земля лежить“.

Соловей — герой і символ білогвардейщини.



# РЕЦЕНЗІЇ

**Є. Ф. Гірчак.** „Хвильовизм“ (спроба критичної характеристики)  
Стор. 157. Ціна 75 коп. ДВУ, 1930.

Партійні з'їзди, що недавно відбулися, підкреслили потребу дальшої пильної уваги всієї партії до національно-культурного будівництва, як складової частини соціалістичного будівництва. Одна з обов'язкових умов успішного здійснення поставлених тут завдань є неухильна боротьба всієї партії за чистоту ленінської теорії в національному питанні, викриття і гостра боротьба проти всіляких ухилів, перекручувань, збочень від класових пролетарських позицій в національному питанні, хоч би в яких формах вони виявлялися. Успішна боротьба з новими проявами націоналістичних збочень, антипролетарських тенденцій — вимагає поглибленого вивчення і викриття соціального коріння, ідеологічно-політичної класової суті та форм виявлення різних антиленінських теорій, з якими партії доводиться вести боротьбу. Одним з таких ухилів у теорії й практиці національного питання, що переріс на ворожу пролетаріатові контрреволюційну течію — був хвильовизм. Цілком природно, що ми не можемо заспокоїтися на перемогах, яких партія досягла в боротьбі з хвильовизмом, як певною ідеологічною концепцією, політичною течією; рецидиви хвильовизму в тих чи тих формах можуть виявлятися і виявляються й донині — вони вимагають нашої готовності дати їм щоразу гостру одсіч; боротьба мусить тривати, цілком природно набираючи щораз нових форм, залежно від конкретних умов їхнього (цих рецидивів) розвитку.

Серед численної літератури, присвяченої критиці хвильовизму, як політичної концепції, окремих його тез і настановлень, слід відзначити цінну й потрібну книжку тов. Є. Ф. Гірчака „Хвильовизм“, що недавно лише з'явилася. Тов. Є. Гірчак відомий своїми працями, скерованими на роз'яснення ленінської теорії в національно-культурному будівництві та на боротьбу проти різних перекручень її й ворожих виступів проти неї. Названа тут його монографія є зразок поглибленої марксистсько-ленінської аналізи цілої політичної концепції, відомої під назвою хвильовизм, і окремих її елементів, аналізи, що виходить із партійних настановлень в національному питанні. Вага цієї роботи тим більша, що в останній час окремі особи виявляли тенденцію на неправдиві рейки скерувати боротьбу з хвильовизмом, підміняючи боротьбу з хвильовизмом, як антипролетарською концепцією, боротьбою з Хвильовим, що давно зрікся її й засудив свої помилки.

Побудований на глибокій принципово-політичній основі виступ тов. Гірчака дає правдиве настановлення щодо того, в яких формах і на якій основі мусить продовжуватися дальша боротьба з хвильовизмом. Правдиво зазначає

він: не треба змішувати товариша Хвильового письменника-комуніста з хвильовизмом. Тов. Хвильовий зрікся хвильовизму, засудив його. Але класовий ворог сприйняв хвильовизм, використовує його як свою ідейну зброю. В цьому суть питання.

Книжка в переважній частині своїй присвячена аналізу й критиці основних гасел хвильовизму, що відбивають його суть. Поза політичною кваліфікацією і викриттям цих гасел тов. Гірчак дає висвітлення соціально-політичних та теоретичних передумов, з яких вони виростили, та показує еволюцію їх від ухилу в межах партії до контр-революційних концепцій, що їх використовував класовий ворог. Особливо цікаві останні два розділи книжки — „Соціальні коріння хвильовизму“ та „Післямова“. В них тов. Гірчак між іншим доводить, що „од теорій двохкорінності—соціальних коренів націоналістичних ухилів М. Хвильовий не відмовився й зараз“.

Справедливо також загострює тов. Гірчак увагу на непевних і політично-небезпечних виступах з приводу оцінки соціальної суті хвильовизму, його значення в минулому та визначення того, де зараз криється найбільша небезпека хвильовизму — на виступах з одного боку т. Хвильового в його статтях „В якому відношенні до хвильовизму всі ті“, „Кричущє божество“, а з другого боку — редакції „Літературного Ярмарку“ в її декларації в 11-му числі альманаху.

Г. Овчаров

**Ем. Бескин.** Художественная политграмота. Пособие для художественных техникумов и ВУЗ'ов. Теакинопечатъ. 1930. 238 стор. Ціна 1 карб. 75 коп.

Потреба в систематичному викладі всіх надбань загальної марксистської теорії мистецтв дедалі гострішає. Кінець-кінцем, крім численних і абсолютно незадовільних хрестоматій, маємо тільки „Соціологію мистецтва“ В. Фріче, яка ставить перед собою завдання систематизації. Але, даючи надзвичайно цінні думки й спостереження в окремих питаннях і являючи собою зразок методологічної витриманості, книга Фріче, поперше, трактує лише поодинокі проблеми; подруге — оперує переважно з мистецтвами образотворчими; потретє — являє собою дослідження напівтеоретичного, напівісторичного типу. Тимчасом сучасному мистецтвознавцеві найбільше бракує саме теоретичного компендію. Йому можна порадити XIV том Плеханова. Але й там більш-менш послідовно викладеної системи мистецтвознавства ми не знайдемо.

Книга Ем. Бескіна деякою мірою заповнює цю прогалину. „Дать хотя бы в основном такую диалектику искусствопонимания в его общественно-политическом значении, показать, что общественное мирозерцание неотъемлемая, органическая часть искусства, его творчества, его классификации, — задача предлагаемой книги, ее предмет и содержание“, — так пише Ем. Бескін у передмові (ст. 3). Вже через таке настановлення книги слід її вітати: вона дуже потрібна.

Виходячи з завдань підручника, автор уникав самостійних розвідок та в найвідповідальніших місцях своєї роботи подавав ясні цитати з класиків марксизму. Проти такої обережності, зумовленої самим настановленням книги, неможна заперечувати. Так само т. Бескін цілком слушно поруч із теоретичними проблемами розглядає сучасні проблеми художньої політики: у нас теорія й політика неodrивно одна з одною мусять бути зв'язані. Отже в цілому книга справляє позитивне враження.

Поруч із цим можна відзначити ряд огріхів у праці Ем. Бескіна (вони частково пояснюються тим, що в нас іще немає будь-якої традиції в творенні марксистських книжок подібного типу). Передусім, автор не зупинився на кількох актуальних проблемах мистецтвознавства, як от: проблема абсо-



лютного та об'єктивного критерія в художній оцінці, співвідношення раціонального та емоційного елементів у процесі сприймання, специфікація окремих мистецтв, зокрема й особливо музики; не приділено спеціальної уваги проблемі художнього образу і т. д. Та й щодо питань, у книзі розглянутих, мусимо подати ряд зауважень, викладаючи їх у тому порядку, в якому у самого автора викладені відповідні проблеми.

В першій частині, яка має загальну назву „Социально-классовая сущность искусства“, вміщено окремий розділ, присвячений „Философии искусства“ Іполіта Тена. Це для нас не зовсім зрозуміло. Адже автор не дає в книзі спеціального розгляду хоч найголовніших буржуазно-соціологічних естетичних систем. Чому ж для Тена зроблений виняток? Чому тоді не згадано про систему Гюйо (пригадаймо хоч би його книгу „Искусство с точки зрения социологии“ (*L'art au point de vue sociologique*))? Чому не згадано поглядів Л. Толстого на мистецтво, які, безперечно, певною мірою вплинули на російських мистецтвознавців і, зокрема, відбилися в концепції хоч би тов. Бухаріна, Полонського та інш.? І навіть Плеханов, даючи своє визначення мистецтва, виходить з концепції Толстого, змінивши й поширивши її (т. XIV, ст. 2). Нарешті, в книзі Бескіна не згадано про Гегеля, а тимчасом зв'язок Гегелевої естетики з естетикою марксистською — відомий; Плеханівські концепції просто неможна як слід зрозуміти, не розглядаючи Гегеля (між іншим, ця проблема естетика Гегеля й Плеханова — ще чекає на спеціальне вивчення).

У тому ж розділі, де мовиться про Тена, розглядається й психо-аналізу Фрейда. Принципово нічого неможна заперечити проти критики Фрейдової системи, яка ще недавно мала чимало прихильників між радянськими мистецтвознавцями. Але незрозуміло, чому Ем. Бескін спиняється тільки на системі Фрейдівій? Хіба немає ще й інших спроб аналізувати мистецтво з погляду біо-психологічного? Було б доцільно дати в книзі окремий розділ хоч би такий: біологічні та соціальні чинники в мистецтві. Тут можна було б зупинитися ще на кількох біологічних теоріях, вказати їхній відбиток у відомій книзі т. Луначарського „Основы позитивной эстетики“, схарактеризувати сучасні спроби рефлексологів охопити мистецтвознавство. Щоправда, про рефлексологію далі говориться, але поперше, автор не досить чітко проводить межу між тим, що рефлексологія може й чого не може дати мистецтвознавству, а подруге, через не зовсім вдале побудування книги характеристика рефлексологічних теорій сприймається як щось випадкове, не зв'язане з давньою боротьбою природознавства й соціології за мистецтво. А тимчасом треба внести цілковиту ясність у це питання: буржуазні рефлексологічні теорії, що претендують на значення універсальної системи знань, мусять дістати сувору відсіч з боку марксизму. Та ділянка, яка належить рефлексології за правом, це механізм сприймання, процес творчості та інші подібні проблеми, що не виходять за межі біологічних процесів.

У зв'язку з цими проблемами було б методологічно доцільно розглянути проблему біографізму. Кінець-кінцем, біографізм є тенденція вивчати суб'єктивні джерела творчості. Старе літературо-й мистецтвознавство використовувало „біографічні“ матеріали надзвичайно наївно; Фрейдова психо-аналіза й буржуазно-рефлексологічні теорії намагаються позбутися притаманного старому мистецтвознавству біографічно-психологічного дилетантизму і підвести під вивчення особи митця певну наукову базу. Але тим вони й небезпечніші.

Відділ „Красота й польза“ (стор. 56 — 58) викладений елементарно й неточно. Виходячи з вірного положення про утилітарний характер первісного мистецтва, т. Бескін так формулює дальший розрив між вимогами користі та мистецтвом: „Таким образом, исчезая из непосредственного поля зрения, утилитаризм, польза, экономика (разрядка наша—Е. П.) остаются все же общественно определяющими факторами искусства“ (57).



Що це за сполучення — „утилітаризм, польза, економіка“? В якому розумінні тут ужито слово „економіка“, чи не в Шулятиковському, тобто в розумінні економічної (матеріальної) вигоди? Ми звикли під цим словом розуміти щось інше. Отже складне й за наших часів актуальне питання про „незацікавленість“ (зберігаючи Кантову термінологію, що її додержує Плеханов) естетичної насолоди в Ем. Бескіна розв'язане неповно й непереконливо.

У розділі, присвяченому формальній аналізі (ст. 115) автор, на нашу думку, припускається серйозної помилки. Всім відомо, що Плеханов ставив перед марксистською критикою дві нерозривно поєднаних завдань: 1) знайти соціологічний еквівалент даного твору та 2) визначити його художню (естетичну) вартість. Навівши відповідну цитату, Ем. Бескін робить такі висновки: „За оцінкою ідеї художественного произведения, за всесторонним раскрытием его содержания должен следовать формальный анализ“ (стор. 116). Взяте в контексті цитоване місце має тільки один сенс: художня аналіза є аналіза формальна, соціологічна — аналізує ідеї. Маємо цілком формалістичну формулу, під якою з охотою підписався б і В. Шкловський навіть до його „покаяння“. Мусимо зауважити, що художня оцінка є оцінка ідеї, форми та їхнього співвідношення. Так визначав значення критерія в художньому смакові Плеханов.

П'ята частина має назву „Стили буржуазного искусства“. По суті це є стисла історія всесвітнього мистецтва в усіх його галузях. Ми не певні того, що такий розділ доцільно вміщати в книзі, яка ставить перед собою завдання загально-теоретичного характеру. (Як ми вже вказували, слід взяти до уваги, що тип такого компендіюму теорії мистецтва ще не створився). Обминаючи хибі, зв'язані із стислістю викладу, неповність, іноколи помилковість окремих часткових характеристик, зупинімося на тому, що має певне методологічне значення.

Поняття натуралізму визначено не зовсім точно. Виходячи з того значення цього терміну, якого надавали йому за часів експериментального роману й якого часто додержують ще й тепер театрознавці, Ем. Бескін ігнорує специфічні натуралістичні школи, що створилися на початкові першої третини ХІХ століття.

Являючи собою антитезу романтиці, натуралізм подавав реальність у її „зниженому“, навмисно згущеному вигляді. Можна, звичайно, вкладали в кожний термін своє значення, але не треба ігнорувати без ніяких застережень те значення терміну, яке має чимале поширення. У Бескіна натуралізм в такому розумінні зовсім випадає з викладу.

Пояснення щодо соціальної природи натуралізму не задовольняють. Проклясову суть цієї мистецької школи майже нічого не сказано, але досить докладно розповідається про дарвінізм, про теорію спадковості та пристосування, яка „меняла не только сумму знаний, но и качество (розрядка Бескіна) понимания, меняла направление мышления, его познавательную методологию“ (144).

Отже Ем. Бескін недалеко відходить тут від традиції передмарксистського літературознавства, яке пояснювало натуралізм через розквіт природознавчих наук. Навряд чи можна марксистові погодитися з такою концепцією. Дарвінізм безперечно впливав на теорію натурального роману, але художня практика мала своїм підґрунтям не ту чи ту наукову доктрину, а, очевидно, соціальну дійсність.

Взагалі, щодо соціологічної характеристики різних стилів книга Бескіна не досить чітка. Деякі формулювання подано так, що в читача іноді може скластися враження ніби, за автором, один стиль іманентно розвивається із другого. Щодо до соціальної бази, то вона не скрізь показана виразно. Про кубізм, наприклад, читаємо: „В дальнейшем своем развитии и м п р е с с и о н и з м с о з д а е т (розрядка наша — Е. П.) течения, которые все больше отходят от описательного понимания живописи и в углубленных поисках



„сути“ вещей обнажают их до скелета“ (стор. 167). Невже так таки сам і „создает“? Супрематизм і собі утворюється як „крайнее выражение этой точки зрения“, — знов таки без соціологічного пояснення. Історія образотворчих мистецтв, після досліджень Фріче, Гавзенштайна, Федорова-Давидова, Маца та ін. зовсім не так поверхово розроблена, щоб можна було виправдати таке неуважне ставлення до соціологічної аналізи стилів.

Характеристики окремих шкіл і стилів у їхньому чергуванні та розвитку або, як ми бачили, не мають соціологічного ґрунтування, або, в інших випадках, набирають надто сумарного вигляду. Починаючи від натуралізму, всі художні стилі пояснюються (там, де вони пояснюються) як стилі промислового капіталізму. Класові відтінки зовсім не взято під аналіз. Тому й виходить, що символізм, реалізм, імпресіонізм тощо мають ту саму соціальну суть. Можна згодитися з тим, що в основі їх лежить однакова продукційно-економічна база (промисловий капіталізм), але класові категорії, що їх створювали, зовсім не однакові. Це — абеткове положення. Взагалі цю частину книги Бескіна треба було б поглибити й виточити, якщо, повторюємо, вважати за доцільне її вміщення в роботі з теоретичним настановленням.

Неможна обминути деяких дрібніших недоглядів авторових. На нашу думку, незграбне є таке, прикладом, формулювання: „Само произведение искусства есть рефлексологически-социальный раздражитель“ (ст. 88). Неприємне враження справляє неточна цитатія; раритетний зразок такої неуважності становить цитата на стор. 61:

„На берега пустынных волн  
Бежал он, дум великих полн“.

Цю безглузду цитату автор склеїв із двох уривків:

„На берегу пустынных волн  
Стоял он, дум великих полн“.

(„Медный всадник“)

„Бежит он, дикий и суровый,  
И звуков, и смятенья полн,  
На берега пустынных волн“.

(„Поэт“)

Кваліфікованому мистецтвознавцеві треба б точно цитувати Пушкіна.

Поза всім цим, книга Ем. Бескіна, написана, загалом кажучи, популярно й просто (хоч іноді й надто сухо), заслуговує на позитивну, в основному, оцінку. Для студента художнього ВИШу вона є, загалом, задовільний підручник, хоч, як ми вже бачили, не обійшлося тут без досить серйозних помилок, що їх конче треба виправити, коли автор має намір книгу перевидати.

Євг. Перлін

М. Майський. Новелі. Вид. „Гарт“. 1930 р. стор. 122.

Збірка не справляє враження цільної й завершеної. Новелі, зібрані в ній, не об'єднані ні однорідною тематикою, ні чітко виявленою ідеологічною лінією, мало зв'язані ідейно-художнім задумом автора, виявленням, до того, й засобами різномірних гатунків, на різних сюжетових ситуаціях. Тут є і спроба відбити „реалістичну романтику“ будівництва („Творці білого міста“) і етюд з часів громадянської війни з підкресленою трагедією двох братів, що загинули, борючись за одне в різних таборах — у білих і в червоних („Вітер над болотами“); разом знайшли собі місце — реєстраційний перелік пореволюційних змін у правовому стані та культурних зрушень у побуті робітництва, щоб показати досягнення неймовірно чікої колоти ними очі колишнім експлуататорам („Подорож Матвія Зотовича“) — і самопіднесені до спостереження над „організованими мікробами, що звуться людьми“, з ве-



ликою увагою до усамотнених — над соціальним світом — блукань підставного „міщанина з гладеньким, як лисина, серцем“, що покликаний персоніфікувати декадентські настрої, навіяні авторові від сутужности на матеріальні засоби в перші пореволюційні роки будівництва, та умлівати — за зразок демократичних декадентів — над соціальними контрастами („Ніч“); а між ними — шматок антирелігійної пропаганди в перерві між роботою на заводі („На паровозі“) — і ліризовані враження від спробного літання на аероплані, з принагідно вплетеним рядом спогадів з особистого минулого — аж до дитячих мрій та бабусиних казок про „ковчор-самолёт“ („Казка залізної птиці“). Така „збірність“ великою мірою визначає характер книжки. Збірка не стільки показує письменника, який він є на сьогодні, — більше відбиває його пройдений в літературі шлях, почавши з перших кроків.

Тематика робітнича, точніше сказати — промислово-виробнича виразно ставиться на перше місце. Послідовно витриманий добір тематики показує, насамперед, обсяг творчих спостережень автора, увага до актуальніших для пролетарської літератури ділянок життя може бути позитивною рисою, коли ще й виправдана відповідним трактуванням. Слід відзначити, що й перейшовши на робітничу тематику М. Майський не задовольняється відтворенням наслідків спостереження у виробничих та побутових картинах, а виявляє схильність дошукуватися за явищами глибшого сенсу, додаючи до своїх літературно виявлених тез проблемно-теоретичне угрунтовання.

Проблеми особи в громадських взаєминах, місце людської одиниці в суспільних процесах приваблюють його чи не найбільше. Щоб відбити міжособисті людські відносини в психологічних сутичках, він намагається відтворити найтонші, напіввиявлені навіть психічні відруки. З цього — „всі тонкості відносин“ і невмотивовано перебільшена увага до них. Уся чималенька новела „Борг“ на тому й побудована, що робітник Жагун цілих шіснадцять років „терпів, як камінь“, мучився, доки не відплатив борг майстрові Талаєву (дяпасом за потилицника) і цілих шіснадцять років змагання між ними притягало увагу всього цеху, хоч ніхто з робітників і не відчув, що то був „надзвичайний конфлікт між органічно гордою людиною та рабським, варварським оточенням“.

Така непропорційність характеризує загальний підхід М. Майського до об'єктів відтворення та спричинює й хиби в окремих його побудованнях. Шукаючи найперше психологічних колізій, М. Майський менше додивляється до людської особи — носія цих колізій та до конкретного оточення, в якому вони відбуваються. Тому й характеристики його незрідка нічого не характеризують (див., наприклад, змалювання вбиральниці Тетяни — на стор. 10; „внутрішньої сили“ Жагуна — на стор. 54), часом і сам автор випускає їх з-під уваги (про випадок, що переродив робітника Синицю із затурканого шептуна на активіста сказано тільки, що сталося це — „якось восени“; з причин, що підбили його на активний виступ, крім глузувань досвідченого робкора нічого не видно). В наслідок цього характеристики М. Майського, хоч і побудовані іноді на фактичній фабульній основі, самі — надто загальні: тому й не виразні, не конкретні — тому й не чіткі, сходячи до зауважень випадкового характеру або поверхових, висловлених загальними фразами. Такі ж у нього й пейзажні малюнки, що їх завдання ніби давати виробниче оформлення всім авторовим візерункам з робітничої психології (робота в ливарні, на стор. 15, та й інші); в них не видно внутрішнього зв'язку між людьми і виробничим тлом, немов би автор, сприйнявши їх чуттям сторонньої людини, переказав те, що можна бачити збоку, поверховим поглядом, без органічного відчуття характеру й особливостей виробництва.

Ці дефекти недоробленості, чи може й випадково підхоплені риси і твердження в літературному змалюванні — очевидніші, коли автор, їх не перетравивши й не надавши їм художньої образової промовистості, хоче піднести їх на рівень соціально-типових та вкласти в них відбиток соція-



льно-виробничих відносин. Тоді випадковість і непродуманість загострюється й оголюється та збиває письменника з визнаних суб'єктивно пролетарських ідеологічних позицій. У „Творцях білого міста“ поставлена, поміж іншими, і проблема керівника й маси, інтелігентної сили й технічних виконавців. Чи саме так її трактує М. Майський, чи тільки бере ці висловлювання, як характеристики для персонажів, — в кожному разі маємо тезу скомпановану від автора і нічим у нього не заперечену:

„Сила — він, оцей кострубатий Петренко, що не знає мрій і сантиментів. Технікові здалося, що й робітники почувають це. Для них, очевидно, Петренко — органічно потрібна сила, що без неї не підеш нікуди...“ (стор. 30).

„Цікава ця риса в робітників: зледарничає, зіпсує роботу, й не тому, що так йому хочеться — навпаки — йому хочеться завжди добре зробити, бо стимулюють це — самолюбство, конкуренція та творчий момент. Ви правильно висловились, назвавши їх творцями білого міста. Це творці. Їм хочеться ідеалу, а працювати важко. Волі в творців не став. Отут і починається роля керівника“ (стор. 31).

Останні слова належать Петренкові, інженеру на будівлі \* і нема ніяких підстав просто накидати подібну „філософську“ концепцію М. Майському. Проте він не одмежувався від неї, не протипоставив ніякої позитивної антитези, а як автор ще й ніби ствердив далі свою солідарність із нею — сценою між інженером та неохайними в роботі, несумлінними каталажниками — на стор. 34.

Через недостатню озброєність ідеологічно-теоретичну письменник безкритично вставляє в свої твори хибні, з класово-пролетарського погляду, навіть класово чужі думки. В цьому найбільша хіба М. Майського — письменника: велика його несамостійність, що виявляється і в ідеологічно нечітких позиціях, і в надто прямому наслідуванні літературних зразків. В усій сумі „Новель“ М. Майського не можна відзначити якихось стилевих ознак, що переважали б над іншими. Його твори анархічно невпорядковані: чимало є цілком зайвого і відчувається брак органічно потрібного, що вмотивовувало б подані ситуації та надавало б творів художньої цілості. У „Творцях білого міста“, наприклад, цілком зайві культурно-просвітні розмови Чувашина з робітниками про „механічну природу з певними законами“, тобто про зародження й розвиток життя на землі: самому творові вони нічого не додають, для характеристики відносин на будівлі — не потрібні; а характеристика самого Чувашина залишилась недовершеною: романтик він — будівник, чи мрійливий невдаха в амурних справах? Загалом відчувається, що переважає у М. Майського — не свідоме орудування засобами а інтуїтивне, невпорядковане виливання вражень, що набагато з навколишнього оточення. Та й більше: бажання висловлюватися синтетичними істинами, мабуть, настільки опановує автора, що вони перетворюються на афористичні, навряд чи оригінальні, твердження, вставлені в текст до діла й не до діла. Що, справді, може додати до психологічно-любовних переживань Чувашина авторова сентенція:

„Кажуть, що кожного чоловіка за його життя вражає тільки одна жінка. Ми часто бачимо, як, обминувши багато красивих жінок, красивий чоловік закохується в зовсім некрасиву жінку. Люди називають це долею, вчені — природнім добром“ (стор. 28).

\* У нього можна знайти думки іще плутаніші, про причини незреалізованої закоханості в ньому робітницю Марти, наприклад: „Цікавий випадок. Певно центр усього тут не суб'єкт, а об'єкт, цебто я, інженер, мабуть, мої знання. От вам у цій Марті й виявилася кляса, що культурно прокидається. Здорова ця кляса, практична й розумна“.



Подібними спробами „заглибитися“ обтяжено всю книжку, навіть репортажні нотатки М. Майського, а в оповіданні „Іспит“ з них складено цілу першу сторінку, без жодного зв'язку з дальшою розповіддю. Психологічно-соціальне окреслення основних персонажів—Синиці й Суботи—без сумніву, вийшло б опукліше й виразніше, без таких афоризмів, без них вільно обійшлися 6 і інші новелі.

Редакційна передмова до збірки стверджує, що М. Майський розв'язує художньо... проблему самовиховання пролетаріату“. На це твердження можна пристати тільки з поправкою до нього і з уточненням. Слід би додати, що творчість М. Майського відбиває підтягування до рівня „пролетарської загартованої свідомості“ відсталих шарів робітництва, та що М. Майський відстає від цієї еволюції. Адже найближчий до сучасності — і хронологічно й ідеєю задуму авторового — є нарис „Зміна директора“ (1928 р.). На межі відбудовного й реконструктивного періоду автор вмотивовує потребу нових метод керівництва заводом тим, що старий директор — „ентузіаст, агітатор... вів робітництво поки загальний ентузіазм був. А тепер (у нього) прірва прогуків, чортова сила п'яниць“. „Тепер плянковість, точний розрахунок, уміле керівництво потрібне“. Концепція — ніби не свіжа й переборена у виробничій та політичній практиці саме ентузіазмом робітництва, поєднаним з плянковістю і точним розрахунком. Та й показано цю зміну керівництва у М. Майського тільки як перетасовку у верхівці апарату, а не освіщення адміністративного й громадського керівництва знизу, сперте на робітничу ініціативність. Помітка — „з незакінченого твору“ тільки підкреслює оте відставання авторове: через два роки твір залишився незакінчений, незакінчений потрапив і до збірки, хоч за цей час виросло з активності робітництва та розлилося по всій країні соцзмагання, ударництво, хоч вони цілком інакше, по-соціалістичному ставлять відносини між людиною й машиною, роблять грандіозний переворот у психологічній організації виробництва. Відставання тут не віщує пролетарському письменникові втішних перспектив, бо саме пролетарська література, використовуючи виробничу тематику у висвітленні цих зрушень, мусить вести перед.

І. Михайленко

**Петро Козланюк.** Вогонь. Оповідання. ДВУ. 1930. Тираж 10000. Стор. 147. Ціна 40 коп.

Це вже друга збірка новель названого автора (перша — „Хлопські газди“, 1928 р.). В рецензії на першу збірку новел П. Козланюка („Літературна Газета“, 1928 р. № 12) ми вже відзначали, що цей автор своїм стилем є наслідувач імпресіоністичної—з селянською тематикою—новелі, що її створила т. зв. „покутська трійця“ (В. Стефаник, М. Черемшина, А. Мартович), але відрізняється від них найперше своїм типажем.

Ця відмінність, яку проявив П. Козланюк ще в першій збірці, полягає в тенденції показувати не покірно-терплячий, затурканий і темний люд, який жодного виходу не бачив із свого становища, а людей нових, з виявами бунтарства, подекуди революційної свідомості, а врешті й активного опору жандарям, панам, гнобителям. Правда, основне соціальне тло залишається те саме — ті ж чорні злидні і безправність, бо не змінилася панська експлуатація й влада жандаря: „ув'язно голод та й нужда та й податки, та й пекольна мука, тому бідному хлопві без ґрунту, та й без хліба“ (стор. 109).

Через усю збірку проходять перед читачем сумні, безрадісні картини зубожіння галицького „хлопа“ та його цілковитого безправ'я перед владою верствою. Хтось серед ночі підпалив панський маєток. Жандари забрали „хлопів“, до цього зовсім не причетних і кинули їх, зв'язаних, до клуні, щоб „призналися“. Били, знущалися, але нічого не добилися: „газди“, хоч знають про якогось агітатора, що по селах народ підбурював на страйк, але й не подумали його видати. Натомість найшовся один, що погодився



взяти на себе всю вину—постраждати за громаду, щоб її таки випустили. („Вогонь“). Отже маємо тут виразний прояв класової солідарності.

Зустрічаємо тут і ознаки анархічного бунту. Зліщували за податки все майно Семенове й навіть наказали йому вибратись із хати. І тоді Семен оскаженів, з гора напився й вигукував: „Гей, люди, уважайте на мене, як на писане яйце, бо я дурний, бо я вар'ят тепер. В мене вже ні хати, ні бога, ні сумління—та й криміналу вже не боюся... Буду, як найперший кадьвін, окрадаю церкви, буду, як вічний кримінальник, підпалювати панів та багачів—бо в них я всю снагу, все своє здоров'я лишив“ („Вар'ят“, стор. 41).

Це, справді, емоційне виявлення самопочуття селянського бідака, доведеного до крайньої межі, за якою йому вже втрачати нічого. В цих словах ясно видний об'єкт соціальної ненависті, як причини всього лиха: весь гнів Семенів скерований проти панів, багачів та церкви. Проте цей гнів має в собі більше безсилої люті, ніж ясного усвідомлення її волі до боротьби з цим лихом: „Але я тою палицею панкам-равівникам ребра поломлю, але нею весь світ переверну... Я кусатиму тепер цей світ, як той скажений пес, я буду його на кавалки щіпати, як свого ворога...“ (стор. 46).

Цей словесний бунт колишнього ґазди проти ґнобителів закінчується погрозою спалити зліщитовану хату...

Отже, неможна говорити про якусь виразну класову свідомість цього персонажа, про якесь усвідомлення шляхів і метод революційної боротьби.

Та це швидше виняток із загальної галереї персонажів Козланюкових, ніж типовий для нього персонаж. Герої більшості його новел виявляють далеко більше революційної свідомості. Взяти хоч би оповідання „Похорон“. Тут розповідається про сумну історію легіня Юри, що загинув, разом із нещасливими заробітчанами, в горах, перед тим утікши з криміналу, де сидів за революційну діяльність, „коротав молоді дні“ „за хлопську правду та за ту, смучу політику“. Цей легінь один усвідомив правдивий шлях боротьби, йому тяжко її провадити, бо маси ще не досить свідомі: „ви ще всі цього не хочете“,— каже він. Але й маси ступнево розворушуються. Молоді товариші за похороні Юри кладуть йому на домовину червону зірку й пишуть напис, що починався словом „пролетарі“. Батько Юри поводитьися як справжній безбожник, виступаючи проти бажання матері поставити небіжчикові в головах іконку:

„Ой, не клади, стара, та не пхайся мені тут з церковними божками, бо аж у потік я тебе з ними вишпураю“. „Чи ж не оці, варе, попівські божки і хрестики, та всяки головоїди нетрудні роблять усю біду на світі і вигнали мені Юру на смерть у Чорногору“ (стор. 67).

Цей мотив антирелігійних вихваток дуже часто супроводить бунтарську поведінку Козланюкових персонажів.

І, врешті, підчас самих уже похорон—без попів, коли „біля церкви воєроги людям дорогу загородили“,— сталася ціла збройна сутичка: „гудульська кров заграла та забухала їм у жилах“.

Один із стимулів цього бунтарства й чинників усвідомлення шляхів соціальної боротьби є й близьке сусідство з радянською Україною; цей вплив позначається і на окремих, свідоміших одиницях і на масах. Та це почувають навіть жандарі, що раз-у-раз попірають „хлопів“ більшовиками. „Та ти, як вижу, більшовик,— каже жандар хлопіві,— файно вмієш пащекувати. До Росії за ґрунтом не пішов-бис“?

„Хлопи“ виразно виявляють свою симпатію до радянської України. Селянин відповідає жандареві: „Якби-сте, пане, пустили туди, то й зараз утікати би відди на штири вітри“ (стор. 108).

Отже, соціально економічне поневолення, крайня ступінь зубоження галицького селянства, його політично безправне становище в руках панівної класи, активніший протест проти злиднів і знущань, протест, що найчастіше виливається у формах бунту, але бунту, що має вже й зародки



революційної свідомості, з виразними симпатіями до радянської України, — ось що показує П. Козланюк у своїх персонажах. Він виступає співцем сучасного галицького села, яке, переживши імперіалістичну війну і маючи перед собою приклад революційного чину на братній радянській Україні, йде швидкими кроками до майбутніх революційних боїв.

В рецензованій збірці маємо деякі ознаки художнього зростання авторого. Тут уже менше тих елементів оголеної тенденційності й публіцистики, які часто траплялися в його першій збірці „Хлопські гаразди“. Поведінка персонажів — здебільшого вмотивована, закономерно виростає з тих умов, у яких вона відбувається; постаті виступають як живі люди, а не схеми чи персоналізовані політичні тези.

Подєкуди П. Козланюк в художньому показі сучасного галицького села трохи забігає вперед, подаючи часом сподіване як наявне. Але навіть у такому разі його новелі, особливо для того ж галицького селянства, матимуть не абияке революційно-агітаційне значення, показуючи шлях до класової боротьби.

Щодо стилевих прямуювань Козланюкових у цілому, то вони викликають деякі сумніви. Композиційна будова новель П. Козланюка в основному нагадує новелі Стефаніка. Тут маємо, переважно, розповіді про певну подію чи навіть монолог, як засіб самохарактеристики (особливо в новелі „Варіят“). Розміром Козланюкові новелі набагато більше справляють враження розтягненості й художньої неекономності в окремих описах. П. Козланюкові взагалі бракує вміння подавати матеріял конденсовано; тимто його новелі не дають того ефекту, якого завжди досягає В. Стефанік, саме через цю конденсацію чималого числа художніх даних у коротесенькій новелці на 2—3 сторінки.

З цього погляду техніка Козланюкових новель становить певний крок назад проти Стефанікової новелістичної техніки, маючи в собі елементи епігонства. Перед автором стоїть завдання — шукати нових художніх засобів для відтворення нового матеріялу, для художнього змалювання сучасного західно-українського села.

А. Підгайний

**А. Крушельницький.** Гомін галицької землі. Роман. За загальною редакцією О. Мізерницького та О. Сашка. Передмова А. Березинського. ДВУ. Харків. 1930. Стор. XXIV + 516. Тираж 5.000. Ціна 3 карб. 50 к.

Антін Крушельницький — сучасний західно-український письменник старшого покоління. Він почав друкувати свої твори ще в 1898 році, отже має за собою вже понад тридцять років дуже плідної літературної діяльності.

Окрім літературно-критичних нарисів, багатьох оповідань, новель та п'єс Крушельницький написав і декілька повістей та романів. Не вважаючи на таку солідну кількість творів, А. Крушельницький, як письменник, мало популярний серед широких читачівських мас. У нас на радянській Україні з творів Крушельницького досі надруковано тільки три книжки: в 1927 році повість „Рубають ліс“, в 1929 — повість „Буденний хліб“ і в 1930 році — роман „Гомін галицької землі“.

В своїх творах А. Крушельницький охоплює завжди широкі актуальні громадські теми; в творах його завжди знаходимо широке коло соціальних типів — представників трудящих мас Галичини, різних прошарків селянства, від злиденної бідноти, від формалів до куркулів, галицької інтелігенції з різних її груп і т. д. Крушельницький дає нам картини різних класів і груп галицького суспільства, їхніх прямуювань і настроїв. Цим і цінна для нас творчість А. Крушельницького. Цим цінний і його роман „Гомін галицької землі“.



Перечитуючи цей роман з чималим зацікавленням, читач, перегорнувши останню сторінку, відчує досадне невдоволення. Він не знайде жодної розв'язки, не знайде певного закінчення роману. Цього ж бо закінчення й немає. Роман „Гомін галицької землі“ це не одна завершена цілість, а — як пише автор передмови А. Березинський — тільки частина великого роману „з часів визвольної боротьби Галичини 1918 — 1920 р.р., щось подібне до кількатомової трилогії (всіх частин цього роману вийшло з друку п'ять)“. Роман цей, чи пак його частина під назвою „Гомін галицької землі“, справляє враження художньо написаної хроніки з історично вірними датами, з місцевостями і навіть з дієвими особами, названими їхніми дійсними прізвищами.

Про що мова в романі?

Мова про історичні події, що розгорнулись на галицькій землі в кінці 1918 і на початку 1919 років, як відгомін пролетарської революції в Росії й на Україні, про розвиток революційних подій і про трагічний кінець, що його приготувала цим подіям Українська Національна Рада та Державний Секретаріат так званої Західно-української Народньої Республіки (ЗУНР) — ось про що пише А. Крушельницький у романі „Гомін галицької землі“. Він малює нам картину захоплення Львова українськими військами, боротьбу за вдердання Львова, а далі й фронтову боротьбу українсько-польську після того, як українські війська вимушені були покинути Львів.

Ясна річ, від А. Крушельницького ми не можемо сподіватися дійсно-правдивого розуміння й відтворення всіх цих процесів. Його освітлення змальовуваних подій цілком відбиває його власну психо-ідеологічну природу — природу представника тієї частини західно-української дрібно-буржуазної інтелігенції, симпатій якої — через ряд соціально-економічних та національно-культурних мотивів — схиляються на сторону радянської України, але яка не в силі зрозуміти правдиву класову суть пролетарської революції і соціального будівництва і лише більшою чи меншою мірою наближатися до цього розуміння.

Природний наслідок такої громадської позиції авторової виявляється в тому, що в романі не маємо відтворення різнобічного процесу класової боротьби з усіма його противествами, а лише ряд осібних картин, осібних характеристик і портретів, — правдивих настільки, скільки класова природа відтворюваного персонажа є в основному ближча чи дальша класовій природі самого автора. Ось через що — і це цілком зрозуміло — майже зовсім не бачимо в романі мас західно-українського робітництва, бідняцтва, що своєю кров'ю оплатило „високо-державну“ політику ЗУНР'івців. Цих мас А. Крушельницький не спромігся побачити, отже й показати. Отже в романі маємо цілу галерею яскраво змальованих представників Національної Ради та Державного Секретаріату. Посол Лисовський, цей „провідник народу“, рекомендує на початкові революційного руху „почекати розпорядження з Відня“, а коли вже події розгорнулись і він став повітовим комісаром на місце колишнього старости, тоді він силкується заспокоїти всіх — і старих польських урядовців і польських поміщиків. Він тільки немає часу приймати представників селян, що йдуть до нього з своїми жалаями, як ішли колись до старости.

Самого слова „революція“ Лисовський боїться як чуми. Ставши повітовим комісаром і мирно перебравши урядування від старости поляка, він хутко на цій високій посаді „зорієнтувався“:

— „Хочете концесію! Маєте! Тепер моя сила! Приб'ю печатку — і концесія у ваших руках!.. О! Дивіться! Печатка — і усе готово“... (стор. 369).

Коли ж на засіданні Національної Ради Лисовського вибрали до відділу, який мав виконувати функції голови держави, Лисовський і зовсім записався:

— „Знаєте, докторе, хто б то міг був подумати?! Чи могло мені коли у сні пройти крізь голову, що я буду виконувати функції цісаря?.. Чи міг я



коли марити про це в австрійському парламенті, що на мене перейдуть колись у спадщині права австрійського цісаря... Хе-хе-хе..." (стор. 391).

Отакі типи репрезентували Національну Раду. Політику робили ще й інші типи „з молодого покоління“, як от доктор Заячківський, що підчас війни купив собі з легких торгових заробітків маєток і став українським поміщиком. І цей Заячківський розробляє земельний закон для Національної Ради та розводить перед селянами свою теорію про „гармонію зоряного неба“ — про „спільну працю на спільному полі для спільного добра“. Він дістає відповідь на цю свою теорію:

— „Я не хотів пана доктора образити. Пан доктор училися в школах... То правда... Куди мені до пана доктора... Але ми працюємо обидва разом в кооперативі — як співники, ми разом з радикальної партії — як члени... Але пан доктор — дідич, я — форналь у свого дідича. Де ж тут гармонія наших двох світів?.. (стор. 480).

На це теоретик „гармонії“ відповіді не знаходить.

Цей самий Заячківський на прохання Лисовського їде рятувати від селян ліси польських поміщиків.

Виводить А. Крушельницький і ще одного активного радикала — конкурента Заячківського, Крикливого. Крикливий — тип демагога:

— „Земля селянам! А селяни ви всі — бідний чи багатий! Кождий з вас із землі живе, за плугом ходить — кождому земельки треба. Так, товариші?..“ (стор. 494).

І слухають такого промовця всі, „ті, що їх біда давить, і ті, що самі давають інших“, — а він говорить тільки, щоб здобути собі популярність, щоб пасти по щаблях вище і ближче до „державного жолоба“.

Отакі Лисовські, Заячківські та Крикливі творили, так би мовити, внутрішню політику ЗУНР. А тимчасом, на фронті в голоді й холоді наставляли свої груди під удари шляхетсько-польського війська українські трудящі маси. І тут їм в'яже руки вже „міжнародня“ політика ЗУНР. Коли тільки українське військо завдавало удару полякам, вони пропонували негайно перемир'я, щоб зібрати свої сили та зміцнити позиції. Всякі комісії, перемир'я, переговори з допомогою послів Антанти (ці послы, зрозуміло, завжди були на стороні польської шляхти) паралізували ініціативу українського війська і йшли на користь та допомогу польській армії в найкритичні моменти:

— „Ні, панове! Так годі! Ми мусимо шукати інших способів. Перемир'я мусимо продовжити. Цього жадав від нас представник Антанти — Віллем...

— Він запевняє нас, що не допустить більш ні одного стрілу у Львові.

— І ви в це вірите?

— Хоч би й не вірив, то годі противитися посланцеві могутньої Антанти“ (стор. 250).

Таку політику провадив увесь державний секретаріат і після того, коли українське військо залишило Львів, коли утворився дійсний фронт та розтягнувся через цілу Галичину.

— „Що собі Європа про нас подумає? Що скаже про нас культурний світ? А Антанта?..“ (стор. 340).

Цієї орієнтації твердо трималася і Національна Рада й Державний Секретаріат у всій своїй політиці, пильно дбаючи, щоб на галицькій землі не вкорінювалися та не знаходили відгуку ідеї більшовизму. Але й це не дуже допомагало. Обурення робітничо-селянських та стрілецьких мас зростало. Вони розуміли вже цю політику зради їхніх інтересів. Тут і там зривалися селянські заворушення і навіть повстання. В Золочівському, Підгаєцькому, Комарнянському й Борщівському повітах селяни ділили панську землю. Бунтували стрілецькі частини в Золочеві, Тернополі, Коломиї, Станиславові та Самборі. І не тільки в запалі вибухали розрухи серед військових частин, а й на фронті чимраз голосніше, чимраз відважніше виявляли стрільці своє незадоволення:



— „До чорта нам тих комісій! До дідька тих переговорів! Тут... як не прийде до мордівні на ножі і то не тільки з ляхами, але й з своїми... із своїми, то не буде тому кінець...“ (стор. 442).

Але всякі революційні прояви уряд ЗУНР криваво придушував як „бунти“ проти держави. Так було задушено кілька повстань селянських та стрілецьких, так було задавлено й Дрогобицьке повстання весною 1919 р.

Силкування довести перед „культурною“ Європою ненависть до більшовиків, бажання подобатися „всемогутній Антанті“ так само як раніше „найяснішому“ монархові Франц Йосифові — ось що керувало політикою Нац. Ради й Держ. Секретаріату ЗУНР. Уряд ЗУНР збройною силою боронив поміщицькі землі від української сільської бідноти, користуючися силою навіть старої австрійської жандармерії.

Всякі Заячківські говорили вже й про більшовизм:

— „Дивимся розкритими очима — живемо в добі більшовизму. Він скорше ще пізніше в різкій або в лагідній формі перекотиться більш-менш через усю Європу. Й уся річ, щоб вийти з нього із життям і здоров'ям...“ (стор. 312).

З допомогою жандарів заячківські підшукували „лагіднішої“ форми для галицького більшовизму.

„А потім почнеться нове життя, розуміється, на нових основах. Земля перейде до рук тих, що на ній працюють, ліси до рук громад, фабрики до кооперативів... На це найдеться спосіб. Вкуп, рента, досмертна платня. Бог то знає...“ Заячківський — це є символ усієї Національної Ради ЗУНР:

— „Аджеж Українська Національна Рада — це він і ще раз він, тільки під іншим прізвиськом, і ще раз він, і такі, як він“ (стор. 320).

Не дивно, що проти цих „провідників народу“, проги влади ЗУНР та її ганебної політики почала рости ненависть трудящих мас Галичини. Класова диференціація в галицькій революції почала проявлятися найбільше тоді, коли стало відомо, що уряд ЗУНР відмовився від пропозиції більшовиків створити спільний фронт проти польської шляхти.

Буржуазний уряд ЗУНР звів національну революцію в Галичині на шлях явної контр-революції. Йому легше й вигідніше було віддати Галичину в шляхетську неволю й цим самим допомогти румунським боярам затримати Буковину й Басарабію, а чеським окупантам Закарпатську Україну — з цим легше примирилися панки з буржуазної Національної Ради ніж піти на об'єднання західно-українських земель з Радянською Соціалістичною Україною. Така вже була класова природа української Національної Ради ЗУНР.

Правда, не зовсім яскравими фарбами і не всебічно малює автор роману цей історичний момент в житті Галичини; як ми вже згадували — він дає тільки портрети окремих типів, дає тільки окремі мазки, окремі епізоди, але дає їх так, що більш-менш обізнаний із цими фактами читач може собі легко уявити повну картину тих подій. Даремно А. Березинський закидає авторові, що він „не робить висновків“, не дає аналізи подій (передмова, стор. 9). Хіба це завдання автора роману робити висновки та аналізувати події? Від автора художнього твору ми вимагаємо живих людей, вимагаємо, щоб вони діяли, думали, творили, а вже по їхніх діях та словах сам читач зробить висновки. Дуже часто стає за „пробний камінь“ для художнього твору — чи читач робить такі висновки, яких автор сподівався, а чи якраз навпаки — висновки зовсім протилежні. Автор роману „Гомін галицької землі“ дав такі характеристики своїх героїв, що кожний читач, гадаємо, зробить правильні висновки. За доказ цього можуть бути навіть ті невеличкі цитати з роману, що ми їх вище навели.

Основна хиба роману, як ми вже відзначали, є те, що він не охоплює ширших мас, що „бунтували“ проти Національної Ради ні селянських, ані навіть стрілецьких, а тільки так мимохідь про це згадує, робітників же не чути й не видно в цій частині роману. Зате автор багато приділяє уваги полковникам, сотникам, чотарям та хорунжим (Топір, Вітовський, Коломі-



еще, Летивітер) надто їх ідеалізує. Ідеалізує й стрільців та ще молодих гімназистів, як от Ромко Лімницький та Юрко — попівський синок. Все це підтверджує наші загальні, вище наведені міркування про психоідеологічну природу авторову та про основні риси його твору.

Втім, важко сказати щось точніше про досягнення й хиби роману, коли читаючи цю частину тільки з великого твору, не знаєш, що було в попередніх частинах та що буде в наступних; коли не знаєш початку роману ані його кінця.

Передмова А. Березинського в основному задовольняє. Проте, окрім деяких надто смілих тверджень про початки комуністичного руху та початки КПЗУ є в ній й багато неточностей. Прикладом, здивовання викликають отакі рядки А. Березинського на стор. VI:

„Кілька поезій Кулика, Бобинського, кілька п'єс Ірчана... от і все, чим відбилися героїські і трагічні моменти народнього повстання 1918 — 1919 р.р. і революційної класової боротьби дальших років на Західній Україні в українській літературі“.

Хіба ж це все? А поезії Загула, Кічури, Турчинської, Атаманюка, Гаска? А проза Козоріса, Гжицького, Бездика, Козланюка, Тудора, Калинчука і багатьох молодих ще зовсім поетів та прозаїків з радянської і з Західної України? Хіба нікого з них не варто згадати побіч кількох поезій Кулика? Правда, змагання та класова боротьба трудящих Західної України ще дуже недостатньо відбиті в українській літературі, але й не так уже занедбана ця тематика, як це виходить в А. Березинського.

Н. Ткачук

**Наталя Кобринська.** Оповідання. Редакція й передмова А. Березинського. „Рух“ 1929, стор. 426. Ціна 2 карб. 60 к.

Дрібно-буржуазна громадська діячка, одна з перших галицьких феміністок, Наталя Кобринська більше уваги віддавала справі т. зв. жіночого руху аніж літературній творчості. Активна діяльність її серед жіноцтва створила їй популярність громадського робітника. З ім'ям її пов'язана низка жіночих організацій зокрема літературних (альманах „Перший вінок“, три числа „Нашої долі“). Має цілковиту рацію А. Березинський, у своїй передмові до рецензованої книжки, докладно відзначаючи громадську роль Н. Кобринської. Треба було тільки виразніше й повніше з'ясувати, що дрібно-буржуазна природа Кобринської відповідно визначила й скерувала її громадську працю, що організаторська й політично-пропагандаторська робота галицької феміністки, хоч і виходила подекуди за межі поміркованих засобів і заходів, не була проте революційна — навіть як для того часу.

Перші твори Н. Кобринської з'явилися, як справедливо зауважує А. Березинський, „під безпосереднім впливом і настоюванням“ активних учасників громадського руху серед дрібно-буржуазної інтелігенції. І потім не раз для образного ілюстративного показу своїх політичних тверджень Н. Кобринська береться за перо белетриста.

А. Березинський твердить, що твори її не „носять характеру яки хто агітаційних виступів, властивістю їх є тільки об'єктивність і вірність малюнків, знання життя середовища, яке описує, і глибокий суспільний підклад“ (стор. 22). З цим не зовсім можна погодитися. Безперечно, характеристична риса творчості Кобринської є намагання об'єктивно змалювати життя, думки й почування своїх персонажів — цим авторка репрезентує тогочасну побутово-реалістичну традицію, що її в Галичині творив Франко й продовжували такі письменники, як А. Чайковський, Ст. Ковалів, О. Маковей та інші. Але, разом із тим, момент „агітаційности“ можна раз-у-раз помітити в творах письменниці. Виявляється він у дидактизмі, що ним позначені не лише перші оповідання, як „Дух часу“, „За для кусника хліба“, „Суддя“, а й найбільший твір „Ядзя й Катруся“. Та й сам А. Березин-



ський нижче відзначає, що „подекуди в писаннях Н. Кобринської й знаходить свій відбиток її публіцистична діяльність“. Цей момент „агітаційности“ неминуcho повинен був виникнути в боротьбі письменниці-громадянки за здійснення своїх ідеалів.

З цього погляду характеристичне є те, що в своїх жіночих персонажах (а вони є основні в творчості Н. Кобринської) авторка не показує сильних волею й прагненням осіб, що переборюючи перешкоди нарешті досягали б перемоги, що завойовували б, нарешті, собі повноцінне самостійне життя. Типу, подібного до Франкової „Маніпулянтки“ в Кобринської знайти неможна. Героїні її списані з галицької реальної дійсності кінця XIX століття. Ця невідома дійсність сприйнята з погляду дрібно-буржуазної радикально-поступової галицької інтелігенції й позначається найбільше на сумовитих героїнях Н. Кобринської. Отже, „агітаційність“ її своєрідна; письменниця не показує нового типу жінки робітниці, жінки „маніпулянтки“ що з'являється в Галичині за капіталістичних відносин; навпаки, Кобринська докладно змальовує пересічну галицьку жінку з різних класів, — тих жінок, яких намагалася організувати, серед яких поширювала ідеї т. зв. емансипації, для яких писала статті, реферати, складала відозви, виголошувала промови. Отже художньою творчістю своєю Н. Кобринська немов намагалася показати справжнє економічне-правове становище пригніченої галицької жінки і той моральний та психічний стан її, що зроджують умови й традиції життя та побуту галицької дрібної буржуазії.

Тільки зовсім побіжно в першому оповіданні „Дух часу“ згадуються діти Шуминської, що пішли новим шляхом, пориваючи з старими традиціями й забобонами. В інших творах читач зовсім не знайде й натяку на нове життя, на новий тип дрібно-буржуазної поступової жінки, що ним була сама авторка та деякі її прибічниці й співлиниці в роботі, як ось У. Кравченкова (Юлія Шнайдер), Є. Ярошинська, К. Попович-Боярська та ін.

Це здається глибокою суперечністю. Здавалося б, саме в літературних образах повинна була б показати Н. Кобринська організацію дрібно-буржуазної жінки, новий її тип — те, за що сама письменниця боролася. А натомість з-під пера її виходять сумовиті рядки, присвячені життю тужливому й безбарвному, де одноманітна буденщина затуляє перспективи, шляхи боротьби. Основний настрій героїнь Кобринської — сум, основна риса ставлення авторки до них — песимізм. До світлого й радісного життя прагнуть героїні Кобринської, але їхні мрії руйнує життя, перед яким вони мусять скоритися.

Сильне оповідання „Задля кусника хліба“, яке дістало від літературної критики високу оцінку, змальовує переживання дрібно-буржуазної дівчини Галі, із збіднілого попівського роду. В психіці Галіні є риси, характеристичні для більшості персонажів Кобринської. Галя радість життя й сенс існування вбачає в шлюбі з „людиною свого кола“. І вона бореться за це всіма засобами, що має. Тому й кокетство Галі є „тяжким трудом, тяжкою боротьбою за існування“, тому її врода є козир, щоб виграти шматок затишного маленького щастя. Галя починає розуміти, що „в теперешніх часах любов то не сама лиш ідеальна стріла Купідона, а потребує більше реальних підстав“. Це не цинізм авторки, у цьому її безрадісний погляд на становище галицької жінки.

Хоч який соціальний тип бере письменниця — чи то дочку поміщика, чи то сироту-селянку („Ядзя і Катруся“) — всюди та сама безрадісність, той самий сум, песимізм. Лихо й недоля селянства, гоноровита забобонність буржуазної інтелігенції — ось, на думку письменниці, ті основи, звідки виростає потворний побут, що руйнує людську гідність і щастя жінки. Лише один день змальовує авторка, коли діти з нянькою Тетяною йдуть на прогулянку через село; всюди вони надбуть лише людську недолу, страждання й болі. Навіть весілля, що його вони спостерігають, і те — нерадісне, бо захоує в собі початки майбутніх страждань молодиці („Перша вчителька“).



Спостерігаючи жахи буденщини, багно старого побуту й забобонів, звідки не викараськаться безвільним героям Кобринської, авторка не проти-ставить усьому цьому яскравій вірі в краще майбутнє, не знеотрує сумовитої безперспективності персонажів змальованням позитивних явищ своєї су-часності. Тому то більшість творів її — повіті серпанком песимізму, зне-віри („Суддя“, „Задля кусника хліба“, „Ядзя і Катруся“ та ін.).

Персонажі її — найчастіше самотні постаті, з тяжким почуванням сла-бости й безрезультатності своїх зусиль, нездійсненності своїх маленьких прагнень. Раз-по-раз дійсність руйнує їхні сподіванки, й вони мусять кори-тися, хоч протестують усею істотою, хоч чинять опір до самого кінця. Психологія соціального середовища Н. Кобринської — радикально-поступо-вого крила галицької дрібної буржуазії — й зумовила цей комплекс настроїв та образів у творчості письменниці. Широкою порівняльною студією можна довести, що аналогічні ідейні й настроєві елементи властиві багатьом га-лицьким письменникам, — сучасникам Кобринської, представникам однієї з нею соціальної групи — не тільки О. Маковею, А. Чайківському, С. Ко-вальову, а й Бордулякові, С. Стефаникові, М. Черемшині й багатьом іншим.

Отже суперечність між ідейною войовничістю громадської робітничої й сумовитою безкрилістю письменниці „жіночого лиха“ має свої основи в дрібно-буржуазній природі Н. Кобринської, позбавленій революційних еле-ментів. З цього погляду творчість Н. Кобринської є цікавий, безпретен-сійно написаний документ своєї доби. Великого емоційного наснаження творчість Н. Кобринської сучасному радянському читачеві дати не зможе; але вона розгорне перед ним картину думок і почувань галицької дрібно-буржуазної інтелігенції останніх десятиліть XIX віку, сумовитими образами жінок покаже ті болячки обивательщини, лікувати які бралася була ради-кально-поступова частина галицької дрібної буржуазії.

Торік, рецензувавши повість А. Крушельницького „Буденний хліб“, я за-кидав А. Березинському, авторові передмови до цієї повісті, що він не зна-є на стилеві особливості повісті, а через те тлумачення персонажів про-вадив у наївно-реалістичній проєкції на дійсність. В передмові до опові-дань Кобринської А. Березинський вже багато більше віддає уваги з'ясу-ванню специфічних рис літературної творчості авторки, хоч, правда, досить примітивно пов'язує це з характеристикою політично-громадської діяльності письменниці. Але чого слід було б уникати авторові передмови, це — штапованих і непотрібних етикеток, невизначних термінів на зразок: артизм, сильний (?) стиль, вірність малюнків, художня майстерність, молодше поко-ління українського населення Галичини (всіх клас, виходить?) і т. ін. Не слід також було подавати суб'єктивну оцінку тим чи тим особливостям стилю Кобринської, не підпираючи цих оцінок ґрунтовними доказами.

Так, наприклад, модерні твори Кобринської, писані в добу літературного-перелому 1890—900 років, А. Березинський вважає за „крок назад“, бо вони „вийшли невдало, вони незрозумілі й чужі читачеві“, бо, нарешті, вони „чужі й неживучі тому середовищу, з якого черпала Н. Кобринська теми для „Виборця“ і других своїх оповідань першої доби своєї літературної творчості“ (30 ст.). Поперше, А. Березинський ніде не доводить, що ці твори (ну, хоч би „Душа“) є твори невдачі; подруге, не вказує, якому саме читачеві подібні твори — „незрозумілі й чужі“ і, потрете, це зовсім не а-ргумент, що в них нема селянської тематики й типажу „Виборця“. Психо-ідеологія Н. Кобринської еволюціонувала, і зміна психології її соціальної групи говинка була відбитися на її творчості. Це — конечність, яку слід було б відзначити в передмові, замість давати неугрунтовану оцінку (яку, до речі сказати, давно вже дав С. Єфремов). Так само треба було б А. Березинському не шукати „вартости казок Н. Кобринської у викори-станні етнографічного матеріалу“ (стор. 31), а з'ясувати їх, як форму пе-реходу письменниці до модернізму.

Ів. Миронець



**С. Жеромський.** Провесінь. З польської мови переклав Мих. Лебединець. ДВУ. Харків. 1930 р. Тираж 5.000. Ціна 1 крб. 50 к. Передмова М. Качанюка та М. К-в.

Про Жеромського можна писати багато, але писати про нього важко. Надто бо він є багатогранна постать в історії польської літератури, надто його творчість зв'язана з усім соціально-історичним розвитком Польщі—за останні кількадесят років, синтетично цей розвиток відбиваючи. Розглянемо основні елементи, з яких склалася ця синтеза. Поперше, традиції шляхетські. Вони хоч і зазнали остаточного краху в процесі розвитку капіталізму, проте помітно вплинули на Жеромського, що його дитинство проходило в патріархальних умовах, у місцевостях, де найсильніше збереглися ці традиції.

Шляхта на вигнанні, в особі своїх кращих представників, намагалася керувати й надалі розумовим життям Польщі, витворивши собі ідеал Польщі, вільний од усяких класових суперечностей. А тимчасом життя йшло своїм шляхом. Буйний розвиток капіталістичної промисловості руйнував задхлу іділію шляхетських гнізд. Ці соціально-економічні зміни—наступ капіталізму—ввійшли як другий складовий елемент у творчість Жеромського, своєрідно переломившись крізь призму попередньої традиції; Жеромський наївно вважав, що роля польського капіталіста-підприємця буде поєднана з місією соціально-філантропічною.

З розвитком промисловості почав зростати робітничий рух; зростав пролетаріат як клас. Цей факт увійшов як третій важливий чинник у творчість Жеромського. Правда, поняття „робітничого руху“ і „пролетаріату“ у Жеромського має надто своєрідне значення:

Хоч Жеромський і написав кілька прекрасних сторінок про „святого пролетаріату“, — пише Гронович, \* проте напевне сказати можна, що соціалістом він не був. Обдарований чудовою життєвою інтуїцією, він чи не найменше розумів рух робітничий. Всяка класовість, а тим більш класовість свідома, пропагована, видавалася йому як новий розбір Польщі. Ідея, в якій, ніби в фокусі збігаються всі інтереси Жеромського, це була ідея всеполюськості... Тому й пролетаріат міг привертати увагу Жеромського, як і всяка інша класова або територіальна група народу, лише з того боку, що він дасть вітчизні, що внесе до спільної скарбівни“.

А що на тлі ідейної нікчемності польського міщанства і промислових елементів (кар'єровичи і доробкевичи) та повного банкрутства шляхти єдиним здоровим організмом виділявся пролетаріат, то Жеромський звернув на нього велику увагу. Але класові завдання пролетаріату грають тут роллю найостаннішу. Рух робітничий є для письменника лише знаряддя до здійснення національної ідеї. Пролетаріат стає в його очах новочасним лицарем боротьби за незалежність, до якої вже не може взятися шляхта і не хоче міщанство.

Але революція 1905 року принесла йому велике розчарування. Поперше, рух робітничий пішов по лінії класової боротьби — в тісному контакті з робітничим рухом в Росії, подруже, класи експлуататорів (поміщики, промисловці) не тільки не виявили самостійницьких нахилів, але загрожували в своїх матеріальних інтересах „явно і цинічно сховалися під крила окупантів“. Та й сама революція ще вразила його розбурханістю, стихійністю.

Від революції він одвертається, і відтоді утворює нову „історіософію“: вітчизна живе у вибраних, величких одиницях, що на них Польща найбагатша над усі країни. Викуплення й рятунок Польщі станеться через цих найкращих, а всі противлення в майбутньому Польщі уладнаються через... зречення заможних класів від своїх привілеїв на користь убогих. Їм треба усе дати, але не допустити до революції, не розбуркувати „диких інстин-

\* „Stefana Zeromskiego tragedia pomylek“, Варшава, 1926 — найкраща книжка, написана про Жеромського після війни.



ктів". „Все для вас, але без вас" — ось що стає гаслом для героїв Жеромського. Ця реакційна й фальшива концепція завжди приводить героїв Жеромського до логічного кінця — до колізій, що кінчаються лише смертю або глибокою трагедією. Звідси — впливає не менш глибокий песимізм його творчості.

Композиційно роман „Провесін" розпадається на три частини, дуже відмінні одна від одної. Перша частина („Шкляні дома") діється в Росії, героя свого — Баріку — він виводить із Баку і в революційну завірюху проводить через усю Росію до Польщі. Ця частина потрібна авторові, поперше, щоб показати *raison d'être* самої революції, висловити свої погляди на неї і підкреслити, як контраст дальшої частини. Потім — щоб усимволізувати і показати неугасиме поривання багатьох поколінь до „вітчизни".

Друга частина („Навлоч") така відмінна від першої, що читаючи її почуваш, ніби герой перенесений у блаженну країну Ельдорадо. Автор малює польський маєток і село. Не зважаючи на явний намір його дати сатиру на цю наволоч, Жеромському, що сам креном був пов'язаний з цими колами, не пощастило це зробити. Він сам піддався чарам ідилії і виразність наміру збігла. Проте — не настільки, щоб не було видно величезної різниці поміж сучасною Польщею і її ідеалом — Польщею шкляних домів, що її вимріяли емігранти на вигнанні... Поривання це випадає не на користь сучасності. Герой вбачає у відновленні Польщі ряд найнегативніших і обурливих фактів, бачить глибокі класові протиріччя, що стануть за матеріал для третьої частини („Вітер зі сходу"). Написана вона в напівпубліцистичній формі диспуту поміж Барікою і комуністами з одного боку, та Гайовцем, міністром — з другого.

Але так близько підійшовши до класових противенств, до класової боротьби, він і тут її не помічає, як і в усій своїй попередній творчості. І в цьому його найбільша „трагедія помилок", як каже Гронович. Ми вже бачили, що гасло „все для вас, але без вас" викликає класову боротьбу. Яким же шляхом можна дійти кращого майбутнього? Герой драми Жеромського „Біліший від снігу" протиставить комунізмові такий ідеал:

„То Польща встала з могили. То вона величний і великий ваш ворог, святий Юр, що внутрішньою святістю, чеснотою й потугою поразить в вас дракона одвічної московської тиранії".

Але, звичайно, гучних фраз мало. Треба конкретних заходів для цього. А заходами будуть... згадувані вже реформи і добровільне зречення вищих верств від своїх привілеїв на користь бідних.

Але то було в 1920 році і Жеромський сміливо підносив голос. Тепер же „святий Юр" став звичайним фашистом, шляхта й гадки немає віддавати маєтки, а на чолі держави стоять Гайовці, що на домагання „великої реформи" ніяково відповідають: „Немає грошей на викуп" — це звучить іронічно, але для Жеромського це є трагедія всього життя і всієї творчості. Він побачив глибоку прірву поміж своїми поглядами і реальною дійсністю, побачив безвихіддя „нової Польщі". В останню мить — наприкінці роману — ми бачимо його героя на чолі комуністичної маніфестації, щобто маємо факт деякого наближення до класової боротьби.

Цей момент мусив бути, очевидно, переломний в ідеологічних настроях Жеромського. Яким би ідеологічним шляхом пішов він далі, сказати трудно: смерть припинила його шукання. Але що він надалі не пішов би з фашистською державністю, це можна припускати. Це відчули й офіційні кола буржуазної Польщі, не дарма міністр освіти Грабський по смерті Жеромського заявив:

„Держава не може спорядити йому похорон, бо він був кальвініст, псував молодь; а щодо деяких його творів, то й тут є різні".

Він тут має, очевидно, на думці реакційних критиків, критиків з ППС — дуже ображених, що Жеромський обминув її і повів свого героя просто до комуністів...



Інших творів Жеромського торкатися не буду, лише зауважу, що занадто поверхово і недостатньо творчість його розглянута в передмові. Трапляються в ній і неправильні твердження:

„Жеромський у своїх творах відобразив психологію польської інтелігенції та дрібної буржуазії за доби 1863—1928 р.“

Це не зовсім точно: Жеромський вмер 1925 року, а дія розгляданого роману, останнього хронологічно, кінчається на провесні 1921 року. Рівно ж занадто голословна є, на нашу думку, така фраза:

„Висока майстерність, що її дійшов тут Жеромський, підсумовує наслідки довгої літературної еволюції, так самого автора, як і цілого польського письменства“.

Щодо майстерности, то роман має багато публіцистичних зривів, а проте, що він цією стороною є „підсумок“ „цілого польського письменства“, не може бути й мови.

Переходимо до самого перекладу. Дійсно можна вже сказати, що „блин комом“. Такої халтури мені читати не доводилось, та чи й доведеться. Розібратись в цьому хаосі, зкласифікувати помилки цього воляюка дуже трудно; це є суцільне гвалтування української літературної мови, проти якого треба протестувати, його треба поставити на карб усім редакторам і видавцям цієї книжки, бо читатиме її не сам тільки перекладач.

Правда, мова оригіналу дуже складна; але перекладач не вправився не тільки з оригіналом, а ще більше з мовою українською. Тут повно нічим не виправданих провінціалізмів, неправильних форм, полонізмів, русизмів, вживання слів у невласливому розумінні і звичайного незнання мови. Цілими сторінками польський текст перекладено буквально слово в слово, з цього часто виходить проста нісенітниця. Мова вражає бідністю, іноді в коротесеньких реченнях зустрічаємо по три слова того самого корня, а це призводить до неможливого тавтологізму. Поряд з цим найбільше дратують недолугі слова власного виробу, які показують, що перекладач і найменшого почуття мовного не має. На кожній майже сторінці зустрічаємо недоречно вжиті елементи етнографізму, ба навіть елементи бурлескного стилю. Це все надає перекладові такої кострубатости і штучности, що оригінал куди зрозуміліший.

Насамперед розглянемо власні новотвори перекладачеві. Звичайно, тепер мова українська перебуває в стані інтенсивного зростання і творити нові слова є обов'язок кожного культурного письменника і перекладача. Але ось вам новотвори Лебединця. Наведу кілька прикладів у контексті:

„Вітри, що тривають за спліш“ (від рос. „сплошь“? в оригіналі — „стало“).

„Цесаря немов ножем шальги пхнуло“ (в ориг. — „nóż wssieklesci“).

В найпатетичнішому місці Цезар каже: „Кохав тебе до шалю“; це має значити до шаленства (так і сказано в оригіналі).

А трохи далі маємо її відповідь: — „Бачиш, що ти сподівав! — вичавила вона з-під споду груди“ (!!). В оригіналі: „rzucila z glebi piersi“.

Ще приклади:

„Вони (біднота), пропадаючи під тягарем, тирили оберемки на плечах, пленталися сніговою рівниною, щоб за лютого морозу мати ото змогу руки погріти і прикухторитися з якимсь варевом при святім вогні“.

Слово тирити перекладач скрізь уживав, де треба сказати двигати або нести непосильний тягар. Слово ж прикухторити пояснювати я не беруся; в оригіналі сказано лише: зготувати вариво при святім вогні.

З інших висловів маємо кумедні приклади архаїзмів („вишня стіна“ — горішня), невдахи словотворів („проминений“ — давній, минулий) і т. д.

У лексиці треба відзначити силу полонізмів: „подане“ — замість заява, прохання; „багати р“ — замість герой і „багатирський“ замість



геройський; „впрост“; „як існісіньке вагадло“ — як справжній маятник. Русизм — „сводний“, замість склепінний, „тайник“ — кривка; а також рос. форми: „биття по хамським обличчям“ (ст. 273).

Поруч із такими лексикологічними скарбами йде в парі, а то ще й перевершує, синтакс. Можна сказати, що вона зовсім не українська. Наведу ряд пасивних безособових зворотів на „ся“ дуже поширених у польській мові, але зовсім невластивих мові українській:

„Дешиця поглумки з москаля, що в нього служиться, та що над ним однак не зважаючи на все панується“ (себто, що в нього служать, але над ним панують, або краще мають себе за вищих).

„Ви їхали з самої Варшави? — З самої Варшави їхалося“.

„Пеклося, смажилось, варилося по цілому повіті“ (161 ст.) і т. далі.

Українська мова знає звороти на „ся“, але вони не мають нічого спільного з наведеними. Візьмемо безособові приклади: „Ластівки літають, бо літається“. „Ой не п'ються пива-меди“; особовий: „хліб у печі випікається“. В українській мові дієслови на „ся“ мають активне значення і по українському можна сказати тільки так: пекли, смажили, варили по всьому повіті (для бенкету).

Наведу на вихват ще кілька висловів:

„Пан Гайовець, закляклий і виборний бюрократ“ (strywny i wytworny).

„Була це плутократія міста Варшави, що не пішла в тропі найбільших з-посеред цього фаху цабе“ (?!).

Бабера сталася як ошпарена, перед шерґагами, верещачи чимраз голосніш... Які ото циліндрики мають дивачні, гаряченькі в таку діб“ (104).

„Не пригадаю, щоби тут хто згадував за „шикунів“ — настовпужилась панна Каролька“ (112).

Ось приклад явного перекручення:

„Обличчя мав обрескле, круглястобокеньке“. Обресклий може бути тільки з голоду або з якої іншої недуги. В оригіналі сказано: „twarz rusulowata“ — опецькувата, вродована (114).

„Дідичка підуральської могутности перетворюється на спадковєницю підуральського володаря“ (14).

„Пані Лявра не зуміщалася в своїй оболоні (!!)." Тут треба б перекласти: була в нестямі, або не пам'яталася. А на оболоні (гадаю, читачі знають) росте лише трава і пасуться коні.

Перелічити найгрубіші навіть помилки немає ніякої змоги. Згадаємо хоч би ще один ляпсус: „Правенький ніс натягується як тетівка сагайдаку“. В оригіналі сказано луку, бо ж сагайдак не має жодної тетиви, в ньому лише держать стріли.

Кілька уваг про стилістику перекладачеву, якщо до цього перекладу, взагалі, можна застосувати таке високє слово. Найперше вражає тавтологія, наслідок бідности мови:

„Недаремне славєтні комісари відпахатимуть пах убивства пахощами поступу“, — в оригіналі: *odwanias zapach morderstwa perfumami postępy*“. Як бачимо, тут три різні корні (85).

„Губи незрівняних уст одслонили страховину і пристрашку білих зубів“.

Зовсім не відчуває перекладач відтінків різних висловів, не знає, коли вживати поважних виразів, коли пестливих, здрібнелих тощо. Так само не знає перекладач міри... у висловах бурлескних:

„В собачу ристь чухрають тепер, де козам роги праялять“, в оригіналі: „*Wieja, teraz gdzie pieprz rośnie*“.

Панночка говорить так: „Чи мені власні очі воза підвоять?“ (112). („*Czy z mnie wzrok nie myli?*“).

Маємо й такі курйози: „Несуща Польща!“ (238). Досі я знав лиш не



сушу курку. А тут це слово має просто означати негідію слова „судий“. Таке слово, як ескапади перекладач перетворює на галопади і думає, що зукраїнізував, тимчасом як французьке *une escarade* значить — хлоп'яча вихватка, а галопада — термін спортовий, кінський.

З інших особливостей відзначимо повну відсутність слова „але“ і заміну його на „та ж“. Скрізь зустрічаємо слівця „ото“, „його“, „вам“, що їх оригінал зовсім не вимагає і що надають стилеві недоречної фамільярності:

„Та Цезар не був уже такий вам недужний“ (171).

„Мав то бі він там справжнісінькі ланцюги цих дюн“ (68).

„Отакезна вам дірка“.

Нарешті, маємо в перекладі надмірне вживання здрібнєлих форм від речивників і особливо прикметників та прислівників; це надає перекладові характеру етнографічно-просвітянського, відгонить якимсь солодким сюсюканням, змінюючи тим самим емоційне-суворе настановлення оригіналу: увесьденечки, усініки, ніколи-ніколісіньки, соньки-дрімки, ліскотуха-недбаха, старий парубійко (це про паралізованого старого магната), тишкьо-рвибе-режкьо; чоловік з тріньки скрученою бока борідкою. Вживання таких форм в даному разі ніяк здебільшого не виправдане. Взяти хоча б оте „ніколи-ніколісіньки“ (*nigdy* а *nigdy*). Незрівняно краще було б „ніколи-зроду“, або „зроду-звіку“.

На закінчення наведу ще зразок періодичної мови:

— „Безнастанне метикування над засобами побачення з убожуваною мало свої наслідки: Цезар осягав побачення з Ляврою. Навідворіть може видатися це твердження, а проте все його узаasadнює, що притуга, нервові вичікування, порив аж із себе, мов, вискочити, прагнення побачити її, прикликування її всіма силами душі і кожною краплиною крові, маріння про неї таке настирливе, що уособлювалося майже в з'яві її постаті, зреалізувало врешті її фізичну особу“.

Пояснень до цього не треба.

Висновків також робити не буду. Жаль, що Жеромському так не пощастило в нас. Розгляданий переклад — це марно витрачені гроші й зусилля. Його ні в якому разі неможна дати в руки читачеві.

С. Сакидон

**Микола Гладкий.** Мова сучасного українського письменства. ДВУ. 1930. Стор. 160.

Автор брошури проаналізував стилістику, морфологію, синтаксис, фразеологію та лексику 63 творів сучасних українських письменників і дійшов висновку, що мова нашої художньої літератури свідчить про погану обізнаність її творців, навіть визнаних майстрів слова, з українською граматиною. Наші письменники припускаються таких помилок, що й школярам не лишили б. З цього погляду названа брошура, звертаючи увагу нашої письменницької громадськості на це неприпустиме явище та нагадуючи про потребу додержувати норм української літературної мови, є безумовно корисна. Справді бо, зовсім не завадило б багатьом нашим письменникам добре знати ці норми — зокрема ознайомитися з сучасним українським правописом та частіше заглядати до словників.

Але автор брошури не лише констатує факти, а виступає ще в ролі вчителя, вказує письменникам, як користуватися з засобів мовних взагалі. Крім того, М. Гладкий пробує виступати і як лінгвіст-теоретик, присвячуючи свій виступ і багато зауважень в окремих розділах загальномовним питанням. Ці загальні міркування авторові такі, що з ними аж ніяк неможна погодитися, а надто рекомендувати їх читачам.

Спочатку автор викладає теорію слова за Потебнею, не спробувавши навіть поставитися хоч трохи критично до цього шановного, але ультра-



ідеалістичних поглядів вченого. М. Гладкий просто повторює загально-відомі міркування Потебні, що слідом за Гумбольдтом і Штайнталем розвивав теорію чисто-суб'єктивного сприймання слова. Так само, повторюючи Потебню, автор встановлює відмінність поетичної мови від прозаїчної.

Але далі бачимо дивні речі: розписавшись спочатку в правильності Потебніних міркувань, автор переходить до так само безкритичного викладу діаметрально протилежного погляду на мову, що веде свій початок від теорії де-Сосюра, відомого фундатора т. зв. женевської школи. Протилежно до суб'єктивного психологізму Потебні, теоретики цієї школи стоять на позиціях метафізичного абстрактного об'єктивізму. І саме з цієї буржуазно-ідеалістичної школи вийшло оте протиставлення язика, як соціального явища і мови, як явищу індивідуальному, що його запроваджує М. Гладкий у своєму вступі (стор. 6—7).

Заплутавшись серед оцих двох сосен, автор розглядає явища художньої мови, як індивідуальні, а тому мусить констатувати, що „мова ж літературного твору... має, проте, всі властивості художньої мови... отой поетичний зміст художнього слова, що лежить поза всякими межами мовних норм (розрядка моя—*Н. К.*), куди не випадає потакатися з лінгвістичною аналізою, бо це вже є царина вільної, мовляв, творчости письменника“ (стор. 9).

Здавалося б, чого більше: неможна підходити до художньої мови з лінгвістичною аналізою, бо мова ця лежить поза межами мовних норм. Але в дальшому абзаці читаємо, що автор збирається цінувати розглядаваний матеріал саме з погляду виробничих мовних норм. Так на 9-ти сторінках М. Гладкий тричі міняє свій погляд, не помічаючи цього, однак, і вважаючи, що з теорією питання в нього все гаразд.

Переходячи до питання про норми, автор висуває таке надто спірне твердження.

„За такі норми треба вважати насамперед узвичаєні досі в нашому попередньому письменстві й зафіксовані в відповідних наукових виданнях літературні традиції, а потім і ті норми українського культурного язика, що вони більш-менш яскраво позначилися в працях наших академічних установ і в окремих розвідках на мовні теми авторів-лінгвістів“ (ст. 9).

На цьому твердженні помітна явна переоцінка академічних і „літературних традицій“, а разом з тим помітне нехтування тих норм, що склалися й складаються в сучасній живій літературній мові.

Цим своїм твердженням автор піби заперечує можливу нормативність усього, що виходить за межі норм попереднього письменства й наукових видань. Як же тоді бути з тими неминучими змінами, що сталися і стаються в українській літературній мові наслідком революції? Адже вони не зреґламентовані ні в „попередньому письменстві“, ні в „працях наших академічних установ“.

Оця невизначеність підходу до аналізу мовних явищ відбилася й на викладі фактичного матеріалу, взагалі, повторюємо, цінного й корисного. Хибність авторової методології відбилася й на аналізі чисто-граматичних явищ.

Перший розділ „Правопис, фонетика й морфологія“, де автор відзначає, що письменники часто відступають від правопису, не викликає ніяких ґрунтовних заперечень. Гірше з розділом „Синтаксис“. Автор починає його з такого твердження:

„Синтаксичні форми є найсталіші в усіх європейських мовах. Способи сполучати слова у реченні за допомогою закінчень іменних і дієслівних змінних слів, так звані погодження й залежність, певний порядок слів у реченні, згода часових елементів в основі зостаються сліве постійними протягом цілих століть у житті європейських народів“ (стор. 26).

І далі:

„На нашу гадку, причини цієї сталости синтаксичних форм треба шу-



кати у властивостях людської психології, у самій будові людського мозку" (?—розрядка моя.—Н. К.). Не знаємо, з яких фактів виходить автор, стверджуючи таку сталість синтаксичних форм. Історія будь-якої мови свідчить, що синтаксичні, як і взагалі всі граматичні форми з часом змінюються. Покликання авторове на „людську психологію“ не може не дивувати: адже автор, сподіваємося, знає, що „людська психологія“ виростає і змінюється на основі змінних суспільно-виробничих відносин. Адже автор, сподіваємося, знає, що в класовому суспільстві немає іншої „людської“ психології, крім класової, і що класова боротьба точиться, у своєрідних формах, і в царині мовних явищ. Чи може автор хоче довести, що й „людська психологія“ залишається незмінна „протягом цілих століть“.

Ствердивши отак „науково“ сталість синтаксичних форм, автор висуває друге твердження—що в літературній мові ми спостерігаємо „відхилення від синтакси народньої мови, розходження з визначеними, здавалось, нормами попередньої літературної доби та, як наслідок усього цього, сильний вплив чужої синтакси“ (стор. 27).

Це твердження є, на нашу думку, найхибніше. Автор висуває тут слідом за деякими іншими лінгвістами (Кримський, Тимченко, Курило й ін.) абсолютно ненаукову вимогу, щоб сучасна українська літературна мова, хоч яка вона багата й складна, не виходила за рамки т. з. народньої мови, тобто по суті мови селянської, тимчасом, виріши на базі відсталого півнатурального господарчого укладу і відповідної так само відсталої суспільної психології, вона є для нас перейдений етап; наше завдання—діалектично її переборюючи—творити нову мову, мову пролетаріату. Не стану тут повторювати всіх тих міркувань, що їх я вже мав нагоду висловити з цього приводу\*, зазначу тільки, що такий погляд може виникнути лише там, де лінгвісти підходять до мови, саме як до явища сталого, що не залежить від соціально-економічних факторів і не змінюється разом з ним; інакше кажучи, цей погляд є характерний для ідеалістів, які не бачать і не розуміють, що мова, як всі соціальні явища, підлягає законам діалектичного розвитку.

Через це автор у цілому розділі ніде не трактує розглянутих явищ з погляду сучасного стану української літературної мови, а тільки перевіряє, чи сходяться синтаксичні конструкції в творах наших письменників з тими, що їх визначив на підставі фольклорного переважно матеріалу проф. Тимченко у своїх відомих працях. А тимчасом з погляду сучасної української літературної мови деякі звороти (як ото пасивні з орудним особи, заміна дієслова йменником тощо) вимагають іншого підходу, ніж де ми бачимо в автора. Так він чомусь уважав, що конструкції з віддієслівними іменниками просякли в українську мову з канцелярського російського жаргону. Це абсолютно невірно. Ці звороти створилися в українській мові паралельно до всіх культурних мов, бо відбивають складний процес абстрагування дії, характерний саме для високо-розвинутого мислення—особливо мислення діалектичного. Це мовне явище є, загалом, явище прогресивне. Зовсім інша справа як і коли слід його (з стилістичних міркувань) припускати в художній мові, та це вже є питання стилістики.

Поза всіма цими хибами ідеалістичними твердженнями авторовими в розділі про синтаксис є багато слушних уваг щодо відступу письменників від синтаксичних норм сучасної літературної (не „народньої“) мови.

У розділах „Фразеологія“ й „Лексика“ автор досить переконливо доводить, що наші письменники перебувають під великим впливом руської лексики й фразеології. Але знову таки „шкунтильгає“ методологія; прикладом, у багатьох випадках автор вириває слова з контексту, а це для аналізу лексики та фразеології художньої мови „смерті подобно“. Так, на стор. 145 він наводить слово „п'янка“ („Вальдшнепи“ М. Хвильового), як непо-

\* Див. статтю „Проти „народництва“ в мовознавстві. „Прапор Марксизму“, 1930, № 1.



правне. Не знаючи, в якому контексті це слово наведено в творі, ми не можемо судити про його непоправність. Коли це слово в творі вимовляє, скажімо, зрусифікований обиватель чи що—воно вжите доладу.

Авторів висновки, наприкінці книжки подані, в загалом слушні. Так, він вірно зазначає (стор. 157), що українська літературна мова не повинна бути копією селянських говірок, мусить задовольняти культурні потреби сучасних мовлян, що слід рішуче піврати з народницькими канонами й т. ін. На жаль, сам автор ще не порвав рішуче з народницьким підходом до мови з ідеалістичним поглядом на її розвиток. Як погодити ці вірні, загалом, висновки М. Гладкого з цитованими вище методологічними його висловлюваннями,—це залишається авторовою загадкою.

*Н. Каганович*

**Л. Скрипниченко.**— А. Бучма. Вид. ВУФКУ, 1929 р. Стор. 16. Ціна 15 коп.

**Ю. Кривдія.**— Що таке кіно. Вид. ВУФКУ. Київ, 1930 р. Стор. 44. Ціна 30 коп.

**Н. Ушаков.**— Три оператори. Вид. Укртеакіновидав, Київ, 1930 р. Стор. 40. Ціна 35 коп.

**М. Бажан.**— О. Довженко. Вид. ВУФКУ, 1930 р. Стор. 32. Ціна 20 к.

Вага й актуальність проблем розвитку радянської кінематографії, теорії й практики кіномистецтва, потреба в чіткому методологічному настановленні, в аналізі та освітленні цих проблем — не потребує особливих доказів. Молоде видавництво „Укртеакіновидав“ випустило вже ряд брошур і книжок на ці теми — і в питаннях широкого характеру, як, наприклад, „Що таке кіно“ і про практику окремих кіно-робітників. Це в перші кроки ще молодого видавництва, що його видавничі плани — досить широкі.

Особливості „пересічної“ кіно-літератури достатньо відомі. Відсутність класового підходу до проблем кіна і оцінок практики окремих робітників та зчаста методологічне нецтво в основні хиби переважної більшості наших кіновидань. Чимала частина цієї продукції — це переважно біографії акторок, акторів, режисерів — майже завжди в намулом дешевої реклами й бульварщини. Серйозні роботи тут і досі є винятком, тимчасом, як на відсутність ворожої і чужої своїм настановленням хацтури досі не було підстав скаржитись. Російське теакіновидавництво, що його „лояльність“ до подібної продукції добре відома, таки чимало зробило, щоб забезпечити ринок такою „літературою“. Та, очевидно, приклад теакіновидавництва досить заразливий: деякі видання Укртеакіновидаву викликають уже певні побоювання. На перших його „досягненнях“ ми й маємо спинитись.

Візьмімо книжку Л. Скрипниченка „А. Бучма“. Вона намагається висвітлити діяльність і мистецьку практику одного з кращих — свого часу — акторів театру „Березіль“, а нині видатного кіноартиста. Але що ж являє собою ця брошура? Уся вона написана за типом отих біографічних нарисів, орієнтованих на міщансько-обивательського споживача, що їх переконаливі зразки ми вже мали в продукції Теакіновидаву (на цьому не раз спинялась марксистська критика; див., напр., статті А. Михайлова „Золотая серия“, „Обзор кино-литературы“ та ін.). Книжка Скрипниченка наповнена, переважно, всілякими подробицями біографічного характеру (почасти анекдотичними), патетичним вітійством та дешевим красномовством. Все це витримано у відповідному „високому“ стилі.

Характеристика ж самої акторської практики Бучми не йде тут далі таких висловлювань:

„В фільмі „За стеною“... забуваєш, що то грав актор... величезна внутрішня емоційна сконцентрованість, лаконічність“, „Кам'яніють очі... й перед очима випливають жорстокі картини кріпацтва, жорстока історія знущання з людини“ („Микола Джеря“).



„... з очей, які бувають то грізні, то сумні, то зворушливо ніжні, які так багаті на різні найскладніші нюанси психологічних переживань, пізнаємо Бучму у фільмі „На передодні“.

І так далі. Все це доповнюється безконечним повторюванням слів „вечізнні здібності, талант, надзвичайне майстерство“ і т. ін. В книжці нема й натяку на аналіз мистецьких досягнень А. Бучми, його ідейно-художнього обличчя. Кому потрібна така література? Дуже шкода, що молоді Україновидавництва почало свою діяльність з подібних видань.

Друга книжка, на якій варто спинитись, це „Що таке кіно“ Ю. Кривдіна. Вона розглядає конструкцію кіно-апаратури, примитивно й вульгарно-з'ясовує процеси творчої кіно-роботи і zarazом — процеси виробничо-технічні. До цього додано „екскурс“ в історію кіна й невеличку передмову.

У цій книжечці автор спромігся жодним словом навіть не натякнути про класову природу кіно-мистецтва (про використання його, як могутнього знаряддя в класовій боротьбі), про соціальну зумовленість метод і засобів кіно, про конкретні ідеологічно-класові процеси в розвитку радянської кінематографії: адже вона зовсім не становить собою якогось єдиного потоку, в ній точиться — специфічними методами й засобами та формами — класова боротьба. Навпаки, вся книга ніби намагається переконати читача в „позакласовості“ кіномистецтва, в його загальнолюдськості. „Один і той самий фільм можуть дивитись всі народи земної кулі й всі його зрозуміють“ — глибокодумно прорікає автор, і нічого не згадує про класову природу і про класові відмінності цього розуміння. Що ж тут вже казати про проблеми будівництва пролетарського кіномистецтва! Вони для автора просто не існують. А тимчасом у передмові, вказуючи, що неможна на кількох сторінках розповісти про кінематографію все (з цим ми цілком погоджуємось), Кривдін продовжує: „Але спробуємо в загальних коротких рисах оповісти про найголовніше“ (розрядка наша — Є. Х.).

Певна річ, такі книжки, що, з'ясовуючи широкому читачеві проблеми кіномистецтва, замовчують його класовий характер, вихолощують його класовий характер, вихолощують його класову суть, є нині, в період напруженої класової боротьби — особливо шкідливі. Треба протестувати проти видавання подібної кінолітератури, надто що їй через відсутність будь-якої іншої, кращої української кінолітератури — об'єктивно забезпечене широке розповсюдження.

В третій брошурі „Три оператори“ — Ушакова мова про Демудького, Кауфмана й Калюжного. Своїм методологічним настановленням ця книжечка не відрізняється від інших подібних книжок, які ми тут розглядаємо, — а ввідси і всі „якості“.

„Оператор, — пише Ушаков, — також, як і режисер, керує організацією матеріалу до фільма, він будує кадр... використовуючи всі ті знання й прийоми, що в нього є“. Один із трьох операторів, на яких зупиняється автор, саме Кауфман є ще й режисер; Калюжний є не тільки практик, але й „теоретик своєї справи, що має своїх учнів“. Це, очевидно, тільки підкреслює потребу розглядати їхню творчу практику в зв'язку з певними течіями в сучасній кінематографії. Зайва річ доводити, що в радянській кінематографії точиться боротьба різних своїх класовим характером течій і груп, що загоєння класової боротьби в усіх ділянках культури й мистецтва природно позначається і в кіно, де поруч зростання елементів пролетарського мистецтва спостерігаємо й вияви тиснення дрібно-буржуазної ідеології. Але найменших спроб підійти якось до цих питань ми не знайдемо в брошурі Н. Ушакова. За Ушаковим, справа виглядає далеко простіше: є лише більш талановиті робітники кіно, зокрема оператори, в деяких, як наприклад, у Кауфмана є „прекрасний смак“ — і є очевидно, менш талановиті з очевидно гіршим смаком і меншою кваліфікацією. Оце й усе. Творча практика трьох названих операторів уявляється авторові лише, як сума техніч-



них засобів, а не ідеологічна категорія, що має свій класовий еквівалент. Виходячи з такого наставлення, Н. Ушаков неминуемо змазує класовий зміст і зумовленість, як кінопрактики в цілому, так і ряду специфічних метод окремих робітників, отже й не може дати хоч трохи чіткого уявлення про суми технічних засобів і виробничих звичок, цілком ігноруючи моменти ідеологічні, класові. Є, правда, тут спроби побіжних характеристик окремих течій радянської кінематографії (наприклад, кіноків і інш.) та окремих кінотворів; але авторів підход до них надто суб'єктивний, здебільшого формалістично-естетичний.

Серед інших сумнівних тверджень Н. Ушакова викликає заперечення така оцінка й характеристика роботи оператора Калюжного. У нього, пише Ушаков, „виникла думка організувати матеріал так, щоб фільм впливав на глядача не тематично, не тим, що він змальовує, а сам по собі своєю погодженістю, своєю чистою формою“ (розрядка наша — Є.Х.). Калюжний, як виявляється, „прийшов до висновку, що найкращі наші кінокартини — це фельетони“... і вирішив, що „коли кіно справді мистецтво, то життя окремих його речей повинно тягтися не роки, не десятиріччя, а віки, подібно до шедеврів всесвітньої скульптури, малярства й літератури. Щоб жити життям творів Фідія, Гомера, Рафаеля, кіно на думку Калюжного, продовжує Ушаков, повинно уникнути всього тимчасового, фельетонного, вигадкового. Воно повинно оперувати лише родовими поняттями речей“ — і т. д.

Обминемо зовсім питання про те, чи справді такими шляхами прийшов Калюжний до нинішніх своїх мистецьких позицій. Нас більше цікавить тут те, як пробує їх витлумачити Н. Ушаков. Скеровані, соціально-класова зумовленість його теорії — досить прозора вимога звільнитися від тематики, сховатися від політичних тем і завдань за димовою завісою „вічного“ мистецтва, що буде „жити життям творів Фідія, Гомера, і Рафаеля“, настановлення на роботу над фільмом, що впливатиме лише своєю „чистою формою“ — об'єктивно є вияв буржуазного тиснення на окремі ланки кіно-робітників, на їхню теорію й практику.

Розуміється особливого інтересу набирає книжка М. Бажана про О. Довженка. О. Довженко — художник великого масштабу, що створив „Арсенал“, „Звенигору“ й „Землю“. Він один з небагатьох наших режисерів, що йшов разом з Айзенштейном, Пудовкиним в авангарді революційної кінематографії. З його практики, по суті й починає свій вік молоді українська революційна кінематографія. Але питання про творчі шляхи Довженка — це велика й значна проблема; це питання про близького нам художника, що наближався до пролетарської практики, але в цьому наближенні, що несе в собі, в своїй психіці й світосприйманні чималий тягар дрібно-буржуазної спадщини. Шлях Довженка в його наближенні до засвоєння пролетарського світогляду йшов (і йде) через внутрішню боротьбу проти елементів дрібно-буржуазної психики, через революційне психо-ідеологічне перевиховання художника. Ми маємо на увазі шлях від „Звенигори“ до „Арсеналу“. Та, як відомо, й „Арсенал“ не вільний від моментів, що свідчать про традиції дрібно-буржуазного сприймання й свідомості (на це вказувала свого часу марксистська критика).

Хоч дискусію про „Землю“ Довженкову ще неможна вважати за закінчену, проте вже на сьогодні ясно: останній фільм Довженків ще раз показав складність і суперечність етапів розвитку цього митця, ще раз показав, який значний чужий вантаж і досі тяжить над психікою, ідеологією цього визначного революційного художника, ствердив, що Довженко не опанував ще пролетарського світогляду й світовідчуття. Проаналізувати й викрити внутрішні суперечності Довженкової практики, викрити її класову суть, класову основу цих суперечностей, — таке завдання стоїть перед марксистською кінокритикою. Треба, щоб критика з належною тактовністю, а разом чітко й гостро заналізувала етапи творчої практики й розвитку Довженка, викриваючи зриви, які тут були, щоб правдивою їх аналізом всі-



ляко допомогти йому цілком перейти на рейки пролетарської комуністичної ідеології. Саме тому треба протестувати проти дешево-реklamних виступів деяких критиків,\* що замість допомогти художникові, поспішають своїми захвалюваннями, панегіриками випередити один одного.

На жаль, такої самої безкритичності, панегіричності не позбавлена й книга М. Бажана. В ній немає навіть ознак хоч би якої соціологічної аналізи. Це робить його брошуру цілком порожньою, беззмисловою. Правда, він говорить, що кіно є знаряддям класової боротьби, згадує про селянське походження Довженка, але питання про соціологічну й класову аналізу його творчості й не ставить. Одночасно автор поспішає відвести всі можливі критичні зауваження щодо окремих негативних моментів роботи Довженка. Через таке хибне настановлення книжка цілком змаже ряд питань, які на даному етапі розвитку набувають особливого значення і щодо радянської кінематографії в цілому і щодо творчості окремих художників. Адже саме тому, що Довженко близький нам художник, що він вперто просувається вперед революційним шляхом, саме тому ми мусимо особливо чітко, одверто ставити питання про класовий зміст його творчості й цим допомогти його дальшому зростанню, як і зростанню кінематографії в цілому, борючись за правдиву його скерованість.

М. Бажан зовсім не вбачає, наприклад, у творчості Довженкової елементів символіки, що їх, як відомо, відзначала марксистська критика, прикладом, в „Арсеналі“. Це, пише Бажан, не символічність, а перетворення в кінематографічний, зухвало сміливий та новий образ ідеї, перетворення, що на нього здатен лише майстер, який не задовольняється звичайними нормами кінообразності, який шукає глибших і гостріших образів“. Ця загальна фраза нічого не доводить, не спростовує тверджень марксистської критики. А марксистська критика вказувала свого часу на низку внутрішніх суперечностей, які є (в „Арсеналі“), наприклад, між „реальним и динамическим показом массовых сцен и внереальной статической символикой“. \*\* Неможна також погодитись із з'ясуванням того факту, що, наприклад, „Звенигору“ Довженка не сприйняли робітничі маси тільки тому, що ці маси надто некультурні, як пише М. Бажан. Це не вірно, справа тут полягає не тільки в глядачеві, а й у самій „Звенигорі“. Її автор характеризує так: „Фільм країни, що буде соціалізм, фільм класи, що звільняє нації — от що таке „Звенигора“. Знов — загальна фраза. Ряд конкретних стилевих характеристик особливостей „Звенигори“ — зокрема й негативних — її селянська романтика й т. ін. Класова суть і зумовленість всіх цих особливостей — все це залишається поза межами критичних оцінок М. Бажана. Взагалі, до питань стилю М. Бажан ставиться досить легковажно. „Арсенал“ — фільм експресивного реалізму чи реалістичного експресіонізму; „не надто багато важить, пише Бажан, якого ярлика на нього начепити“. Коли завдання стилювої аналізи автор трактує як „чіплення ярликів“, то, ясно, що цього з а ч н о г о й с е р й о з н о г о питання автор, по суті, просто не розуміє.

Отже, основні риси книжки М. Бажан: поверхова описовість, брак соціологічної аналізи, панегіричність. Пригадаємо собі „дружній“ шарж з української кіногазети: на верховці якогось Монбляну з написом „Арсенал“ видно два грандіозних черевики та по клаптю карпеток О. Довженка, а внизу стоїть якийсь типоша з розчепіреними руками. Змістовний напис пояснює „яким уявляється глядачеві режисер Довженко“. Ми не знаємо, про якого глядача тут мова — очевидно, не про робітничого. Та в усякому разі подібне освітлення творчості Довженкової шкодить і глядачеві і самому Довженкові. Про це треба прямо сказати.

\* Приклад — стаття Як. Савченка („Життя й Революція“, кн. I за 1930 рік).

\*\* А. Михайлов. „Кінематографія за год“ („На лит. посту“, № 16, 1929 р., стор. 26).

Ретельні рецензенти з кіногазети вже вітають цю книгу Бажана й рекомендують її робітникам кінематографії й активу читачів. Там же з'ясовується, що треба особливо вітати цю книжку, бо вона, мовляв, дає підстави сподіватися, що „серія книжок про окремих робітників української кінематографії не перетвориться в біографії кіно-зірок, розрахованих на міщанський смак“. Ще цього бракувало! Хіба ж не ясно, що відійти від настановлення на біографії про кіно-зірки, орієнтовані на міщанина й обивателя, вже цілком недостатньо? Перед нами повстає невідкладне завдання — дати поглиблену, нову, марксистську, клясову аналізу фронту української кінематографії, її досягнень і проривів, творчості окремих її представників. Цієї аналізи й немає в книзі М. Бажана про Довженка. Саме через це ця книга (перша з цілої майбутньої серії, яку має видати Укртеакіно видав) разом з іншими, які ми тут розглянули, нас рішучо не задовольняє.

Є. Холостенко



# НОВІ КНИЖКИ ЗА КОРДОНОМ

## ФРАНЦІЯ

### а) Поезія й белетристика

**Байон, Андре.** Небіж пані Автористости.

Baillon, André. Le Neveu de Mlle Autorité. Paris 1930, Rieder.

Автобіографічно - побутовий роман відомого французького белетриста, присвячений змалюванню власного дитинства. Книжка містить багато цікавих деталей з французького шкільного побуту п'ятдесять років тому, зокрема — з побуту та педагогічних метод у чернецьких (езуїтських) школах та пансіонатах.

**Барон Жак.** Слова.

Baron, Jacques. Paroles. 1930, Cahiers du Sud.

Збірка абстрактно-психологічної лірики, що оперує певними революційними, ба навіть соціальними термінами та мотивами (тому — досить позитивно оцінена у французькій ліво-інтелігентській пресі), проте настільки позбавлена будь-якого конкретного соціального змісту, що вона, по суті, не зобов'язує автора ні до чого. Позиція досить типова для певних шарів французької начебто революційної дрібно-буржуазної інтелігенції.

**Бонжан Франсуа.** Шейх Абду, єгиптянин.

Bonjean, François. Cheikh Abdou l'Égyptien. Paris 1930, Rieder.

Етнографічно-соціальний роман, присвячений змалюванню боротьби фев-

дально-релігійної та національно-революційної ідеології в сучасному Єгипті. Автор, багато років пробувши в Єгипті та в Північній Африці взагалі, виявляє обізнаність із психо-ідеологією і з повсякденним побутом незможних шарів єгипетської людності, проте старанно обминає проблему класової диференціації єгипетського національно-революційного руху.

**Гутерман, Моранж, П.** (перекладачі). Поезії американських робітників.

Guterman; Morhange, P. (traducteurs). Poèmes d'ouvriers américains. Paris 1930, Les Revues.

Ця невеличка антологія містить і анонімні робітничі пісні, і ліричні поезії окремих поетів-робітників, вдало вибрані й дуже старанно перекладені; вона виразно висвітлює професійний побут, економічне становище й революційну ідеологію сучасного американського робітництва. Високу художню вартість збірки визнає ліво-буржуазна французька критика („Nouvelle revue française“).

**Декур, Жак.** Розумник і капрал. Decour, Jacques. Le Sage et le caporal. Paris 1930, Nouvelle Revue Française.

Авантурно-побутовий роман — літературний дебют молодого белетриста. Сюжет складають пригоди (почасти, кримінальні) двох хлопців із буржуазної родини, що тікають від батьків, шукаючи вільнішого й цікавішого життя.

**Дельтей, Жозеф.** Дон-Жуан.  
Delteil, Joseph. Don Juan. Paris  
1930, Grasset.

Цей „ліричний роман“ відомого письменника, що намагається за останніх років сполучити в своїй творчості художню техніку сюрреалізму з націоналістичною та клерикальною ідеологією, виразно свідчить про остаточний занепад поетичного хисту авторського; ані модернізація традиційного характеру дон-Жуана, ані спроба „учуднити“ його певною дозою містицизму не дають тут будь-яких художніх наслідків.

**Дюамель, Жорж.** Сцени з майбутнього життя.

Duhamel, Georges. Scènes de la vie future. Paris 1930, Flammarion.

Цей останній напівбелетристичний твір відомого унаміста складають враження й спостереження з недавньої подорожі його до Північної Америки. Зміст книжки драматизований — у формі безперервного полемічного діалогу з типовим представником американської реакційно-буржуазної ідеології. Тонкий спостерегач, Дюамель не виходить у „моральному“ оцінюванні освітлюваних явищ за межі наївної, ба навіть дещо фанатичної антипатії до всілякої „механізації“ життя, унікаючи будь-якої позитивної соціальної синтези.

**Женевоа, Моріс.** Вбивця.  
Genevoix, Maurice. 'Assassin.  
Paris 1930, Flammarion.

Соціально-побутовий натуралістичний роман із життя сучасного французького люмпен-пролетаріату, присвячений висвітленню цілого життя хлопця, що вбиває родину власних добродійників.

**Полян, Жан.** Ретельний воїн.  
Paulhan, Jean. Le Guerrier appliqué. Paris 1930, Nouvelle Revue Française.

Новий „воєнний роман“, що змальовує фронтową психологію французького війська за перших місяців світової війни. Твір не містить у собі нічого крім найсуворішої фактографії; але цю фактографію зроблено майстерно. Відсутність будь-якого емоційного забарвлення цілком відповідає послідовному суто документальному настановленню твору.

**Пурра, Анрі.** Павільйон кохання.  
Pourrat, Henri. Le Pavillon des amourettes. Paris 1930, A. Michel.

Побутово-етнографічний („регіоналістичний“) роман із сучасного життя центрально-французького (овернського) селянства. Примітивна фабула твору править лише за привід для розгортання багатого фольклорного матеріалу. Французька ліво-інтелігентська критика („Monde“) вважає цей твір за один із найкращих романів про сучасне французьке селянство; обізнаність із побутовими деталями сполучається тут із щирою симпатією до сільської незаможної людності.

**Рішар, Елі.** Фльо або відсвіти мовчання.

Richard, Elie. Flo on les reflets du silence. Paris 1930, Rieder.

Напівсатиричний побутовий роман із життя сучасних паризьких кол (переважно, богемних). Автор викриває різноманітні засоби літературної реклами та літературної кар'єри взагалі, що їх культивує французька буржуазна преса. Загальне емоційне настановлення твору є більше ліричне, ніж сатиричне.

**Фабр, Люсьєн.** Східня 30.  
Fabre, Lucienne. Orientale 30.  
Paris 1930, Grasset.

Колоніально-побутовий роман, присвячений змалюванню побуту та психології тубільної жінки в сучасному Алжирі. Роман має деяку документальну вагу, даючи чимало фактичних спостереження з економічного та релігійного життя незможних шарів алжирської тубільної людності. Виклад стилізований під безпосередню розповідь старої тубіаки.

**Фенбер, Еліян.** Гусейн.  
Finbert, Elian. Hussein. Paris  
1930, Grasset.

Соціальний роман із життя робітників і селян у сучасному Єгипті, цінний великою обізнаністю автором з деталями єгипетського побуту, та виразним змалюванням національно-революційного руху незможних шарів єгипетської людності. Ліво-буржуазна літературна критика визнає цей роман за найкращий белетристичний твір Фенберів.



**Шардон, Жак.** Ева, або перерваний щоденник.

Chardanne, Jacques. Eva ou le journal interrompu. Paris 1930, Grasset.

Психологічний роман, присвячений проблемі шлюбного життя. Як і в попередніх творах своїх („Les Varais“ і „L'Épithalame“) автор виступає тут як умільний наслідувач французької „клясичної“ індивідуально-психологічної белетристики XIX сторіччя, звичайно, стилістичні досягнення його не збільшують мізерної соціально-художньої актуальності таких творів.

в) **Критика й літературознавство**

**Давіко, Макс.** Еспано-американська література.

Davicaux, Max. Littérature hispano-américaine. Paris 1930, Kra.

Цей новий том відомої серії „Панорами чужоземних літератур“ (Panoramas des littératures étrangères) присвячений літературі — пореажно кінця XIX сторіччя та сучасній — Чилі, Аргентини, Уругвая, Болівії, Перу, Еквадору, Колумбії, Венесуелі. Багатство фактичного матеріалу надає цьому компendієві певної інформаційної вартості.

**Моклер, Камій.** Зневажене життя Гайнріха Гайне.

Maclair, Camille. La Vie humiliée de Henri Heine. Paris 1930.

Ця „романізована біографія“ є цікава тим, що вона може правити за негативний зразок тенденційного використування цього напівбелетристичного жанру в інтересах найреакційніших сучасного французького письменства: фанатичний націоналізм, певні риси антисемітизму, реакційне засудження політичної ідеології Гайне сполучаються в цій книжці з цілковитим браком будь-якої історично-літературної оригінальності і з ґрунтовим нерозумінням поезити Гайневої.

**Нобекур, Р.-Ж.** Життя Армана Карреля.

Nobécourt, P.-G. La Vie d'Armand Carrel. Paris 1930, Nouvelle Revue Française.

Трохи „романізована“ популярна біографія Армана Карреля, одного з найвидатніших ліво-буржуазних журналістів французьких першої половини XIX сторіччя, постійного редактора журналу „Насьйональ“ (National), що

був за головний орган республіканської опозиції за Карла X і Люї-Філіпа. Автор досить чітко визначає політичну лінію діяльності Карреля, проте дещо прибільшує художньо-літературну сторону того хисту.

**Рові - старший, Ж. - А.** Любовне життя Бальзака.

Rosny-Aîné, J.H. La Vie amoureuse de Balzac. Paris. 1930, Flammarion.

Ще одна „романізована біографія“ Бальзакова — досить поверхова. Книжка не позбавлена окремих цікавих спостережень, зокрема щодо трактування жіночих характерів у ранніх творах Бальзакових.

## НІМЕЧЧИНА

а) **Поезія й белетристика**

**Даудістель, Альберт.** Жертва.

Daudistel, Albert. Das Opfer. Berlin 1930, Internationaler Arbeiter-Verlag.

Новий „воєнний“ роман, революційніший за переважну більшість антимілітаристських творів цього жанру і присвячений змалюванню (не автобіографічному) цілого життя німецького матроса — від дитинства до героїчної смерті за часів перших повстань у німецькій військовій флотії (1917). Книга містить виразну й патетичну картину початку Листопадової революції в Кілі.

**Рільке, Райнер-Марія.** Листи з 1902 — 1906 років.

Rilke, Rainer Maria. Briefe aus den Jahren 1902 — 1906. Leipzig 1930, Insel Verlag.

Цей фрагмент із листування одного з найвидатніших представників німецького символізму відзначається багатством і художнього матеріалу, і матеріалу біографічного. На найбільшу увагу заслуговують листи, присвячені паризьким враженням Рільке, зокрема стосункам його з Роденом та ставленням його до скульптури Роденової; ці листи є дуже характерні для психології та зокрема естетики раннього німецького символізму.

**Рот, Йозеф.** Праворуч і ліворуч.

Roth, Joseph. Rechts und links. Berlin 1930, Kiepenheuer.

Роман, присвячений змалюванню післявоєнної німецької буржуазії (переважно великої фінансової). Сила



виразних літературних портретів, вдала типізація численних персонажів і гостре сатиричне зафарблення цілого побутового матеріалу надають цьому творові відомого ліво-інтелігентського белетриста чималої соціально-художньої вартості, не вважаючи на брак чіткої сюжетної композиції.

в) *Критика й літературознавство*  
**Вассерман, Якоб.** Гофмансталь - друг.

Vassermann, Jakob. Hoffmannsthal der Freund. Berlin 1930, S. Fischer.

Мемуари відомого німецького белетриста про стосунки його з поетом-небіжчиком (колишнім проводирем австрійського символізму), що йому за наблизжого друга Вассерман був протягом багатьох років. Не вважаючи на панегіричне настановлення своє, ці спогади дають чимало цінного історично-літературного матеріалу до психоідеології Гуго фон-Гофмансталя, зокрема — до літературної ізоляції його в німецькому письменстві за останнього десятиріччя.

**Вольтерс, Фрідріх.** Стефан Георг і „Зошити для мистецтва“.

Wolters, Friedrich. Stefan George und die Blätter für die Kunst. Berlin 1930, Bondi.

Простора історично-літературна монографія, присвячена розвитку німецького символізму і зокрема, поетичної школи Стефана Георга (з органом її „Blätter für die Kunst“), що її автор вважає — досить суб'єктивно — за основну в історії німецького символізму. Через виразне ідеалістичне й націоналістичне (зокрема щодо художніх зв'язків поезії Георга з французьким символізмом) настановлення авторове розвідка має лише деяку інформаційну та документальну вагу.

## АНГЛІЯ ТА АМЕРИКА

а) *Поезія й белетристика*

**Алдінгтон, Річард.** Зібрані поезії. Aldington, Richard. Collected poems. 1930, Allen-Unwin.

Ця збірка лірики відомого англійського поета й белетриста — відомішого в Америці ніж в Англії — містить усю віршовану продукцію його. Поезія Р. Алдінгтона, одного з фундаторів англійського так званого „імагізму“,

є дуже характерна для витонченого психологізму і для дещо академічної стилістики цієї літературної школи десятих років нашого століття.

**Біджз, Роберт.** Заповіт краси. Bridges, Robert. The Testament of Beauty. Oxford 1930, Clarendon.

Ця нібито філософська „поема в чотирьох книгах“ може бути за негативний зразок сучасного традиціоналістського епігонства в англійській „академічній“ поезії; навіть буржуазна літературна критика, що вихваляє ритмічну „чистість“ авторову, примушена визнати цілковиту стилістичну банальність і абсолютну беззмістовність поеми.

**Волполь, Г'ю.** Пор Терріс.

Walpole, Hugh. Rogue Herries. London 1930, Macmillan.

Просторий (на 736 сторінок!) історичний роман з англійсько-шотландської громадянської війни 1743 року (остання спроба династії Стюартів захопити англійський трон). Буржуазна критика вважає цей твір за найкращий продукт англійської історичної белетристики після світової війни. Головна позитивна риса роману в детальному відтворенні англійського шляхетського та буржуазного побуту XVIII сторіччя і в послідовному униканні будь-якої психологічної модернізації.

**Едмонд, Чарльз.** Війна субалтерна. Edmonds, Charles. A Subaltern's war. London 1930, Davies.

Автобіографічний „воєнний роман“, що був написаний ще 1919 — 1920 р., але вийшов із друку саме нині, щоб правити за ідеологічну протиотруту щодо пацифістських і „антипатріотичних“ творів цього жанру: герой цього роману є салдат цілком лояльний і зразковий з погляду мілітаристської етики. Не дивно, що автор роману, за деякими відомостями, досить швидко вислужився був на фронті з салдата на офіцера.

**Ййтс, В.-Б.** Вибрані поезії, ліричні й оповідні.

Yeats, W. B. Selected poems, lyrical and narrative. London, Macmillan.

Ця антологія ліричних та ліроепічних творів відомого англо-ірландського поета старшої генерації (почав друкуватись 1886 року) виявляє досить різно епігонський і скелетичний харак-



тер художньої творчості його; автор наслідує — здебільшого невдало — англійських романтиків початку минулого сторіччя (Кітс та Кольріджа, наприклад).

**Маннінг, Френсіс.** Ми, рядовики.

Manning, Francis. *Her privates*. w. London 1930. Davies.

Цей англійський „воєнний роман“, вийшовши з друку анонімно (за ім'ям „салдата № 19022“) мав блискучий успіх у дрібно-буржуазного масового читача (сім передруків протягом одного місяця!), бо досить-таки жваво й щиро змальовує психологію та фронтовий побут „імпровізованих“ салдатів-інтелігентів за часів світової війни, старанно уникаючи разом із тим будь-яких революційних мотивів і соціальних висновків.

**Сінклер, Ептон.** Горішне місто.

Sinclair, Upton. *Mountain city*. New-York, 1930.

Новий соціально-сатиричний роман відомого революційного письменника, присвячений детальному змалюванню кар'єри авантюриста, що наслідком низки шахрайств та напівлегальних махінацій стає врешті капіталістом. Як в багатьох попередніх творів Сінклера, роман хибує на суто моральне (пуританське) оцінювання соціальних явищ та на примітивізм у характеристиці окремих персонажів.

в) *Критика й літературознавство*

**Вест, Джофрі.** Декаліон або майбутнє літературної критики.

West, Geoffrey. *Deucalion or the future of literary criticism*. London 1930.

Цей невеличкий теоретично-літературний трактат, що його зміст не дуже точно відповідає власному заголовкові, виявляє досить виразно неподільне панування найсуб'єктивнішого імпресіоністичного психологізму в англійській буржуазній літературній критиці, що чимало відстала цією стороною навіть від сучасної буржуазної критики континентальної Європи.

## ІТАЛІЯ

а) *Поезія й белетристика*

**Будзі, Паоло.** Співи для порожніх цреков.

Buzzi, Paolo. *Canti per le chiese vuote*. Foligno 1930. Campitell.

Збірка близько двохсот ліричних поезій, що з них кожна присвячена описові та вихвалюванню певної італійської церкви, видатної з історичного та художнього боку. Книжка є надзвичайно характерна для того сполучення традиційного стилістичного естетизму з напівмістичним, релігійним змістом, яке становить нині літературну зброю фашистського італійського письменства.

**Льомбардо, Естер.** Дама без серця.  
Lombardo, Ester. *La Donna senza cuore*. Milano, 1930. Corbaccio.

Досить цікава соціально-психологічна тематика цього роману — виявлення психології сучасної італійської жінки-банкiera — знецінена недостатньою обізнаністю авторки із справжнім „діловим“ побутом сьогоднішньої фінансової буржуазії та великою порцією банальної любовної літературщини (в дусі Гвідо да-Верони).

**Де-Маї, Біанка.** Сокіл у гнізді.

De-Mai, Bianca. *Il Falco sul nido*. Milano 1930. Treves.

Соціально-побутовий роман — продовжуючи попередній твір письменниці („Платити й мовчати“), присвячений побутові рештків італійської землевласницької шляхти. Мінорний тон роману відбиває досить виразно остаточний занепад цієї соціальної верстви в сучасній капіталістичній Італії.

**Марінетті, Ф.-Т.** Новелі з фарбованими губами.

Marinetti, F.-T. *Novelle colle labbra tinte*. Milano 1930. Mondadori.

Даремно було б шукати в цій збірці авантурних новел колишнього фундатора італійського футуризму (що поміж них „Добре використана ніч“ є найпоказовіша) будь-яких рештків футуристичного стилю; це є просто коротенькі оповідання „для легкого читання“, що відзначаються серед масової белетристичної продукції такого типу, хіба що деяким нахилом до парадоксів та штучністю гумору.

**де-Марія, Федеріко.** Меч Ролянда.  
De-Maria, Federico. *La Spada d'Orlando*. Palermo 1930. Sanzo.

Драматична епопея, що має за основний сюжет італійські середньовічні варіанти старо-французької „Пісні про Ролянда“; епопея сполучає в собі до-

силь пристойну стилізацію викладу з дуже наївним і аж ніяк не середньовічним символізмом фабули та персонажів (на тему довічної боротьби героїчної „поезії“ та життєвої „прози“). В цілому — це зразок того, як тенденційно використовує архаїчну „героїку“ сучасне італійське реакційне письменство.

**Сапонаро, Мікеле.** Я і моя жінка.

Saponaro, Michele. Io e mia moglie. Milano 1930, Mondadori.

Соціально-психологічний роман про трагічну долю жінки, що перейшла через шлюб — з міського пролетаріату в кола заможної буржуазної інтелігенції. Маючи деякі елементи автобіографічні, твір подає чимало безпосередніх цікавих спостережень із громадського та родинного побуту сучасного італійського буржуазного суспільства.

**Северін.** Троянди.

Severin. Rosai. Siracuse 1930, Edizioni Paesane.

Збірка ліричних поезій, присвячених переважно описам та „сприйманню“ природи. Книжка є досить типова — і академічною стилістикою, і мотивами своїми — для суто „місдевої“ (в цьому разі — сицилійської) буржуазної лірики,

що її штучно культивують за останніх часів реакційні кола італійського письменства.

а) **Критика й літературознавство**

**Пеллізі, Камілло.** Італійська література нашого сторіччя.

Pellizi, Camillo. Le Lettere Italiane del nostro secolo. Milano 1930, Libreria d'Italia.

Спроба просторої історії італійської літератури XX сторіччя. В оцінюванні окремих письменників та творів і в спробах „історично-літературної синтези“ автор не підноситься над суб'єктивний естетичний еклетизм. Деяка позитивна вага твору в його багатстві на фактичний матеріал.

**Подензани, Ніно.** Ада Негрі.

Podenzani, Nino. Ada Negri. Milano 1930, Maja.

Біографічно-критична монографія, присвячена життю та творчості відомої — колись революційної — письменниці. Панегіричність книжки позбавляє її будь-якої наукової вартості, хоч вона й подає цікаві окремі спостереження щодо психологічної тематики Ади Негрі. Автор твору — досить відомий італійський белетрист-імпресіоніст.

*В. Державін*



# ЗМІСТ КНИГИ СЬОМОЇ—ВОСЬМОЇ

САВЧЕНКО Ю. — На новім етапі . . . . .	3
ДОВГАНЬ К. — За марксистське книгознавство . . . . .	20
КАГАНОВИЧ Н. — Соціяльне забарвлення слів . . . . .	47

## ЛІТЕРАТУРА

ОВЧАРОВ Г. — „Визволення“ О. Копиленка . . . . .	64
ДАВИД К. — Тематика громадянської війни в творчості Гр. Епіка . . . . .	89
БЕРКОВСЬКИЙ Н. — Новітня німецька література . . . . .	103

## РОЗДІЛ ДИСКУСІЙНИЙ

ПІДГАЙНИЙ Л. — Проблема біографізму в марксистському літературознавстві . . . . .	125
БЕРВИЦЬКИЙ О. — Про художнє виховання дітей . . . . .	146

## ПОРЯДКОМ САМОКРИТИКИ

КУНДЗІЧ Ол. — Про моїх критиків, що в них вистачає темпераменту . . . . .	153
---	-----

## ОГЛЯДИ

ДОЛЕНГО М. — Поезія по наших журналах . . . . .	169
---	-----

## РЕЦЕНЗІЇ

ОВЧАРОВ Г. — Є. Гірчак Хвильовизм. ПЕРЛІН, Є. М. Бескин. Художественная политграмота. МИХАЙЛЕНКО І. — М. Майський. Новелі. ПІДГАЙНИЙ Л. — П. Козланюк. Вогонь, МИРОНЕЦЬ І. — Н. Кобринська. Оповідання. САКИДОН С. — С. Жеромський. Провесінь. КАГАНОВИЧ Н. — М. Гладкий. Мова українського письменства. ХОЛОСТЕНКО Є. — Л. Скрипниченко. А. Бучма. — Ю. Кривдін. Що таке кіно. — Н. Ушаков. Три оператори. — М. Бажан. О. Довженко.

## НОВІ КНИЖКИ ЗА КОРДОНОМ

### РЕДАКЦІЯ

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

# ЖУРНАЛ - МІСЯЧНИК МАРКСИСТСЬКОЇ КРИТИКИ ТА БІБЛІОГРАФІЇ

## К Р И Т И К А

за редакцією т. т.: В. Десняка, В. Коряка, І. Кулика,  
Г. Овчарова, В. Сухино-Хоменка, Ф. Тарана, А. Хвилі.

### „КРИТИКА“ В СВОЇХ РОЗДІЛАХ ВИСВІТЛЮЄ:

#### 1. ЗАГАЛЬНИЙ РОЗДІЛ

Питання літературно - мистецької політики, проблеми марксистської критики та літературознавства (організація, теорія та методологія), актуальні питання громадсько - літературного та загалом мистецького життя й зокрема вивчення читача, вивчення культурно - мистецької роботи серед нацменшостей УСРР, освітлення відносин радянських національних культур, теорії й практики книжкової справи на Україні та ін.

#### 2. ЛІТЕРАТУРА

Українську художню продукцію (статті й розвідки критичні про твори окремих дореволюційних і сучасних письменників), найвидатніші явища сучасної літератури української й інших радянських республік (Росія, Білорусь, Закавказзя) а також літератури чужоземної.

#### 3. РОЗДІЛ ДИСКУСІЙНИЙ

В цьому розділі дискутується спірні проблеми критики літературознавства та мистецтва взагалі.

#### 4. ПОРЯДКОМ САМОКРИТИКИ

Участь письменників у критиці їхньої продукції, спільне обговорення проблем літературного життя, самокритичні зауваження авторів до своєї творчості.

#### 5. МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА

Питання театру, образотворчого мистецтва, музики, кіно тощо.

#### 6. ОГЛЯДИ

Тематичні огляди книжкової продукції, регулярні огляди журналів українських, російських, чужоземних.

#### 7. РЕЦЕНЗІЇ

На історичні, соціологічні, літературознавчі, критичні, белетристичні, поетичні твори України, Радянського Союзу та Західньої Європи.

### УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ:

#### В Союзі:

На 1 рік . . . . .	3 карб. — к.
„ 6 міс. . . . .	3 „ — „
„ 3 „ . . . . .	1 „ 60 „
„ 1 „ . . . . .	— „ 60 „
Окреме число . . . . .	— „ 70 „

#### Для закордону:

На 1 рік . . . . .	3 дол. 90 ц.
„ 6 міс. . . . .	1 „ 95 „
„ 3 міс. . . . .	1 „ — „
Окреме число . . . . .	— „ 45 „