

П143891

# КРИТИКА

1971

*292*

**№ 4**

КВІТЕНЬ 1931

ДВОУ—„ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО”



ЦІНА 75 КОП.

V.N. Karazin Kharkiv National University



00676288

5



**Сушино-Хоменко В.**— Критика.

**Маца І.** — Підсумки філософської дискусії і мистецтвознавчий фронт.

**Каганович Н.**— Проти буржуазних тенденцій в мовознавстві.

**Чернець Л.**— Методологія Ол. Дорошкевича.

**Правдюк О.**—Еклектизм в „курсі української художньої літератури“.

**Бродской Я.**— Наш Горький.

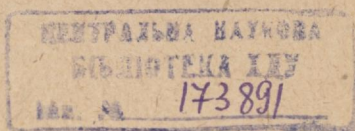
**Адельгейм Є.**— Поетичний доробок І. Маловічка.

**Перша бригада** — Масовий прорив у масових виданнях.



# КРИТИКА

ЖУРНАЛ-МІСЯЧНИК  
МАРКСИСТСЬКОЇ КРИТИКИ  
ТА БІБЛІОГРАФІЇ



173892

З А Р Е Д А К Ц І Є Ю  
Т. Т.: В. Т. ДЕСНЯКА, В. Д. КОРЯКА,  
І. Ю. КУЛИКА, Г. Ф. ОВЧАРОВА,  
В. Й. СУХИНО-ХОМЕНКА,  
Ф. П. ТАРАНА та А. А. ХВИЛІ

№ 4 (39)

КВІТЕНЬ

Р. 1931

89 ЛІТЕРАТУРА-ДВОУ-МИСТЕЦТВО



Бібліографічний опис цього видання вмі-  
щено в „Літописі Українського Друку”,  
„Картковому Репертуарі” та інших по-  
казчиках Української Книжкової Палати

Надрук. в 2-й друк. „ДВОУ УПП”  
Харків, Пушкінівська вулиця, 40.  
Тираж 6.200 — 10 друк. аркушів  
Укрліт № 115/жб Зам. № 176.



## ПРОБЛЕМА МАТЕРІАЛІСТИЧНО-ДІАЛЕКТИЧНОЇ МЕТОДИ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ\*

С. ЩУПАК

Та гострість, з якою стала на порядок денний проблема творчої методи пролетарської літератури, є ознака часу. Соціалістична перебудова соціально-економічного ладу в нашій країні природно спричинює й велетенський процес революційного зламу суспільної свідомості.

Цей процес відбувається в складних умовах. Йому проти-стоїть стара свідомість, традиції, стара культура. Ці чинники використовує класовий ворог, що веде боротьбу не лише в сфері економіки, але й у сфері культури, ідеології, побуту, намагаючись усіма силами загальмувати революційне перероблення свідомості мас. Проте, переборюючи цей опір, опановуючи свідомість широких мас і досягши широкого наукового розгалуження, марксо-ленінська теорія, в наслідок величезної впертої роботи партії, успішно наступає, беручи одну по одній наукові фортеці.

Яскравий вияв успішного розвитку марксо-ленінської теорії — це є висунення й розроблення проблеми діалектичної методи в художній творчості. Це — нова проблема. Донедавно була мова лише про діалектичну методу в літературознавстві. Пролетарська література, що повинна тепер більш ніж коли боротися за свою гегемонію, далі успішно зростатиме саме як література доби розгорненого соціалістичного наступу, в міру того, як вона опановуватиме діалектичну методу, застосовуючи її до цілого комплексу творчих засобів. Це добре розуміють усі творці й прихильники пролетарської літератури. Це настільки очевидна істина, що навіть противники пролетарської літератури не можуть одверто її заперечувати.

Але визнання марксо-ленінської методи на словах ніяк не гарантує ще справжньої реальної боротьби за правдиве

\* Статтю тов. Щупака, частину більшої роботи, містимо порядком обговорення проблем творчої методи пролетарської літератури. Р е д.



розв'язання цього завдання. Я кажу про розв'язання тому, що проблема діалектичної методи в літературі ще не розроблена. Це розроблення лише розпочалось. І тим більше значення має правдиве методологічне настановлення, вірність марксо-ленінській методи в поставі та розробленні цих проблем. Ми не можемо забувати, що саме в тих ділянках знання, де марксизм-ленінізм лише опановує гегемоніяльні позиції, ворожа ідеологія виявляє особливий опір коли не через одверте протиставлення, то через перекичування, через еклектичне поєднання ідеалізму з матеріалізмом, підміну лепінізму меншовизмом.

Дискусія про творчу методу розгорнулась особливо широко в РСФРР. РАПП уперше поставив на всю широчінь питання про потребу опрацювати окрему, властиву для пролетарської літератури, творчу плятформу, висунувши на початкові, правда, лише кілька окремих творчих питань: показ „живої людини“, учба в класиків-матеріялістів, орієнтація на реалізм. Та саме цим способом РАПП ішов до синтетичнішого опрацювання діалектичної методи в літературі. Цікаво, однак, відзначити, що дискусія особливої гостроти набрала якраз не на початкові, коли лише висунено було основні творчі проблеми, а на наступному етапі, коли окремі попередні помилки було викрито й переборено, коли опрацювання творчої методи було поглиблено, коли досить широко було сформульовано проблему діалектичної методи в літературі, як проблемі синтези й діалектичного переборення попередніх творчих шукань.

Правда, те угрунтовання, яке давали керівники РАПП'у, розвиваючи теорію діалектичної методи в літературі, не дає вичерпної відповіді на всі питання. Але воно визначало дальший поступ, розвиток позитивної теоретичної роботи. Зрозуміло отже, чому саме на цьому, вищому етапі дискусія набрала особливої гостроти. Зміцнення марксо-ленінських ідеологічних позицій викликає особливий опір з боку класово-ворожої ідеології. Зокрема переверзіянство, розбите в сфері літературознавства, шукало реваншу в сфері творчої методи. Колишні переверзіянці, офіційно відмовившись від переверзіянських позицій у літературознавстві, тим гостріше виступали проти творчих теорій РАПП'івського керівництва. Між переверзіянською позицією лівих РАПП'івців, колишніх учнів і прибічників Переверзева в літературознавстві та їх позицією в проблемах творчої методи був органічний зв'язок, хоч як обурено вони це заперечували. Досить познайомитись навіть з найпізнішою статтею І. Беспалова, написаною довгенько після відмежування його від теорій Переверзева\*,

\* „Красная Новь“, кн. 9—10, 1930 р.



щоб переконалися: вся опозиція проти теоретичної лінії РАППУ черпала своє надхнення з арсеналу загально-філософських і літературознавчих концепцій Переверзева. В цій своїй статті Беспалов в основному повторює всі ті твердження, з якими на протязі цілого року виступали Гельфанд, Ольховий, Зонін тощо, хоч і виявляє далеко більшу обережність у формулюваннях, ніж це вони робили раніше. Але й тут, плямуючи „живу людину“, психологізм, реалізм, — він насправді застосовує переверзіянське розуміння мистецтва та виступає проти діалектичної методи.

Досить вдуматися в аргументацію Беспалова, щоб переконалися: розходження в окремих творчих питаннях мають за свою основу різне розуміння мистецтва, відношення мистецтва до дійсності, різне розуміння відношення суб'єкта й об'єкта, конкретного й абстрактного, тобто тих корінних засад, які розмежовують діалектичну методику і методику Переверзева. В згаданій статті Беспалов продовжує твердити, що „жива людина“ — це „штамп“ і „філістерська схема“, що психологізм — це „найбільше спрощення“, що —

„немає принципу, більш чужого для діалектики, ніж розуміти під діалектикою не тільки світлі, але й тіневі, не тільки тіневі, а й світлі сторони людини, дійсності взагалі“.

Беспалов і його прихильники вульгарно ототожнюють „живу людину“ з приматом індивідуального над класовим, психологізм — з приматом підсвідомого над свідомістю, діалектику суперечностей — із схематизмом, хоч іще в травні місяці на лєнінградській конференції теоретики РАППУ викрили всю безґрунтовність цих тверджень й цілковиту нездатність товаришів Беспалова діалектично розуміти природу мистецтва та його соціальну функцію. Тут безперечно позначилась давня школа Переверзева, з якою остаточно порвати його учні не спромоглися, дарма що зріклися її на словах.

\* \* \*

Першорядне значення з погляду розроблення діалектичної творчої методи в літературі має правдиве розуміння самої природи мистецтва. Стільки було ще на перших етапах марксистського літературознавства дискусій на цю тему, а проте й тепер доводиться на цьому питанні загострити критичну увагу; бо ж усі противники пролетарської літератури неминуче перекидають це розуміння мистецтва, бо це ж перекидання є вихідний пункт усіх антимарксистських методологічних настановлень. З другого боку, лише ґрунтуючись на матеріалістично-діалектичному розумінні природи мистецтва, можна побудувати творчу методику пролетарської літератури.



Послідовні прихильники діалектично-матеріалістичної художньої методи, скажімо РАПП'івське, а в нас на Україні—ВУСПП'івське керівництво, беруть за вихідний пункт плеханівське визначення природи мистецтва, яке попри інші його визначення, що вимагають критичної переоцінки, залишається правдиве.

Тут я мушу зробити застереження. Спираючись на ряд мистецтвознавчих теоретичних засад Плеханова, ми не можемо ні на хвилину забути, що справжнє марксистське літературознавство, як і справжня діалектична метода в художній літературі, можуть базуватись лише на лєнінській філософській методології. Вона єдина має можливість правильно застосовувати марксистську діалектичну методу до будь-якої ділянки знання, а відтак і до літератури. Плеханова, як і Мерінга, найавторитетніших марксистів мистецтвознавців, можна найбільше використати для дальшого розвитку марксо-лєнінського літературознавства, лише критично ставлячись до тих помилок, які випливають з філософської непослідовності, з еkleктизму цих авторів.

Франц Мерінг — рішучий борець проти буржуазного „чистого“ мистецтва, піонер у боротьбі за марксистське розуміння мистецтва, проте перебував під впливом естетики Канта, з якою остаточно не порвав. Роль Плеханова в розробленні марксистської діалектики велика. Всім відомі думки Лєнінові про роль Плеханова в розробленні марксистської філософії. Але й відома Лєнінова критика філософських робіт Плеханова за його теорію ієрогліфів, за його об'єктивізм, відрив теорії від практики тощо. Глибша аналіза спеціально-мистецтвознавчих робіт Плеханова покаже нам, що еkleктизм позначився й тут, що його політичний опортунізм спричинився до неподоланого фєрбахїанства і капітіанства в його естетиці.

На основі лєнінської методології ми повинні критично переоцінити Плеханова, відкидаючи невірні засади і тим самим з більшою користю засвоюючи і поглиблюючи всі ті його надбання, що входять органічно в велику скарбницю марксистської діалектики. Ряд мистецтвознавчих засад Плеханова є для нас, безперечно, підпора. На неї ми спираємось, зокрема, й опрацьовуючи діалектичну методу у художній літературі. Так стоїть справа із визначенням мистецтва, як мислення образами, тут всілякі спроби ревізії Плеханова були досі нічим іншим, як ревізією діалектичного матеріалізму.

Отже РАПП і ВУСПП виходять із плеханівського визначення природи мистецтва. Ті ж, хто критикує ВОАПП'івські творчі позиції, хоч на словах так само визнають Плеханове розуміння мистецтва, як „мислення образами“, на ділі скочуються до вихідних позицій Переверзева або навіть Ворон-



ського. Відмовившись від літературознавчих концепцій Переверзева, вони, розвиваючи свої погляди на творчу методу, кінцево змикались із переверзіянським розумінням мистецтва.

Переверзев, з одного боку, надзвичайно обмежує пізнавальну роль мистецтва, фактично проголошуючи реальну дійсність за непізнанну, бо ж письменник не може вийти за межі властивих йому образів, бо ж усякий об'єкт художньої творчості фаталістично не йде далі суб'єкта; отже Переверзев, виявляє найгіршого гатунку суб'єктивізм. З другого боку, він, як справжній еклектик, виявляє антидіалектичний об'єктивізм, бо ж механічно трактує процес художньої творчості та зводить на нівельну роль світогляду й творчого становлення, отже ролі суб'єкта. Що найважливіше підкреслити, це зниження об'єктивно-пізнавального значення мистецтва з боку Переверзева. В цьому механіст Переверзев змикається з ідеалістом Воронським, який так само знецінює пізнавальну роль мистецтва, дарма що по-різному вони визначають взаємини мистецтва з іншими ділянками знання.

Воронський уважає, що —

„художнє (тобто образне — С. Ц.) пізнання може бути об'єктивним і точним, як будь-яка наукова дисципліна“ \*.

На перший погляд може здатися, що Воронський не ізолює мистецтва від інших ідеологій, що він навіть підкреслює об'єктивно-пізнавальне значення мистецтва. Але Воронський говорить не про плеханівське „мислення в образах“, а про „пізнання в образах“. За Плеханівською формулою мистецтво різниться від інших ділянок знання лише тим, що мислі передаються у формі образів, отже цим підкреслюється діалектичну єдність мистецтва з усіма ідеологіями. За Воронським же, образне пізнання становить специфіку мистецтва, а відтак художник пізнає лише через образи. Художник, який живе славнозвісною інтуїцією, пізнає в образах, об'єктивно споглядає в процесі творення образів. Воронський, отже, цілковито відриває мистецтво від інших ідеологій.

Те саме робить Переверзев, так визначаючи природу літератури:

„Література, будучи витвором слова, не є система ідей, не є система думок, не є логічна система, не відноситься до розряду логічних систем — вона завжди є система образів і тільки система образів. В цьому специфікум літературного факту“ \*\*.

І Воронський, і Переверзев намагаються переконати, що мистецтво різниться від інших ідеологій не тільки формою, а й змістом. Плеханов підкреслює, що мистецтво характеризується лише специфічною формою виявлення загального ідео-

\* Воронський. „Искусство и жизнь“, 1924.

\*\* Переверзев. Родной язык в школе.



логічного змісту. Різниця між мистецтвом і наукою, — каже Плеханов, —

„зовсім не в змісті, а тільки в способі й обробленні даного змісту. Філософ говорить силогізмами, поет — образами й картинами, а говорять вони те саме“.

Плеханівське визначення підкреслює вагу мистецтва, як складової частини цілої ідеологічної надбудови, а відтак і значення мистецтва, як чинника об'єктивного пізнання. Воронський і Переверзев зводять нанівещь об'єктивно-пізнавальну цінність мистецтва. І саме до них стоять близько ті, хто світ за очі тікає від конкретної людини, психології, оголення суперечностей людини, явища, тобто від тих творчих засад, що дають максимально правдиве пізнання об'єктивного життя, а відтак і максимальне використання мистецтва, як чинника зміни й перебудови життя. Коли ми кажемо слідом за Плехановим „мислення образами“, то ми цим кажемо, що мистецтво відбиває в образній формі думки, які належать певній суспільній, класовій людині, що ці думки є наслідок певного соціального оточення й соціальної практики. Цим самим ми визначаємо активну роль мистецтва, як чинника об'єктивного пізнання, й письменника, як творчого суб'єкта.

\* \* \*

Але художник не тільки пізнає дійсність, а й впливає на неї. Художник пізнає через думки й почуття дійсність, щоб ці думки й почуття в образній формі передати іншим, щоб пізнану дійсність змінити відповідно до своїх класових поглядів. Але чи може кожний художник пізнавати об'єктивно дійсність? Очевидно, що художник, представник класи визискувачів в умовах капіталізму, ніколи не пізнає об'єктивної правди про класовий визиск, а надто — про неминучу загибель цієї класи. Очевидно, що в умовах радянської дійсності цей художник не зможе не боятися правди, бо ж йому доведеться визнати не тільки неминучу загибель своєї класи, а й законність, а й поступовість цього процесу.

Справді, чи міг поет Осьмачка з властивою йому психологією малювати сучасну дійсність інакше, як він це зробив? Чи здатний такий художник, як Косинка, пізнавати об'єктивну дійсність? Аж ніяк. Він тікає від дійсності, створюючи свій власний світ, в якому все виглядає інакше, в якому заперечується наша революційна дійсність, в якому героями виступають ті, що їх історія засудила на загибель, а справжні герої пародизуються або просто подаються, як тіні, а не живі люди. Косинка створює собі світ, в якому все контрастує нашої революційній реальності, є виклик їй. Очевидно, що художня метода Косинки цілком відповідає



його психоідеології. Саме тому є така невірна, антимарксистська студія Смілянського\*, що генезу художньої методи Косинки шукає в літературних впливах дореволюційних попередників, а не в авторській психоідеології, що відбиває соціальну практику й світовідчужання класи, яку наша доба соціалістичного наступу засуджує на ліквідацію — класи куркульської.

Так, художники — представники тих клас, проти яких скерована революційна дійсність, не здатні об'єктивно пізнавати дійсність. Тільки той із них, хто остаточно подолає свою класову природу, хто спроможеться остаточно злитися з революційною класою, той може прозріти, а відтак і знайти досить мужності, щоб дивитися безпосередньо у вічі сучасній революційній дійсності, яка жорстоко ламає все старе, будуючи на його руїнах нове життя. Пролетаріят же, як клас в цілому, єдина на сучасному історичному етапі здібна об'єктивно пізнавати дійсність, бо ця дійсність розвивається на його користь, бож процес розвитку суспільного життя цілком відповідає його історичним прагненням.

Самі соціально-економічні умови зумовлюють пролетарське мистецтво, як найбільш об'єктивно-пізнавальне мистецтво. Але це не дає жодної підстави недоцінювати значення суб'єктивної ідеї письменника; вона завжди буде тим багатша, тим змістовніша, тим відповідніша до реальної дійсності й законів її розвитку, що міцніше письменник буде озброєний розумінням історичного процесу й активним бажанням прискорювати процес революційної перебудови, тобто, коли письменник буде озброєний матеріалістично-діалектичним світоглядом.

Величезної помилки допустився свого часу Лібединський, висунивши на передній план „безпосереднє враження“, а не світогляд. Правда, він говорив і про світогляд, але обмежив його до ролі кваліфікатора „безпосередніх вражень“. Світогляд, мовляв, потрібний лише для того, щоб знати, як відібрати з загальної маси вражень типові. Лібединський безперечно тут підпорядкував світогляд безпосереднім враженням, тобто свідомість підсвідомому.

Безпосередні враження, як і підсвідоме, посідають певне місце в процесі творчості, але це підсвідоме ніяк не можна відірвати від свідомості. „Безпосередні враження“, кінцевою кінцем, є теж детерміновані соціальною практикою художника, а відтак і світоглядом. Із цього не трудно зробити висновок про ту вагу, яку має світогляд для пролетарського письменника. Пролетарський письменник повинен виробити

\* „Сучасна українська проза“. Збірник, вид. Київ, філії Інст. Шевченкознавства.



собі чітку класову систему поглядів, надто що пролетаріат живе не в безповітряному просторі, з ним поруч живуть інші класи, які ведуть проти нього гостру боротьбу, зокрема намагаючись ідеологічно впливати на окремі групи, на окремих представників робітництва.

Я казав, що соціально-економічні умови зумовлюють пролетарське мистецтво. Та разом із тим не можна забути про виключну вагу суб'єктивної ролі пролетаріату і його передової сили — партії, які, не покладаючись на об'єктивний хід життя, борються за прискорення процесу, за опанування діалектичного матеріалізму від найширших мас пролетарських. Активно борючись за матеріалістично-діалектичний світогляд, партія й цілий пролетаріат борються зокрема за швидше засвоєння з боку пролетарського письменника діалектичної художньої методи.

Тільки озброєний марксо-ленінським розумінням історичного процесу, всіх суспільних явищ зможе пролетарський письменник найдоцільніше використати свій соціальний досвід, відібрати з колосального арсеналу життєвих явищ ті з них, які, проходячи через призму свідомості й втілені в художні образи, створять синтезу, що відповідає ідеологічним завданням пролетаріату. Матеріалістично-діалектичний світогляд є основна передумова для діалектичного розв'язання проблеми тематики, типуажу, сюжету, всіх способів конструкції та оформлення змісту.

\* \* \*

Матеріалістично-діалектичний світогляд є основна передумова, проте вона сама собою не розв'язує ще всіх проблем творчої методи, а лише гарантує швидше опанування діалектичної художньої методи та застосовування її до всіх елементів художнього процесу. Завдання комуністичного літературознавства — полегшити це пролетарським письменникам через теоретичне розроблення творчих проблем. Величезне значення має правдиве розв'язання проблеми тематики. Основне тут полягає в тім, щоб правдиво зрозуміти, що таке є тема. Досі наші теоретики відмежовували рубу тему від проблеми. Я сам часом тлумачив проблему, як категорію, що включає ширший комплекс мотивів, ніж тема, цим протиставляючи об'єктивно проблему темі, дарма що я ніколи не розумів тему вузько, скажімо лише як об'єкт опису. Але тепер я вважаю, що з погляду діалектичного тему від проблеми відірвати аж ніяк не можна. Щоб вибрати собі певний тематичний об'єкт, треба не тільки виходити з того, про що ти будеш писати, але і як ти будеш писати.



Певне ідеологічне настановлення не тільки детермінує вибір об'єкта опису, а й ті психоідеологічні мотиви, які органічно зливаються з об'єктом опису, становлячи разом категорію теми. В темі, правдиво каже Лібединський,—

„вперше зливаються відношення художника до дійсності, й сама об'єктивна дійсність, і тому тема зумовлює для художника процес створення художнього твору, цебто розвиток єдності суб'єкта й об'єкта, як діалектичної суперечності“.

Отже, художник не може брати тему незалежно від основного творчого настановлення. Справа тут не тільки в тім, щоб відібрати соціальноактуальнішу тему, а й у тому, щоб визначити тему, залежно від конкретного ідейно-творчого настановлення автора. Отже, насамперед, треба вміти з усієї суми явищ вибрати основне, найвизначніше, найтипніше. Всякий інший підхід до реальної дійсності буде чим хочете, але не діалектичним матеріалізмом.

Багато письменників беруться тепер до виробничої тематики. Але часто-густо ця тематика охоплює другорядні явища, а не основні проблеми соціально-технічної реконструкції і зв'язаної з нею класової боротьби. Тракткування виробничої тематики часом таке неорганічне, що під неї штучно підтягуються зовсім інші теми. Раз-у-раз автор, задумавши дати виробничу тему, насправді дає лише контури цієї теми й несвідомо переключається на іншу тему, і цим природно послаблює і ідейну цілеспрямованість, і композиційну монолітність твору.

Так, приміром, Смілянський напевно переконаний, що він написав виробничу повість, що основна тема цієї повісти це є боротьба, чи то пак шкідництво, на заводі. Це видно хоч би з назви повісти „Мехзавод“. Насправді ж тема повісти — це боротьба з ворожими впливами в комсомолі. Власне, сюжетно повість побудовано так, що в ній паралельно розвивається й друга тема — про те, як пасивна обивательська злоба зростає на фактичне шкідництво. Пролетарське ідеологічне спрямування автора сприяє тому, що зазначена хиба не знецінює в основному повість Смілянського, як пролетарський твір; але брак чіткого усвідомлення теми послаблює ідеологічну й художню цінність твору.

Я зовсім не хочу сказати, що треба обмежитися лише виробничою тематикою, хоч вона повинна посісти особливо видатне місце в художній творчості. Наша тематика повинна охопити і проблеми реконструкції народного господарства, і проблеми побуту й культури і т. д. Головне ж — це те, що тематика повинна проходити через призму соціальної практики реконструктивного періоду. Це значить, що, трактуючи будь-який тематичний об'єкт, чи стосується він до ви-



робництва, чи до побуту, чи до боротьби за культуру, чи зв'язаний він з практикою останніх реконструктивних років, чи попередніх періодів, чи навіть дореволюційного періоду,— письменник повинен збагатити це трактування новим досвідом, органічно пов'язати це трактування з тим ідейним цілеспрямованням, що його диктує реконструктивна доба. Як правдиво зазначено в листі секретаріату РАППу про розгортання творчої дискусії —

„не тільки на основі класової практики реконструктивного періоду можливе справжнє усвідомлення всіх етапів того шляху, що його пройшов пролетаріат“.

Відбираючи тему, треба виходити з основних засад діалектики про всебічність і змінність, динаміку розвитку.

„Щоб дійсно пізнати предмет,— каже Ленін,— треба охопити, вивчити всі його сторони, всі зв'язки й упосереднювання. Ми ніколи не досягнемо цього повністю, але вимога всебічності застереже нас від помилок і змертвіння“.

Звідси нам треба зробити той висновок, що тематичний об'єкт треба взяти у взаємодії з соціальним оточенням і дійсністю, в аспекті динамічного розвитку. Діалектичний підхід до тематики проказує потребу прозирати у внутрішню суть явища, не обмежуючи поле спостереження лише зовнішністю, поверхнею. І тут ми підходимо до іншого питання, яке, власне, безпосередньо впливає із завдання ленінського всебічного пізнання предмету — це до питання про методу художнього розвитку тематичного плану, яке диктує глибше пізнання кожного явища, всебічне виявлення кожного образу, яке з неминучістю висуває питання про взаємини світогляду й підсвідомого, про раціоналістичне та іраціоналістичне, про явище і суть.

\* \* \*

В цих питаннях діалектичний метод пізнання протистоять концепція Воронського про інтуїцію та концепція Беспалова і його спільників, що заперечують психологізм, Метода Воронського заперечує світогляд, протиставляючи йому „безпосереднє сприйняття“. За цією методою, звісно, автор менш за все повинен вивчати явище в його діалектичній єдності протилежностей; натомість він має прислухатися до голосу своєї „душі“, до власних рефлексій:

„Що більше вдається художникові,— пише Воронський,— віддатися силі своїх безпосередніх вражень, що менше він вносить поправок від загальних абстрактних розсудкових категорій, то конкретніше й самобутніше він відображає цей світ“.

Воронський тут цілком ізолює психіку художника від світогляду, виступаючи, як справжній апологет індивідуалістич-



ного мистецтва. Це творча позиція, яка цілком базується на ідеалістичній естетиці Бергсона. Досить проаналізувати поезію, скажімо, Фальківського, Косяченка занепадницького періоду та індивідуалістичну поезію Сосюри, щоб мати цілковите уявлення про те, що означає метода Воронського в художній практиці. „Найбільше вдавання в безпосередні враження“ та абстрагування від розсудкових категорій підводить теоретичну базу під занепадництво.

Але не тільки занепадництво культивує художня метода Воронського. Можна дати оптимістичний твір, можна мати суб'єктивне революційне спрямування, а проте, застосовуючи хоч найменшою мірою інтуїтивну методу Воронського, художник неминуcho відіб'є асоціяльну індивідуалістичну концепцію. Візьмімо нову книжку поезії члена ВУСПП'у О. Лана „Назустріч сонцю“. Поезії ніби пройняті мажором та мають чимало революційних мотивів. Але ж панує в цій поезії світовідчування ідеалістичне. Клясові бо мотиви поступаються перед „загальнолюдським“, навіяним, очевидячки, оцією славнозвісною інтуїтивністю.

В багатьох поезіях О. Лана ми бачимо виразне естетично-біологічне сприйняття природи, асоціяльне світовідчування; воно знецінює ті елементи революційного оптимізму, що їх маємо в збірці. Подібне естетично-біологічне сприйняття явищ ми бачили у відомому фільмі Довженка „Земля“. Саме ця художня метода була досі за основне гальмо для великого майстра, який очевидно суб'єктивно прагне творити пролетарське кіно-мистецтво.

Беспалов і його прихильники обвинувачували у воронщині теоретиків ВОАП'у на тій підставі, що ті висунули питання про психологічну аналізу. Насправді психологізм ВОАП'у нічого спільного не має з воронщиною, а є її антитеза. Цей психологізм базується цілком на діалектичному пізнанні явища.

„Психологізм пролетарської літератури, — сказав перший з'їзд ВОАП'у, — повинен бути об'єктивний, активний, сприяючи пізнанню й виховуючи активність, протилежно психологізмові для психологізму, властивому декотрим течіям буржуазної літератури“.

Психологізм, отже, в тлумаченні ВОАП'у є органічний елемент діалектичної методи. Тут — мова не про буржуазний психологізм романів Підмогильного („Невеличка драма“) і Плужника („Недуга“). Мова й не про психологізм збірки Дніпровського „Заради неї“, де він (психологізм) виступає, як самодостатній чинник, де людина протипоставлена соціальному оточенню й соціальній практиці, де підсвідомість підпорядковує собі ідеологію. Мова про психологізм, який



дає можливість розглядати кожного суб'єкта й кожне явище не тільки зовні, а й зсередини.

Діалектичне пізнання не мириться з поверховою обсерваторською методою, а вимагає конче знати і явище, як воно є зовні, і суть, як вона є зсередини, знати дійсність в її діалектичній єдності й відмінності. Маркс стверджує:

„Завдання науки є в тім, щоб рух помітний, що-виступає на поверхні, звести до внутрішнього руху“.

Мовою художньої літератури це означає, що героя треба показати не лише в світлі його зовнішніх вчинків, а й в органічності цих вчинків, в світлі внутрішнього психоідейного світу; це означає ціле соціальне явище не просто фотографувати, а показати в його внутрішній суті. Всяке нехтування внутрішньої суті, всяке зведення процесу пізнання лише до відображення зовнішнього суперечить діалектиці, це є метафізичний або механістичний матеріалізм. Професор Корнілов з цього приводу пише:

„... Повне заперечення яких би то не було психічних станів, заміна їх процесами нервової системи, об'єктування цих психічних станів до певного їх ототожнювання з фізичними процесами — все це є повне непорозуміння. Це є той „зверхматеріалізм“, що його виявив був Енчмен, протипоставивши основній формулі марксизму: „спочатку матерія, за цим свідомість“ — „спочатку матерія, і ніколи свідомість“. Прихильники цього зверхматеріалізму не розуміють, що матеріалізм цього порядку раз-у-раз призводить до протилежних висновків, до ідеалізму“ \*.

Беспалов та його прихильники, а на Україні І. Момот, що в журналі „Пролітфронт“ сумлінно переказував всі ліво-РАПП'івські претенсії, плутають діалектичний матеріалізм з наївним матеріалізмом. Виступаючи, як апологети чину, протиставляючи активний чин психологізмові, ці критики насправді обстоюють одностороннє, поверхове пізнання дійсності, замазування її суперечностей. В цій позиції згадані критики цілком змикаються з раціоналізмом типу ЛЕФ'у або „Нової Генерації“, дарма що І. Момот, не звівши кінців з кінцями, засуджував поетів „Нової Генерації“ за їхню „апологію відмирання емоціонального впливу мистецтва“.

Я гадаю, що від заперечення психологізму до заперечення емоціонального мистецтва — рівнісінький шлях. Недурно „ліві“ теоретики почали в процесі дискусії протиставити нарис, гасла — романові, поезії, цим наближаючись до фактоманії ЛЕФ'івців. Правда, критики ці, бувши притиснуті до стінки, почали згодом говорити, що вони не проти психології, а проти штампу, індивідуальної психології, яку, нібито,

\* Проблеми современной психологии. Збірник за редак. проф. Корнілова, 1926.



проголосив Авербах. Але це вони роблять цілком безґрунтовно для того, щоб знецінити психологізм, щоб, протиставляючи суб'єктивний активізм письменника потребі глибшого об'єктивного пізнання, відірвати психологію від ідеології.

В згаданій уже статті в „Красной Нови“ Беспалов отожднює психологізм із пасивністю:

„Багато наших художників, — каже він, — ганяючись за об'єктивним пізнанням, підходять до дійсности „безстрашно“ й байдуже“.

Знову протиставлення. Знову бажання уґрунтувати непотрібність дошукуватися внутрішньої суті, знов замаскований відрич психології від ідеології. В новому, недавно опублікованому посмертному рукописі В. Фріче, читаємо, що „ідеологія є згусток психології“. І далі:

„ідеологія не відокремлена від психології прикордонним стовпом із написом: „Вхід суворо забороняється“.

Тим часом отакого відокремлення припускаються всі ті, хто виступає проти психологізму. Це ставлення до психологізму, в основному, веде до зменшення пізнавальної ролі мистецтва, а відтак і зв'язане з поглядами Переверзева на мистецтво.

\* \* \*

Тенденція до однобічного пізнання, до сковзання по поверхні надто проглядає там, де критики ВОАПП'у виступають з теорією про поділ дійсности на абсолютно позитивну й абсолютно негативну й заперечують показ конкретної чи то пак живої людини. Відомо, що свого часу ВОАПП виступив проти схематизму й штампу у змалюванні персонажів, вимагаючи показати людину з усією складністю психіки, з усіма суперечностями. Це стосується не лише до людини, а й до будь-якого явища. Такий показ цілком диктується потребою переборювати всілякі суперечності, які гальмують процес перероблення людського матеріалу, перероблення цілого суспільства. Проти цього й виступили Беспалов та його спільники. Героя, на їхню думку, треба показати або стовідсотково позитивним, або стовідсотково негативним.

„В наш час, — каже Беспалов, — гарне й погане, позитивне й негативне — різко розмежовані“.

Звідси й робиться висновок про цілковиту неможливість вбачати в гарному й погане, а в поганому й добре.

Українські прихильники Беспалова, не дуже досвідчені в теоретичній дипломатії й словесній еквілібристиці, популяризуючи твердження ліво-РАППовців, логічно договорюючи те, що професори заховують у туманні терміни, особливо яскраво виявили механістичність і антидіалектичність подібного ро-



зуміння художнього показу людини. І. Багмут\* категорично стверджував, що сучасна радянська людина не тільки не повинна, а й не може бути роздвоєною:

„Справжній будівничий, справжній революціонер, і навіть „чесний громадянин“, що проводить останній бій з капіталізмом, повинен мати тверді погляди, бути позбавленим будь-яких вагань, будь-якого роздвоєння“.

Навіть інтелігенція, за Багмутом, не знає тепер суперечностей. Колись, бачите, було інакше, але тепер —

„процес формування ідеології інтелігенції просувається вперед і на сьогодні, коли комуністичні ідеї глибоко пройшли в маси, коли країна горить ентузіазмом будівництва, коли виховано нові кадри інтелігенції з пролетаріату й незаможного селянства, чи може основний тип у літературі (пролетар, чи близький до пролетаріату) бути роздвоєним... „Тепер роздвоєна людина (пролетар, чи близький до пролетаріату) є просто анахронізм“.

Читаєш і дивиєшся: до чого людина, по лужнівському наслідуючи інших, може домовитися, до чого можна дійти, втрачаючи всяку здібність, не тільки теоретично, а елементарно політично міркувати. Справді, в наших умовах, в час загостреної класової боротьби, коли відбувається такий велетенський злам у психіці, коли буржуазна ідеологія виявляє скажений опір наступові комуністичної ідеології, коли в цій боротьбі пролетаріат дедалі більше загартовується, а окремі групи підпадають під вплив ворожих сил, коли в середині інтелігенції йде складний процес революційного перевишовування одних і поправішання інших, — говорити в цей час про цілковиту відсутність суперечностей у психоідеології сучасної людини може лише той, хто хоче обеззброїти пролетаріат в його боротьбі за нову людину.

Звісно, І. Багмут цілком наслідує Беспалова, який просто таки протестує проти „зниження гарного й прикрашування поганого“, який вважає, що дійсність повинна будуватися на механістичному протиставленні. Класовий ворог не повинен мати жодної світлої рисочки, а класовий друг не повинен бути затьмарений найменшою темною плямочкою. Цілковиту рацію мали ВОАПП'івські теоретики, скваліфікувавши всіх отаких критиків, як „лакувальників дійсності“.

Я сказав би, що ця концепція продиктована своєрідним боягузством. Воно властиве всім „лівим“ ухильникам, що бояться боротьби з труднощами й суперечностями і хочуть механічно перескочити без боротьби в царство щастя. Завдання нашої художньої літератури зовсім не в тому, щоб підсолоджувати героя-робітника, а в тому, щоб показати його в усій психічній складності. Зокрема мусимо показати всі

\* „Пролітфронт“, № 4, 1930 р.



елементи його психіки, зв'язані з старим світом, з антипролетарськими класами. Всередині робітничої класи мусимо показати тих індивідуумів, які засмічують її лави, які є свідомі чи несвідомі агенти чужих клас. Завдання нашої художньої літератури зовсім не в тому, щоб недоцінювати нашого класового ворога, зовсім не в тім, щоб показати його лише в зовнішніх виявах, а в тім, щоб людину показати в усій її внутрішній суті. Метода Беспалова не дає можливості пізнати ні себе, ні класового ворога; ця метода випливає з об'єктивістської дрібнобуржуазної концепції Переверзева.

\* \* \*

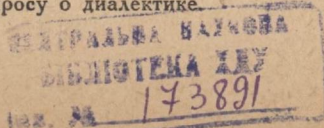
Із цих же дрібнобуржуазних позицій обстрілювали деякі критики „живу людину“, що про неї ВОАПП поставив свого часу питання, знов таки в зв'язку з потребою боротися з схематизмом та потребою діалектично показати роль індивідууму, тобто пролетаря борця в нашому будівництві. Проти цього заперечували, прикриваючись лівими фразами, про примат класи, а на ділі ці критики культивували твори, в яких клас виступає, як абстракція, а класова людина, як автомат, заперечували виявлення загального в єдиничному, абстрактного в конкретному. Справа, звісно, не в терміні „жива людина“, який відіграв свою роль. Справа в правдивому ставленні до проблеми індивідуума в нашій художній творчості. Абстрактний показ колективу буде й далі гальмом розвитку діалектичного мистецтва. Ленін сказав:

„Загальне існує лише в окремому, через окреме. Всяке окреме є (так чи інакше) загальне. Всяке загальне є (частина, або сторона, або суть) окремого —“.

Показати одню одність загальності й відмінності — в цьому полягає основне творче завдання. Конкретну людину треба кінце показати в світлі того загального, що його в'яже з відповідною класою, суспільним оточенням, і того конкретного, в якому типізується індивідуум — персонаж.

У тому, що Іван Ле поставив у центрі свого роману представника узбецьких революційних мас Саїда Алі-Мухтарова, що він стипізував в конкретній особі певне соціальне середовище, немає нічого антидіалектичного. Навпаки, автор через конкретний показ цього героя виявляє такі сторони революційної зміни соціально-економічного ладу й суспільної свідомості, яких він іншими способами ніколи не виявив би. Але Іван Ле не діалектично розв'язує питання про взаємини особи й класи. За діалектичною методою треба особу показати, як це було зазначено на одному з пленумів ВОАППу—

\* Ленін, т. XVIII — К вопросу о диалектике.





„в зв'язку з соціальним оточенням, базуючи психологічну аналізу не на самодостатньому розвитку характеру, а на процесі зміни характеру під впливом оточення, сутички особи з оточенням, взаємодії оточення й особи тощо“.

Цього в повній послідовності Іван Ле не дотримує. Виявивши себе діалектиком в інших елементах творчого процесу, він у цьому важливому моменті зазнав провалу. Це стверджується тим, що герой його зростає ступнево на таку самодостатню силу, яка починає затьмарювати масу, та ще й тим, що й саму масу показано далеко не всебічно. Отже, навіть такий пролетарський письменник, як Іван Ле, виявив неспроможність розв'язати діалектично один із важливих моментів художньої творчості. Отже, треба остаточно усвідомити собі, що проблема діалектичного твору диктує потребу рішучо боротись проти показу колективу, як абстракції, проти заперечення конкретної людини, а так само й проти гіперболізації індивідууму, проти відриву його від соціального оточення, проти тлумачення його вчинків поза впливом соціального оточення й соціальної практики.

Діалектик не може підходити до будь-якої творчої категорії нормативно, з незмінним критерієм, а повинен всі питання творчої методи розглядати в історичному аспекті. З цього погляду треба визнати, що на теперішньому історичному етапі, коли розгортається соцзмагання й ударництво, коли колективізм пускає щораз глибші коріння і на виробництві, і в побуті, коли зростають бригади й комуні, показ виробничого колективу має особливе значення. Але, знов таки, колектив не можна ніяк схематизувати, відірвати його від конкретних класових осіб.

І кожному людину, і цілу групу людей, цілий виробничий колектив треба показувати в аспекті цілої класи й класової боротьби. Кожний персонаж у художньому творі мусить мати свій причинний зв'язок з цією боротьбою, мусить бути органічно пов'язаний з тематичним і фабульним спрямуванням твору. Наявність випадкових персонажів не тільки тим шкідлива, що позначається негативно на композиції й сюжетності твору, а й тим, що послаблює соціальну мотивацію фабули. Це явище дуже легко простежити на такому цінному, в основному справді виробничому романі, як „Крила“ Володимира Кузьміча, де маємо ряд зайвих постатів.

Важливе є також, щоб кожній постаті було приділено увагу, відповідну до того місця, яке закономірно диктується фабульним спрямуванням. Я кажу саме про фабулу, бо фабула є ширше поняття, ніж сюжет, і включає всю суму явищ і дій, що їх проказує художня реалізація тематичного задуму. Отже, розподіл уваги між окремими постаттями мусить бути цілком



закономірний. Раз-у-раз письменника тут зраджує гонитва за сюжетністю. Але сюжетність ради сюжетности є надто шкідливе явище, бо неминуcho спричинює розрив в ідейній, а відтак і в стилевій цілеспрямованості твору. Діалектик мусить мати чіткий погляд на те, якому героєві яке місце належить в художньому творі. Звідси треба робити і логічний висновок про вагу мотивації дій, ситуацій, які в певному взаємному зв'язкові й утворюють сюжет.

Отже, будуючи сюжет, художник-діалектик повинен пам'ятати про вагу соціальної мотивації кожної більш-менш важливої ситуації кожної важливої дії. Треба так оформити зв'язок різних мотивів, щоб другорядні мотиви не переважали над центральними, щоб, так би мовити, конструктивному мотивові були підпорядковані всі інші, щоб, кінець - кінцем, усі сюжетні струмочки влились в єдиний потік, вірніше, єдину сюжетну лінію, максимально концентровану й динамізовану.

Щодо сюжету я подаю тут лише окремі фрагментарні зауваження. Взагалі кажучи, далі розробляти проблеми творчої методи треба по лінії аналізу способів застосування діалектики до окремих стилевих компонентів. Але генеральні лінії нової діалектичної методи вже визначені такими вихідними пунктами, як діалектичне розуміння мистецтва, діалектичне пізнання дійсности й кожного явища, як діалектичні взаємини митця - суб'єкта й художнього об'єкта, діалектичний підхід до тематики, до показу людини й класи тощо. Ці вихідні пункти, що їх мусимо неухильно додержувати, в основному забезпечують творення й розвиток послідовної матеріалістично-діалектичної художньої методи, отже стилю пролетарської літератури.

\* \* \*

Який же це буде стиль? Реалізм, романтизм чи ще який? Можна було б сказати, що матеріалістично-діалектична метода мусить дати стиль, який нічого спільного не має з жодним передпролетарським „ізмом“. Але тоді ми стояли б не на ленінській позиції. Ленін казав, що „пролетарська культура не виплигнула невідомо звідки“, що вона є „закономірний розвиток тих запасів знання, які людськість виробила під ярмом капіталістичного суспільства“. Сам марксизм — найвища філософська система, спирається, проте, на досвід попередніх філософських систем, насамперед Гегеля й Фюєрбаха, — безпосередніх попередників Маркса й Енгельса.

Отже й пролетарська література не може розвиватися цілком ізольовано від попереднього досвіду, не відбираючи найпередовіших зразків художнього стилю для себе. Очевидно, що найближчий до пролетарської літератури є стиль,



який в інших історичних умовах найбільше наближався до матеріялістичного, хоч і клясово-обмеженого, пізнання дійсності. Другий критерій, на який ми повинні орієнтуватись, визначаючи цей стиль, є більша відповідність тим новим творчим методам, що їх уже, як основні віхи, в процесі розроблення діалектичної методи намічено.

Який же стиль у минулому найбільше відповідав завданню об'єктивного пізнання реальної дійсності та соціальних відносин? Досвід каже, що реалістичний. Якому стилеві (звісно, беручи на увагу ті величезні якісні зміни, які внесе нова метода) найбільше відповідатимуть творчі засади, вже визначені в процесі розроблення діалектичної методи? Власне, який саме стиль із відомих досі стилів може найбільше придатися до використання й зміни? Аналіза неминуче покаже, що це буде стиль реалістичний.

Проти цього заперечують ті, хто свого часу зненацька був застуканий самою постановою питання про домінантний пролетарський стиль. Широко розплющивши очі, вони виступили, як своєрідні агностики, вважаючи за неможливе пізнати і визначити якийсь певний стиль. Всі стилі, мовляв, добрі, всі однаковою мірою можна використати. Така позиція найяскравіше свідчила, що маємо діло з дрібнобуржуазним еклектизмом, який хоче відмахуватись від боротьби за справжню пролетарську літературу.

Цілком слушно каже про цих еклектиків тов. Доленго:

„Коли ми чуємо, що пролетарський стиль повинен творитися самопливом, стихійно і не повинен мати ніякої стилевої методології, ніякого принципового ставлення до дійсності, і навіть на гасло „реалізму“ не має права, ми такі вимоги дрібнобуржуазних літераторів мусимо кваліфікувати, як одвертий намір узяти пролетарську літературу „на бога“ \*.

Та коли в процесі дискусій одних прихильників самопливу притиснули до стінки, тоді виявилось, що теорія самопливу — це була лише заслона, яка прикривала їхні симпатії до певного стилю — до романтизму. Це дуже знаменно: ті самі особи, що з піною на вустах заперечували перевагу будь-якого стилю, згодом так само завзято виступали за романтизм. В цьому виявилась спорідненість еклектизму з світовідчуванням, яке втілює романтичний стиль. Дехто з українських апологетів романтизму, розперезавшись в своїй боротьбі проти пролетарського реалізму, нещадно оголяли самих себе, наче демонструючи, на що здібні ті, хто не може відрізнити матеріялізм від ідеалізму. І. Момот писав у „Пролітфронті“:

\* „Критика“ № 9, 1930 р.



„Письменникові не обов'язково треба вдаватися в конкретну реальність (виключно, що конкретно бачить його зір), бо така література завжди тяжила до побутовізму й плелась у хвості суспільного життя. Письменник мусить бути ще й глибоким мрійником, до певної міри фантастом“.

Як відомо, фантастика виключає реальну дійсність, заперечує об'єктивну логіку й живиться лише з суб'єктивних настроїв. Чому ж кінче мріяти фантастично, а не реально? Поеднуючи мрійництво з фантастикою і заперечуючи потребу вдаватися в конкретну реальність. Момот цим сам досить проречисто характеризує світовідчужання романтизму... Та перед тим, як спинитися на властивостях цього стилю, повернімось знов до І. Беспалова. В згаданій уже статті він знову виливає свій гнів на реалізм, віддаючи явну перевагу романтизмові:

„Пролетарський художник не може залишатися на рівні звичайного констатування дійсності. Адже пролетаріят переробляє світ, перебудовує його, а це значить, що має існувати ще нездійснений ідеал, відповідно до якого пролетарський художник і розглядає світ“.

Далі йде посилення на Плеханова. Беспалов не критично його коментує. Тому треба навести цю ж цитату Плеханова.

„Нова кляса,— каже Плеханов,— висуває своїх художників, які в боротьбі з старою школою, апелюють до життя, виступають, як реалісти. Але життя, до якого вони апелюють, є „хороше життя, як воно повинно бути“ згідно з розумінням цієї нової кляси. А це життя ще не зовсім склалось; адже нова кляса ще тільки прагне до свого визволення — воно само ще великою мірою залишається ідеалом. Тому й мистецтво, що його створили представники нової кляси, буде являти собою своєрідну суміш реалізму з ідеалом“.

Цю цитату Беспалов бере, як зброю неначе для того, щоб узаконити еклектичну сумісь матеріалізму з ідеалізмом. Правда, відчуваючи незручність такої „аргументації“, Беспалов робить застереження, якого, до речі, мало вибагливий Момот, так само наводячи цю цитату Плеханова, не зробив. Справа бачте в тому, що визначення „сумісь матеріалізму з ідеалізмом“ для пролетарського мистецтва не підходить, бо ж повинна бути діалектична єдність суб'єкта і об'єкта. Це визначає Беспалов. Але для чого ж тоді Беспалов узяв собі за аргумент згадану цитату Плеханова? Неначе, все таки, для того, щоб вибороти право „громадянства“ для еклектичної сумісі матеріалізму й ідеалізму. Заперечуючи далі реалізм, Беспалов не помічає, що він сам ставить знак рівності між ідеалізмом і романтизмом...

Але ж чи можна, посилаючись на згадану цитату Плеханова, робити з еклектизму ідеал художньої методи пролетаріату? Плеханов констатує, що нова кляса, приходячи до влади, не зразу створює матеріалістичне мистецтво, але включає елемент ідеалізму, бо контури нового життя ще неясні.



Та й що тут спільного між новою клясою, про яку каже Плеханов, і пролетаріатом реконструктивної доби?

Ми не мусимо забувати, що наш пролетаріат є єдина в історії кляса, яка не тільки стверджує й зміцнює своє клясове панування, а й на основі того клясового панування будує соціалізм, підвалини майбутнього безклясового суспільства. Пролетаріат наш творить не просто клясову пролетарську, а соціалістичну культуру; тобто в ній є вже елементи культури, яка виходить за межі переходового періоду, тої культури, що панує після остаточної перемоги соціалізму. Цю культуру можна будувати лише на основі марксо-ленінського розуміння історичного процесу. Це розуміння цілковито виключає ідеалізм. Тимчасом саме ідеалізм є філософська база романтизму. Це показав сам Беспалов.

Апологети романтизму посилаються на революційний патос Гайне, Шіллера, на їхнє революційне „дерзновение“, і з цього роблять висновок про активну художню методу. На це можна було б відповісти, згадавши реакційний романтизм Шатобріана, аристократичний романтизм Байрона тощо. Романтизм мав дві течії: дворянсько-реакційну і дрібнобуржуазну революційну. Так само й реалізм був подвійний: один, що ближче стояв до великої буржуазії, а другий, що наближався до пролетаріату. Тимто аргументувати революційним патосом, очевидно, річ зайва, — дарма що революційні романтики справді відзначилися великим патосом. Але основне в мистецтві, як ми вже з'ясували — це ставлення художника до дійсності, до соціальних процесів, причинного зв'язку сприйнятих явищ. І тут ми повинні визначити риси притаманні романтизмові.

Романтизм завжди в основі своїй був ретроспективний. Наші апологети романтизму козирають „мрійництвом“ і прагненням до майбутніх ідеалів. Але справа в тім, що мріючи про майбутнє, романтики здебільшого звертали свої очі до минулого. Знаменно, що в міру того, як той чи той романтик наближався до сучасного, він наближався до реалізму, а тікаючи від сучасного до минулого, виявив себе, як романтик. Приміром, Гайне політично хитався між ідеологією дворянства та ідеологією буржуазії. Фріче пише:

„Іноді він проголошував себе за одвертого прихильника монархії, або вірніше, самодержавства... іноді ж, навпаки, називав любов до волі своєю „релігією“, первосвященником якої був Христос, а апостолами — французи. Іноді він словом і піснею боровся за визволення бюргерства від феодалної монархії; а то, навпаки, відвертався від бюргерства за те, що воно „забороняє поетам оспівувати аристократичні рози“ і вимагає від них за всяку ціну „гімнів“ на честь прозаїчної картоплі, якою живиться нарід“\*...

\* В. М. Фріче. „Нарис розвитку західних літератур“.



І ось який висновок робить Фріче:

„Цим хитанням Г. Гайне між політичною ідеологією дворянства та бюргерства відповідають у його поетичній творчості такі заганяння між романтизмом та новою поезією“.

Ми маємо, отже, в особі Фріче авторитетного свідка того, що найбільш послідовним романтиком Гайне виступив тоді, коли відвертався від сучасного до минулого. Ретроспективність озирання на минуле — це є притаманне романтизмові.

Романтизм — індивідуалістичний. Він кладе в основу своє індивідуальне почуття, своє особисте „я“. Ввесь світ він розглядає в аспекті свого індивідуального почуття. Романтизм будував свою художню методу на уяві, ізольованій рід розуму, на ідеалістично-символічному мисленні.

„Романтизм, — каже Фріче, — був ідеалістичний... В Англії та Німеччині він дуже щільно пов'язувався з ідеалістичною метафізикою Шелінга“.

Романтизм — фантастичний. Казкові дива, таємничість страхіття, незвичайні дії й вчинки — всі ці риси романтизму нічого спільного не мають з матеріалістичним ставленням до дійсності. В міру того, як художник наближався до матеріалізму, він відходив від романтизму. Це розумів добре й Гайне, виступаючи з бойовою публіцистичною поезією, що до певної міри заперечувала романтизм, він називав себе „останнім романтиком, який добровільно зняв з себе корону“.

Українська та й руська література ще й тепер, а особливо на першому етапі свого розвитку, використовує романтичний стиль, правда, відкидаючи здебільшого найреакційніші його риси. Але ж в міру того, як література ця користується з романтизму чи з окремих його стилевих відтінків, вона і являє собою оту сумісь матеріалізму й ідеалізму, про яку говорить Плеханов. Беспалов і Момот хочуть канонізувати цей еклектизм. Ми ж вважаємо, що шлях до діалектичної методи йде через заперечення всіх залишків романтизму і, навпаки, через використання, але критичне використання реалістичного стилю, відміняючи його якісно, відповідно до діалектично-матеріалістичного розуміння реальної дійсності.

Стиль реалізму повстав тоді, коли література хотіла підходити з об'єктивним критерієм до дійсності, зокрема до суспільних процесів. Це той період капіталізму, коли, як каже Луначарський —

„художники стали дихати атмосферою переконання, що дійсність є річ важлива, що до дійсності треба приглядатись, що її треба пізнавати, що коли пізнаєш її як слід, то й можна її перемогти“\*.

\* А. Луначарський. Історія західньо-європ. літер., т. II.



Реалізм зосереджував свою увагу не на минулому, а на сучасному. Реалізм ішов не від свого „я“, а від об'єктивного життя. Реалізм заперечував фантастику. Реалізм не відривав розуму від уяви.

Апологети романтизму виявляють надзвичайну наївність, коли роблять наголос на мрії. Мовляв, пролетарський письменник може і повинен мріяти, цьому ніби найбільше відповідає метода романтизму. Вони навіть посилаються на Леніна, який сказав, що мріяти можна, — начебто Ленін утотожнював мрійництво з ідеалізмом. Та хіба справді такі реалістам були зовсім чужі мрії? Чи не мріяли Жорж Занд, Золя, Фльобер про інший суспільний лад? Чи може великий утопіст Велз не мріяв? Ленін казав, що мріяти можна. Але ж разом з цим Ленін негативно ставився до романтичних мрійників; це досить яскраво стверджується його відомим твердженням про романтиків в економічній науці.

Реалізм буржуазного періоду мав за свою філософську основу метафізичний матеріалізм. Ми повинні творити діалектичну методу. Томто наш реалізм буде якісно зовсім інший. Та чи створимо ми цей стиль, ідучи тим шляхом, що його нам визначає тов. Доленго в статті „До проблеми сучасного романтизму“\*? Стоячи на позиції пролетарського реалізму, він, проте, робить, на мою думку, ведмежу послугу діалектичній методі, коли радить поєднати реалізм де з чим від романтизму, а де з чим від імпресіонізму:

„Принцип пролетарського стилю — відтворювати життя в його процесі. Скільки він відтворює життя, як таке, виходячи з сенсуалістичного принципу пізнання, а не йдучи за ілюзорним спірітуалістичним — це стиль є реалістичний, бо обіймає повністю визначення реалізму в пролетарському розумінні, не вичерпуючись цим визначенням. Тимчасом, він життя відтворює саме в процесі, русі й зміні, разом з тим повністю відтворюючи процес, рух, зміну, а звідси виходить, що він виконує основне завдання романтизму, одкидаючи його негугвання дійсності. Нарешті, відкидаючи натуралізм, пролетарський стиль має виконати завдання, поставлені від імпресіонізму — характеризувати речі та явища за реальними від неї враженнями, одкинувши суб'єктивістичний добір і не обмеживши себе таким характеризуванням“.

Цілком метафізичне є, на мою думку, таке розв'язання проблеми пролетарського стилю. Справді, подумайте тільки: досить узяти від романтизму його рух, а від імпресіонізму його враження й все це скласти з реалізмом як домінантним напрямком, і маєте собі готовенький стиль. Чи це не метафізика? Адже хіба старого реалізму зовсім не в тім, що він не знав руху, як такого, або не знав вражень. Без цього реалізм просто не був би стилем. Його хіба в тім, що він не знав законів руху, не знав діалектики руху, відривав об'єкт від суб'єкта, підносив матерію до абсолюта.

„Критика“, № 9, 1930 р.



„Головна хиба всього дотеперішнього матеріалізму (включаючи й Фойєрбахівський) та, що він бере річ, дійсність, чуттєвість тільки в формі об'єкту чи в формі споглядання, а не як чуттєву людську діяльність, не як практику, не суб'єктивно\*\*.

Цьому філософському світовідчуванню й відповідав, в основному, старий реалізм. Нарешті, чи може нас задовольнити рух у розумінні романтизму? Коли реалісти відривали матерію від руху, то романтики, як справжні ідеалісти, відривали рух від матерії, фетишизуючи індивідуальну людську діяльність. Самий же рух вони розуміли не тільки антидіалектично, а й антиматеріалістично, бо ж цілком абстрагувалися від реальної дійсності, бож вітали в небесах, бож замикалися у світ індивідуальних мрій і фантастики.

Ще більше дивує твердження Доленґа про потребу запозичати від імпресіонізму його спосіб „характеризувати речі та явища за реальними від них враженнями“. Відомо, що імпресіонізм є найяскравіший вияв естетизму. Об'єктивізм імпресіонізму, що на його вудочку, очевидно, потрапив Доленґо, насправді не можна прислужитися ніякими „реальними враженнями“. Адже він є ні що інше, як зворотна сторона суб'єктивізму, що всі явища фіксує лише в світі без посереднього споглядання, безпосереднього почуття, автономного від свідомости, йдучи цілком за кантівським розумінням прекрасного. Імпресіонізм є найяскравіший вияв розриву свідомости й підсвідомого.

Отже, про які запозичення від романтизму й імпресіонізму може бути мова, коли обидва ці стилі виходять з антимарксистської й антисоціологічної методології? Старий реалізм можна змінити, не поєднуючи його з тими чи тими елементами романтизму, імпресіонізму, а на основі матеріалістичної діалектики, заперечуючи в ньому все негативне і збагаючи його тими творчими настановленнями, які показує марксо-ленінська філософія. Реалізм у пролетарській літературі буде кардинально відрізнитися від старого реалізму,— не менше ніж діалектичний матеріалізм від метафізичного матеріалізму.

Матеріальний світ для діалектика є не лише реальність, а реальність, що перебуває в постійній зміні й русі. Ця зміна відбувається не лише еволюційно, а й діалектично-революційно. Для діалектика існує не лише база, а й надбудова, а й взаємодія чинників. Для діалектика існує не лише об'єкт. Для діалектика чуже є романтичне уявлення про панування суб'єкта над об'єктом, але немає в нього й наївно-реалістичного обожнювання речей і фактів. Діалектик виходить із діалектичної єдності у протилежностей суб'єкту й об'єкту.

\* К. Маркс і Ф. Енгельс. Фойєрбах, (з „Німецької ідеології“), вид. ДВУ.



Все це достатньо характеризує колосальну різницю між метафізичним і діалектичним реалізмом. Але ті провідні принципи матеріалістично-діалектичної художньої методи, що їх уже з'ясовуємо, а саме — розуміння мистецтва, як „мислення образами“, пізнання дійсності в діалектичній взаємодії явища й суті, — показ абстрактного через конкретне, базування творчого процесу на діалектичній єдності суб'єкта й об'єкта, — ці принципи кажуть за те, що цим методологічним настановленням відповідатиме, як вихідна база, стиль, що найближчий був досі до матеріалістичного пізнання дійсності. Це буде реалізм. Змінюючи його якісно через застосування марксо-ленінської діалектики до всіх стилевих компонентів ми створимо реалізм зовсім іншої формації, — створимо матеріалістично-діалектичну художню методу.

## ПОЧАТКОВІ ШЛЯХИ РОЗВИТКУ МОЛДАВСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

С. ДОЧУЛ

Молдавська культура, зокрема й сучасна молдавська література є здобуток послідовної ленінської національної політики партії. Не можна говорити про молдавську революційну літературу поза загальним процесом виникнення й розвитку національно-культурного будівництва Лівобережної Молдавії.

Молдавська народність, що складалася в колишній царській імперії з двох з половиною мільйонів людности (Басарабія, АМСРР і компактні маси молдаван у ряді колишніх округ УСРР) разом з працівними масами інших національностей імператорської Росії зазнала всіх мук економічного, політичного і національного утиску. Тупа варварська русифікаторська політика особливо жорстоко здійснювалась на окраїнах, якщо де й бриніла молдавська мова, то лише з церковної амбони. Друковане ж молдавське слово за передвоєнного і воєнного часу пробивалося хібащо на сторінках видань кишинівської єпархії — в церковній газеті „Кувинт Молдовенеск“, в церковному журналі, — і тільки.

Жовтнева революція, що й зумовила створення АМСРР і пов'язане з цим незвичайне творче піднесення молдавських працівних мас, скероване — під проводом партії — на створення своєї національної формою і пролетарської змістом культури, — ось справжнє джерело зародження і дальшого великого розвитку молодой радянської літератури Молдавії. Оглядаючись на ці шість років, що минули з того моменту, як радянська влада, ідучи на зустріч прагненням трудящих Молдавії, опублікувала акт про створення АМСРР, важко повірити, що за цей короткий історичний період можна було



добитись таких величезних успіхів у всіх галузях національно-культурного будівництва.

Ключ до розуміння цих успіхів—у правильному здійсненні генеральної лінії партії, у нещадній боротьбі з усіма ухилами від неї,—особливо з правим, основною небезпекою на даному етапі, і з примиренством до цих ухилів. ЦК КП(б)У в своїй історичній для молдавської парторганізації постанові на доповідь Молдавського Крайкому цілком справедливо визначає, що лише вірне здійснення ленінської національної політики забезпечило розвиток і зміцнення молодого молдавського державності.

Молдавська радянська література, не діставши літературної спадщини від попередньої дореволюційної доби, не мавши безпосередніх попередників, народилася на світ, як продукт творчості працівників мас радянської Молдавії, що їх покликала до боротьби й будівництва ленінська національна політика партії, живилась і живиться революційною енергією цих мас та задністровських братів наших, що їх тисне чобіт румунського боярства.

Не можна говорити про молдавську літературу не сказавши хоч би кілька слів про її безпосереднього організатора і керівника — „Плугарю Рош“ („Червоний Орач“). Перший № „Плугарю Рош“ вийшов першого травня 1924 року, як орган Молдавської секції Одеського Губкому. Важкі були перші його кроки. Газетно-журналістських сил бракувало. Перебування в Одесі,—осторонь від компактних молдавських мас,—надзвичайно утруднювало роботу, зв'язок із цими масами. І все ж „Плугарю Рош“ розгорнув величезну роботу, все ж не було молдавського села де б газета не зачитувалась до дірок.

З утворенням АМСРР, „П. Р.“ переїжджає до Балти і стає органом Молдавського Крайкома КП(б)У, МЦВК і МРПС. Але одна непереборена вада, як спадщина минулого, тяжіла на „Плугарю Рош“—румунізація мови. Цей „стиль“ мав окремих впливових „опікунів“ навіть серед керівної радянської верхівки АМСРР. Широкі маси трудящих молдаван, що тяглися до свого друкованого слова, нашоувалися на стіну—незрозумілість мови. Газеті загрожував відрив від мас.

Постанови керівних органів кладуть край цьому викривленню національної політики. Газета повинна орієнтуватися на живу мову молдаван середньої Басарабії та АМСРР. Треба підносити культурний рівень широких працівників мас молдаван, водночас безупинно працюючи над удосконаленням і збагаченням молдавської мови,—і в цій роботі газеті належить одне з найперших місць.

Правдиве ленінське розв'язання даного конкретного питання національної політики дало незабаром найпозитивніші наслідки. Газета обростає широкими верствами сількорів.



При газеті відкривається — „Унгерашу Литерар“ (Літературний куток), виявляються невичерпані творчі здібності працівників мас молдавських, що їх покликала до соціалістичного будівництва Жовтнева революція. Відстале, затуркане молдавське село, де письменні траплялись лише одиницями, висуває молодих письменників, поетів - початківців.

„Унгерашу Литерар“ стає постійним систематичним відділом газети. Коло його кореспондентів зростає, шириться. Відділ перетворюється на „Пажину Литерару“ — літературну сторінку при газеті „Плугарю Рош“. Навколо „Пажина Литераре“ викристалізуються, групуються молоді молдавські літературні сили. Партійці і комсомольці, трудяща молдавська інтелігенція, активісти молдавського села з величезним інтересом стежать за кожним новим виходом „Пажина Литераре“. На очах активних будівників молодого молдавської радянської культури міцніє і збагачується „Пажина Литерари“, відбиваючи в собі, як у дзеркалі зростання її творців.

Важко скласифікувати цей різноманітний матеріал, що з'являвся на сторінках „Пажина Летераре“. Надзвичайно слабкі, позбавлені будь якого художнього оформлення замітки чергувалися з творами авторів, що зростають день-крізь-день, з творами, що можуть дати справжнє естетичне задоволення читачеві. Тематика найрізноманітніша; тут маємо і нескладні, найпростіші ліричні твори, що містять 1-2 основних думок; непозбавлені літературної вартости, порівняно розроблені оповідання на теми визвольної революційної боротьби робітників і селян Басарабії проти румунських окупантів, життя радянського села, школи і громадських організацій і т. д.

„Молдова Литерари“ як додаток (неплатний) до газети „Плугарю Рош“ приходить на зміну „Пажина Летераре“ з першого травня 1928 року. На сторінках „Молдова Летераре“ швидко зростають і здобувають собі громадсько-літературну популярність товариші: Мілев, Д. Андрієску, Малай Ф., Лехцер, Думитрашко, Пескар, Мірза, Кафтанакі, Кана, а з початківців — Коренфельд, Марков, Іжицький і ряд інших письменників і старших і молодих. Їхні оригінальні твори, ступнево здобуваючи перевагу над перекладами, лягли в основу бібліотеки „Скрииторилор Молдовнешти“, що її почав видавати Держвидав Молдавії в 1929 році.

З ініціативи тодішнього редактора „Плугарю Рош“ т. Кіора П. і під його головуванням молдавські письменники, що співробітничали в „Молдова Литерари“, зорганізувалися р. 1928 в „Униря скрииторилор советишъ молдовнешт“ (Спілку радянських Молдавських письменників). Там, де ще 2-3 роки тому були лише слабкі паростки, на основі бурхливих більшовицьких темпів соціалістичного, зокрема національно-



культурного будівництва зросла міцна, органічно зв'язана з молдавськими працівними масами організація молдавської радянської літератури „Рэсэриту“.

Тут ми підійшли до двох вельми важливих моментів у творчому розвитку молдавської літератури, які на даному етапі відіграли першорядну роль. Маємо на увазі відому постанову Молдавського Крайкому КП(б)У на доповідь „Рэсэриту“ в березні 1929 року і першу конференцію молдавських письменників (травень 1923 р.). Підсумовуючи попередній період розвитку молдавської літератури Бюро Молдавського Крайкому, а за ним і перша конференція „УССМ“ констатували:

1. Розбито остаточно твердження по-русотяпському на-строєних кол, зокрема й деяких членів партії, про те, що, мовляв, марна річ витратити сили й кошти на справу розвитку молдавської культури, бо молдавани своєї мови не мають; нинішня їхня мова є, мовляв, не що інше, як первісне варварське словотворення, що може відображати лише примітивні архаїчні суспільні стосунки, а ніяк не динамічні бурхливі процеси соціалістичного будівництва наших днів.

Бойове, пройняте революційним запалом молдавське друковане слово показало, на який бурхливий розвиток здібне воно в умовах радвлади, в умовах ленінської національної політики. „Молдова Литерары“, молдавські письменники піднесли молдавську мову на небачену досі височину.

2. Не тільки виховано й сконсолідовано довкола „Молдова Литерары“ широкі кадри молдавських літературних сил й створено основне керівне ядро цих сил, покладено початок організації — „Унирий скрииторилор советиш молдовенешть“. Розкидані, розпорошені „аматорські“ письменницькі сили організовані на певній платформі.

3. Немає ще достатніх підстав уважати творчість молдавських письменників за пролетарську літературу, — всупереч спробам деяких товаришів (Лехцер) так її кваліфікувати. Але все ж не підлягає жодному сумніву революційний радянський характер цієї літератури.

Основне, найміцніше ядро молдавських письменників — басарабці. Вони безпосередньо вийшли з героїчного басарабського підпілля. Для нас цілком зрозуміло, чому найперші твори цих авторів були присвячені життю по той бік Дністра. Вони чули стогін наших братів басарабців, у багатьох з них ще не загоїлися рани, що їх вони зазнали в „одаіах спе-чиаіе“ румунської сигуранци. Але, звісно, не тільки суб'єктивні моменти штовхали молдавських письменників-початківців до басарабської тематики. Вся робітничо-селянська громадськість Радянської Молдавії сприйняла факт створення АМСРР у тісному нерозривному зв'язку з задністянськими подіями.



Ми не мислили і нині не мислимо революційної боротьби робітників і селян Лівобережної Молдавії за будівництво соціалізму ізольовано від героїчної боротьби робітників і селян Басарабії проти румунських окупантів за радянську Басарабію. Ось чому початкові кроки молдавської літератури звернені своїм змістом до Басарабії. Ця тематика особливо виразно виявилась у творчості Д. Мілева, що справедливо посідав в молдавській літературі одно з перших місць. Усім відомі його „Мош Торица“, „Ын зорь ди зы“, „Шай зешь шы доуы ши жюмататы“ та інші повісті й оповідання. В них ми бачимо яскраві правдиві образи варварського, нелюдського знущання румунських жандарів з мирної людности Басарабії.

Чим завинили Мош Горица і М. Макасым? Завинили тим, що наважилися розповісти про фалш, свавілля румунського офіцера, що вимагав від села Четирань на підставі підробленої „лежи“ вивезти весь хліб до зерна після того; як село вже виконало цю „лежу“, а їх разом із трицятьма безневинними селянами кидають у жахні каземати сигуранци в Унгені. Їх люто катували, щоб вони „призналися“, що вони належать до нелегальної більшовицької організації, що Мош Горица мав зв'язок із більшовиками з-за Дністра, що між ними була змова счинити повстання проти румунської армії і т. інш.

Це — лише один епізод із багатьох, що були і нині є в Басарабії. За прикладом Д. Мілева ряд письменників в окремих книгах або на сторінках „Молдови Литерары“ висвітлювали боротьбу трудящих Басарабії за своє визволення. Ця тематика становить переважний зміст молдавської літератури протягом першого періоду її розвитку до 1-шої конференції УССМ.

Правда, на цей час позначився злам — перехід до тематики соціалістичного будівництва в радянській Молдавії. Цей поворот відбився знов таки у творчості Д. Мілева в його „Жеспии ынкы бызы“ („Оси, що дзжчать“). Тут Д. Мілев дуже непогано змалював картину клясової боротьби, що розгорнулася в селі навколо перевиборів сільради. Цією повістю Д. Мілев поклав початок переходові до тематики соціалістичного будівництва.

Цей перехід був дуже на часі; цілком слушно Бюро Крайкома запропонувало керівництву УССМ — не занедбуючи освітлення в нашій літературі життя й боротьби робітничої кляси й селянства Басарабії, основну увагу звернути на тематику соціалістичного будівництва, перетворюючи молдавську літературу на могутній чинник, що сприяє максимальному прискоренню темпів цього будівництва на всіх його ділянках.

Перша конференція УССМ, у своїх ухвалах виходячи з директив Бюро Крайкому, поклала дальші шляхи розвитку молдавської літератури. Зокрема було ухвалено реорганізу-



вати „Молдава Літерары“ з епізодичного неплатного додатка до газети „Плугарю Рош“ на самостійний літературно-громадський журнал орган УССМ'а „Рэсэрыту“ (зберігши ту саму назву). Перша конференція УССМ була оглядом молдавських літературних сил. Вона поклала початок організованому керівництву літературним рухом; досі бо цього керівництва не здійснювали належно ні комітет УССМ, ні редакція „Молдова Літерары“.

Тут варто хоч би в кількох рисах окреслити ті соціально-економічні передумови, що склалися між 1-ою й 2-ою конференціями (травень 1929 р. — листопад 1930), як база для дальшого розвитку молдавської літератури.

За цей період ми вступили далеко вперед на всіх ділянках будівництва радянської Молдавії. Досить згадати лише про такий величезного значення факт, як будівництво агроіндустріального комбінату на території Тираспільського і Слободзейського районів з програмою капітальних вкладів на 62 мільйони карбованців та гуртової продукції в 1932—1933 році на 130 мільйонів карбованців. АІК безумовно змінить — і вже зміняє — все економічне обличчя Молдавії, перетворивши її на один з найбільших центрів консервної промисловости Союзу.

Зріс кількісно пролетаріят АМСРР, і — що найголовніше — є практичні досягнення в його коренізації: інтенсивно зростають молдавські пролетарські кадри. Нарешті, усупільнений сектор сільського господарства з 26% на 1/X 1930 р. дійшов наприкінці 1930 р. 50% (проти 9% 1929 року). Засівна площа дійшла 120% проти передвоєнного рівня, зокрема під інтенсивними культурами — 167%.

Досягнення в господарсько-економічному будівництві зумовили піднесення політичного і культурного рівня широких працівних мас. Втягнуто в повсякденне соціалістичне будівництво широкий актив трудящих молдаван. Потреба задовольнити культурні потреби трудящих мас ставить щораз більші вимоги перед літературою, театром, пресою, видавництвом і т. д.

І тут, знов, маємо величезне зростання. Зорганізовано перший виш — ІНО, відкрито 9 нових технікумів. Педтехнікум охоплював 600 студентів молдаван — 17 груп (проти 2-х в 1929 році). Зорганізовано 4 нові газети, з них 3 молдавською мовою, виходять комсомольська молдавська газета і піонерський молдавський журнал. Пересічне число учнів у середній школі доходить на кінець 1930 р. до 5.000, зрісши проти 1929 року більше ніж на 200%. В 1930 році випущено 1529 друкованих аркушів молдавською мовою, проти 388 в 1929 році. Тираж газет доходить 22.000 примірників.



Тисячі робітників колгоспників, бідняків, активістів молдавських сел творять молоду молдавську пролетарську змістом і національну формою культуру. Вони є й споживачі її цінностей.

Докладний огляд реорганізованої „Молдава Литерары“ становить тему окремої статті. Тут ми говоримо про „Молдаву Литерары“ настільки, щоб відзначити основні моменти розвитку молдавської літератури в світлі проблем нацкультбудівництва в АМСРР за час від 1-ої конференції УССМ до сьогодні.

„Жэспии ынкы бызыи“ Мілева, як це ми вже зазначали вище, знаменували собою поворот до тематики соціалістичного будівництва. Цей поворот здійснювався з певними труднощами, був нелегкий для молдавського письменника. Дуже невеликий прошарок молдавського партійно-комсомольського і безпартійного активу, молдавської інтелігенції, переважно вчительської, яка осіла в місті, — цей прошарок прийшов із села або з кола дрібнобуржуазних службовців. Це вірно не тільки для АМСРР, а й для Басарабії, де відсоток молдаван у містах також невеликий. Сільсько-господарський характер економіки республіки, селянське коріння самих письменників визначили й селянський переважно характер тематики молдавської літератури.

Правда, такі „об'єктивні“ умови ані трохи не виправдують того, що в молдавській літературі досі не відбито місто — індустрію, передусім пролетаріят. Таке становище могло бути зрозуміле ще два роки тому, але в 1931 році воно неприпустиме. Не мали права прогавити молдавські письменники того зламу в промисловому розвитку республіки, який позначився ще торік. Неможна не бачити справді історичного значення будівництва АІК'у для АМСРР на сором молдавських письменників (дві-три замітки не змінюють загального становища) АІК і досі оспівують лише спеціалісти Держплану в своїх кабінетах, та центральні газети, що взяли шефство над ним. А це хіба ж не вдячна тема для поета, белетриста, нарисника?

Прикрій, але факт: проблеми індустріального розвитку країни, а особливо створення кадрів молдавського пролетаріату ще не відбиті в молдавській літературі, хоч живі справдешні молдавани-робітники — консервники, гірняки, молдавані-фабзайченята вже в природі існують. А соцзмагання, ударні бригади, зустрічні промфінпляни, що перекинулися й на колгоспні поля? Хіба про це сказала своє слово молдавська література? Вчорашній неписьменний наймит, бідняк-молдаванин — сьогодні вже робітник-ударник фабрики, що



зросла на місці недавньої пустки. Хіба це не цілий переворот? На жаль, на цій ділянці молдавська література „в нетях“.

Отже, лаятмотивом залишається покищо село. Кілька творів (нарисів, особливо спогадів), присвячених партизанському рухові на території нинішньої АМСРР, не змінюють „сільського обличчя“ молдавської літератури на сьогодні.

Відставання літератури від актуальних проблем, що їх висунув великий плян робіт, проблем, що повсякденно розв'язуються в огні загостреної класової боротьби з недобитками буржуазії в місті, куркулем на селі, шкідниками і їх високими опікунами-інтервентами всіх країн і мастей,—це відставання є сумний факт, що повз нього ніяк неможна пройти. Партиїно-радянська громадськість нераз звертала увагу літературної організації на це, проте перебудовання всеж не розгорталося тими темпами, яких вимагає життя. Злободенність часто відсувалася перед просторими спогадами „Дин грекуту ни уйтат“ (з незабутнього минулого).

Ми були б, проте, несправедливі, допустилися б помилкової оцінки, коли б не бачили вдалих спроб, досягнень у напрямі відтворення в літературі „буднів“ соціалістичного будівництва. З чималим запізненням, спотикаючись об тини індивідуального господарства, забуваючи іноді про ролі керівника всього соціалістичного будівництва і його партію, не добавачучи революційного впливу трактора, або навпаки, виспівуючи трактор, як одинокого в полі бійця, молдавські письменники, проте, дали в літературі картини класової боротьби на селі — скаженого опору куркульства соціалістичному наступові, колективізації, боротьби за нову людину і т. інш.

За півтора роки ці питання щораз частіше трактовано на сторінках „Молдова Литерары“. Але ще неможна зробити висновок, що орган УССМ'у справді був бойовий орган, який мобілізував себе і широкі працівні маси на соцнаступ по всьому фронту. Враження розрізнености, випадковости, браку внутрішньої єдности й досі справляє літературний матеріал „Молдова Литерары“.

Не можна заперечувати й певних досягнень молдавської літератури у вихованні кадрів. Але й ці досягнення далеко недостатні з погляду наших завдань — створити й виховувати пролетарські молдавські кадри в широкому розумінні цього слова, а не лише літературні. На жаль, основним вимогам, що ставить робітничо-селянський читач до сучасної літератури, художня продукція часто не відповідає.

Знов таки, не хочемо заперечувати певних досягнень у цій ділянці, зокрема в ділянці зв'язку літератури з школою. Відомо, як використовував наших письменників НКО для перекладання серії підручників для молдавських семирічок.



Здійснюється, отже, спільна праця літератора й школи (на жаль, покищо лише літератора, а не літератури).

Це співробітництво між школою та літературою треба максимально поглибити; воно вже й на сьогодні стає зачинником, що прискорює процес творення молдавської культури, молдавських кадрів, — а це в молдавських умовах має особливо велике значення. Спрямувати літературу на головні шляхи культурної революції — актуальне наше завдання. В молдавській пресі якось уже знімалося питання про те, на кого орієнтувати молдавську літературу („М. Л.", № 2). Т. Вайнберг висунув був твердження, що молдавську літературу конче треба орієнтувати на малописьменного читача-початківця. Жвава дискусія, що знялася навколо цього питання, хутко виявила помилковість такого погляду.

Про колосальну роль преси, насамперед газети „Плугарю Рош“ (тепер „Молдова Социалисты“) в розвиткові молдавської літератури, ми вже говорили. За останній час комуністична та радянська преса, її питома вага чимало зросли. Але дуже сумно те, що ця преса, зрісши та зміцнивши, почала нехтувати свою давню роль — організатора й „опікуна“ молдавської літератури.

Згуртувавши коло себе непоганий, політично-витриманий актив, газети замість допомогти — хочби керівництвом — „Молдова Литерары“, умили собі руки, перестали цікавитися долею журналу.

Лише недавно, перед другою конференцією, „К. М.“ вдарив на гвалт про те, що, мовляв, у редакції „Молдова Литерары“ не все гаразд. І тут повстає законне запитання: а куди дивились т. т. із „К. М.“ раніше.

Таке становище ні в якому разі неможна вважати за нормальне. А шкоди від нього багато. Наведемо конкретний факт. Як і всяка інша літературна мова, що лише недавно почала оформлятися, молдавська літературна мова мала й має „хвороби зростання“. І відсутність ділового співробітництва між газетою і „Молдова Литерары“ призводить до того, що в тому самому місті, в тому самому будинкові виходять два молдавських органа трохи не двома різними мовами: мова офіційного органу „Молдова Социалисты“ дуже істотно різниться від мови „Молдова Литерары“.

Якість нашої літературної продукції ще дуже низька. Питання про художню якість серйозно ще не обмірковувано в молдавській літературі. Не маємо чіткої постави цього питання навіть в ухвалах II конференції УССМ, що відбулася в листопаді 1930 року. Тимчасом як руська й українська література пройшли багату смугу жвавого обговорення творчої методи в молдавській літературі проблема творчої



методи пролетарської літератури не стала ще на порядок денний.

Молдавські письменники здебільшого ще кепські художники слова, вони погано говорять мовою образів. Більш за це: незрідка буває, що письменник взагалі погано володіє мовою.

В молдавській літературі проблема мови посідає значне місце. Не прибільшуючи можна сказати, що молдавська літературна мова лише тепер створюється (про це див. прикладом рецензію Багрова на словник Кіора у „Критиці“—1930, № 11). У процесі культурного зростання, питання збагачення мови стає щораз актуальніше; цього збагачення вимагає зокрема перекладання на молдавську мову підручників, науково-політичної літератури, матеріалів партійних з'їздів та інш. В цій величезній роботі над розвитком мови перед молдавською літературою стоять великі й почесні завдання, яких, на жаль, вона ще не розв'язала.

З усіх молдавських літераторів краще володіють мовою т. т. Мілев і Андрієску. В їхніх творах можна знайти і художні образи і справжню молдавську літературну мову. Багатьом письменникам треба ще провести чималу роботу, щоб цю мову опанувати. Слід рішуче засудити спроби деяких авторів свою літературну неохайність, несумлінність звертати на саму молдавську мову,— вона, мовляв, бідна, обмежена і т. інш. Повторюємо: Мілев, Андрієску, Малай, Корнфельд уже дали ряд справжніх художніх образів, приклади вмілого орудування мовою; ці приклади доводять, що й молдавською мовою можна створити зразки художньої літератури, в прозі і в поезії.

Тут слід визначити значення використання в літературі мовних багатств народнього епосу: пісні, поеми, коляди і т. д. Згаданий вище Кіор ще в 1927—28 році почав збирати молдавські народні пісні і приповідки, випустивши їх декількома брошурками. На жаль, його почину ніхто не підтримав. Але навіть те, що було зроблено, свідчить про не абияку художню цінність багатьох творів народньої поезії. На нашу думку, з погляду художнього збагачення мови, молдавська література лише виграла б, використавши багатства народньої творчості. П'єса „Кодряну“, що її випустив порівняно недавно т. Лехцер, кладе добрий початок в цьому напрямі.

Молдавська література має всі об'єктивні передумови для максимального розвитку, для того, щоб перетворитись на потужний чинник соціалістичного будівництва. Серед молдавських письменників є вже досить значне ядро комуністів і комсомольців, є також серед безпартійної частини письменників товариші, в минулому пов'язані з басарабським і ру-



мунським революційним рухом. Забезпечене належне парт-  
керівництво розвитком молдавської літератури.

Треба визнати, що всі ці сприятливі умови не дали ще  
належного ефекту, відповідного до завдань і темпів нац-  
культбудівництва в АМСРР. І досі ще маємо низький куль-  
турно-політичний й літературно-мистецький рівень наших  
письменницьких кадрів, надто слабку теоретичну марксо-  
ленінську підготовленість їх і т. д. Треба визнати: має рацію  
т. Лехцер, відзначаючи тенденцію до спрощенства в твор-  
чості багатьох молдавських письменників. Показуючи кля-  
сову боротьбу на селі, вони куркуля, попа змальовують  
майже завжди дурнями, безсилими, безбарвними постаттями.  
Проти них виступають бідняки, члени КНС, наймити, обов'яз-  
ково розумні, сильні, заповзятливі. Часто перемога дістається  
ім надто легко, без важкої загостреної боротьби. Звісно,  
така „схема“ далека від правдивого відтворення класової  
боротьби в сьогодиньшому селі.

Зрозуміло також, що такий немудрий зміст не може спри-  
яти й розвиткові більших полотен, великих літературних  
форм. Оповідання, невеличкі нариси, поезії, спогади — ось що  
переважає на сторінках „Молдова Литерары“. Виняток що-  
до цього становлять повісті Мілева, поема „Стяжар Валуца“  
Малая, „Кодряну“ Лехцера і декілька інших.

На початку розвитку молдавської літератури переважають  
поезії. Згодом викристалізувалася проза. Незрідка наші  
літератори того часу випробували свої сили в обох цих  
формах, проте тепер маємо певний кадр зформованих прозаї-  
ків, а також поетів. Найстаріший поет, що має чимало років  
літературного стажу, є безсумніву Ф. Малай, якого спра-  
ведливо називають молдавським Дем'яном Бедним. Одним  
з найталановитіших з молдавських письменників слід назвати  
М. Андрієску. Слід відзначити також Коренфельда, Думи-  
трашка, Кошэрэу, Ненева, Іжицького, Балуха, Теодоровського  
та інших; зокрема, Коренфельд є найвидатніший представник  
„молодих“ в поезії. Він уже дав ряд поезій, що вигідно ви-  
різняються і художнім обробленням, і ідеологічним рівнем.

\* \* \*

Ми підійшли до 2-ої конференції УССМ (листопад 1930 р.).  
Передконференційна дискусія, що розгорнулася на сторінках  
„Молдова Социалисты“, наочно показала чимале зростання  
молдавської літератури порівняно з часами 1-ої конференції.  
Не вважаючи на негативні моменти, згадані вище, щодо  
окремих проблем літературного руху в цілому, не можна не  
бачити величезного поступу молдавської радянської літе-  
ратури.



Декілька слів про діяльність комітету УССМ, редакційної колегії „МЛ“ в світлі ухвал 2-ої конференції. Відзначаючи чималі їх досягнення, зокрема помітне зростання літературних кадрів, конференція разом з тим цілком вірно визнала роботу комітету і редколегії за незадовільну на підставі таких висновків:

1. Комітет і редколегія не організували літературну громадськість проти ворожих класових вихваток у літературному русі з боку носіїв реакційної буржуазної ідеології (Панат Істраті, Пільняк, Замятін, Переверзев), що з них деякі одверто змикались із контрреволюційними силами імперіалістичного Заходу.

2. Молдавська література надто недостатньо відбивала національно-культурне і економічне будівництво АМСРР і Союзу.

3. Не було колективності в роботі редколегії і „Молдова Литерары“; в наслідок цього розвиток літератури не спрямовувано належною мірою на рейки політичного життя країни, рішучої боротьби за генеральну лінію партії проти опортуністичних хитань.

4. Редколегія не тільки не зміцнила своїх зв'язків із масою, налагоджених перед першою конференцією і деякий час після неї, а й великою мірою розгубила ці зв'язки.

Це питання про зв'язок із масами має першорядну політичну вагу. На початкові своєї діяльності „Ресэриту“ влаштував був ряд літературних вечорів, присвячених творчості окремих письменників. Учасниками цих вечорів на перший час були крім письменників слухачі Молдавського педтехнікуму і РПШ. Цей вдалий почин далі був поширений. Влаштовано літературні вечори в с. Терновці Тираспільського району, пізніш в с. Слободзеї, Малоештах. У цих вечорах брала участь і селянська маса. Треба було бачити, з яким захопленням слухала ця, справді масова, аудиторія твори своїх молдавських літераторів. На жаль, комітет і редколегія не закріпили цих досягнень і не використали їх належною мірою для поглибленого виховання масового читача.

Не менш цікавий є досвід шефства УССМ'а над комуною „Від темряви до світла“. Ця комуна заснована була на місці уславленого „Раю“ Інокентієвого біля с. Липецького. Який історичний контраст: „Рай“ професіонального експлуататора молдавських мас — попа Інокентія і комуна під шефством Спілки радянських письменників Молдавії!

Слід, нарешті, відзначити, як позитивний факт із початкового періоду роботи комітету, організацію філії УССМ у Балті при педтехнікумі і при РПШ після переїзду столиці до Тирасполя. У цій філії, не вважаючи на абсолютно недо-



статне керівництво від комітету, зросли досить значні сили, так званих „молодих“. З них треба насамперед згадати Коренфельда і ряд інших товаришів. На превеликий жаль, ця організація, яка цілком себе виправдала, не була належно підтримана і на сьогодні розпалася.

На сумлінні Комітету УССМ'у залишаються й невиконані постанови про систематичну допомогу початківцям, активне просування молдавської літератури в пролетарські маси міста, організація конференцій читачів, подорожі письменників до великих пролетарських центрів. Правда, в останньому пункті є вже певне зрушення. Делегація молдавських письменників не так давно відвідала Київ, Харків, де їх найкраще зустріла літературна суспільність і пролетарська суспільність у цілому.

Слід гадати, що ця подія зрушить з місця і справу безпосереднього зв'язку УССМ з літературною Україною, насамперед з ВУСПП'ом. Адже, ще в 1928 році на конференції ВУСПП'а УССМ'у було дано 4-5 місць; поставлено було й доповідь УССМ'у на конференції. Центральні видавництва запропонували були видати українською мовою ряд найвидатніших творів молдавської літератури, причому без будь-яких матеріальних витрат для УССМ'у; для цього треба було тільки УССМ'ові потурбуватися про вибір і переклади цих творів на українську мову. Але на це „тільки“ УССМ оце вже два роки не спромігся. Нарешті, першорядну вагу має питання про молдавську марксистську критику. Сьогодні цієї критики немає. Нам можуть указати на досить грубу книжку Вайнберга і Лехцера „Літературні питання“, як на марксистську критику, але з цим визначенням важко погодитися. Молдавська література ще чекає на свого критика, і він повинен прийти, бо інакше „хвороби зростання“ можуть перетворитися на хвороби, що „затримують зростання“ молдавської літератури.

В цій статті ми ставили собі завдання познайомити читача з основними моментами розвитку молдавської літератури в світлі національно-культурного будівництва АМСРР, не даючи конкретнішої аналізи літературної продукції молдавських письменників. Така аналіза є тема окремої статті.

Перед молдавською радянською літературою розгортаються величезні перспективи, повстають величезні завдання. Неухильне здійснення ленінської національної політики, творчий ентузіазм молдавських трудящих мас, що будують соціалізм, призов до літератури ударників із фабрик і колгоспних ланів, — все це підносить молдавську літературу на вищий ступінь, перетворює її на бойове знаряддя класової боротьби за соціалізм.



# ЛІТЕРАТУРА

## КУДИ ПРЯМУЄ М. БАЖАН

А. СЕЛІВАНОВСЬКИЙ

Поезія М. Бажана, на перший погляд, співзвучна своїми основними рисами з поезією Б. Пастернака. Творчості обох властиві ідеалістичні погляди на життя, тенденції затемнювати сенс, ліричне „саморозкриття“ через речі й предмети, які стають умовними символами й знаками; обом властиві поетичні асоціації, що розраховані на рафіновану, специфічно-інтелігентську культурність. Але уважний читач легко визначить їх відмінність. Світ, як він розкривається в поезії Пастернака, є світ розсипаних, роздрібнених, позбавлених зовнішньої закономірності думок, емоцій і відчуттів, що рухаються в хаотичному безладді; тимчасом, у творчому світі Бажана, все назовні струнке й упорядковане.

Поезії М. Бажана — розумові, хоч у них багато маячних, екстатичних образів, візій та примар. Для Бажана поема, де відбувається розмова з привидами, аналогічна до розмови Івана Карамазова з бісом або до відповідних ситуацій у „Петербурзі“ А. Белого, — є „так собі, чи вправа, чи прийом“. Провівши читача покрученими шляхами хворої й гарячої уяви, автор викриває мистифікацію, повідомляючи про те, що —

„.... бачить привиди в нас час  
невитримано і шкідливо“.

Уважного читача не омилить гадана фантастичність „Ночі Гофмана“, де кожний засіб суворо розрахований і зважений, де гротескні „прориви свідомості“ і „привиди“ — слова неблаганно розсудливо підпорядковані основній ідеї твору; якій — скажемо далі.

Бажанова поезія не відкидає об'єктивного матеріального світу, що дійсно існує. Але він, як і в Канта, є лише па-



сивний матеріал, куди гармонію та закономірність вносять розумові категорії. І спільність із кантіянськими настановленнями (хоч би такими, як виявляються вони в епігонів кантіянства) стає в Бажана тим чіткіша, що над „світом конечности“ підносяться категоричні імперативи абстрактного обов'язку і світ „чистої краси“. Роздвоєність проймає всю Бажанову творчість. У ній, у цій роздвоєності, закладений внутрішній патос його творчості і виникають нерозв'язані конфлікти свідомості.

М. Бажан переходить від одного стилю до іншого — від гофмановської фантастики до класицизму, що його поет відроджує. Але безсилий створити свій стиль, він не є епігон і безпринципний наслідувач. Блукаючи у віках, він відбирає в них образотворчі засоби, потрібні йому, щоб відтворити двадцяте сторіччя; але він не просто „бере“ старовину, а й пристосовує її, відмінює, перелицьовує.

В ньому багато від Гофмана, але багато й від Вергарна, а скульптурна опуклість образів, спрямованість на просторові асоціації і зокрема потяг до класицизму споріднюють його поезію з певними течіями в просторових мистецтвах. Так, наприклад, червоноармійці в його подіях подібні до постатей на картинах художника Великої французької революції Давида. Мотиви Вергарна, Гофмана, Давида не є в Бажана внутрішньо вихолашчена й безідейна стилізація та, разом, Бажана ні в якому разі неможна назвати продовжником і учнем його великих попередників. Він порядкує в їх спадщині, як у себе вдома; але це знов ані трохи не схоже на те критичне перероблення спадщини, що його здійснює пролетаріат.

Пролетарська література не пройде повз Гофмана, що його фантастика й романтизм були літературним виявом ще безсилового поривання вперед німецького бюргерства першої половини XIX сторіччя, бюргерства, яке жило в умовах політичної та господарчої відсталості й безправності. Ще більше уваги віддасть пролетарське малярство Давидові, який епоху конвенту й яacobинців відтворив в образах, запозичених з античного мистецтва. Але є різні успадковування. Вся справа в тому, які саме елементи спадщини беруться і в контекст яких ідей вони попадають. Історично-поступова творча лінія Гофмана або Давида може в XX сторіччі виродитися в... буржуазний декадент або найреакційніший український неокласицизм. Вона може, нарешті, деформуватись у... поезію М. Бажана.

\* \* \*

Якщо письменник, що пише в роки соціалістичної революції, органічно споріднений з нею, — вона проймає всю його



творчість, вона звучить у всіх його творах — хочби про що він писав. Бажана можна зачислити до тих письменників, що у творчості їхній за мовка є соціалістична революція навіть тоді, коли б вона мусила бути повновладною господинею в темі.

Нечисленні поезії Бажанові про революцію, присвячені громадянській війні. Та лише дата їх написання, літературно-громадська діяльність самого автора й деякі терміни (наприклад „політком“) свідчать про запис народження: XX сторіччя, післяжовтневий період. Бажан стверджує революцію як таку. І навіть точніш — не революцію, а рух наперед, абстрактну боротьбу, абстрактну волю до перемоги.

Гримлять постріли, ллється кров, гинуть бійці, на зміну приходять нові загони — в ім'я чого? Героїзм смерти виправдовує сам себе. Хто повстає? Про яку революцію йде мова? Чим різниться війна пролетаріату, прикладом, від пугачовщини або повстання римських рабів, або куркульської партизанщини?

Мета, яку ставить собі пролетаріат у соціалістичній революції, ніяк не виявлена в Бажана. Так само, цураючись натуралістичного відтворення людських переживань, не виявляє він і думок, і почуттів живого бійця — творця революції. Над усім панує категоричний імператив, абсолютний закон: ти мусиш! ти повинен! — говорить Бажан бійцям. І ось ідуть бійці полем. У них „порохом м'язисті руки пахнуть“, вони „ковтали піль міцний, солодкий дух“; один з них замріявся „про дітей і про жінку якусь“. Але мріяти не можна:

„Бійцям не можна спать на варті,  
Плекать утому на лиці.  
Чого ж то будуть варті  
Такі бойці.  
То ж ви є месники тепер за них,  
Ви месники есте,  
За братів розтерзаних,  
Згвалтованих сестер“.

„Месники за всіх своїх“... таку формулу можна прикласти до кожної війни, й саме через це не можна прикласти до жодної. Адже ця формула придатна і для Максима Залізняка („Залізнякава ніч“). І навіть у „Протигазі“, де тисячі червоноармійців, не маючи протигазів, гинуть, обороняючи полкового прапора — дар комсомолу, навіть у „Протигазі“ маємо абстрактний героїзм смерти.

Закон — ти повинен, виточнюється в ти повинен умерти славною смертю бійця, в ім'я перемоги абстрактної ідеї. Але так само гинули, рухані механікою військової дисципліни, салдати імперіалістичної війни на Марні, на Іпрі, в Галичині... Так само! І це не причіпка до Бажана. Це стверджує він



сам у поезії „Слово о полку“. Є безпосередня наступність війни різних епох, війн, руханих тою самою волею до перемоги:

„Масивні коні, п'яні коні  
Мотуззя рвали, пруги шлей,  
Тягли в проклятім перегоні  
Тупі потвори батареї...  
Услід подоланій колоні  
Тьма волочила мокрий шлейф“.

Так ішли салдати в царській війні полями Галичини, йшли й гинули.

„Проходили роки. Приходили онуки  
На ті поля, де вмер достойно дід,  
І жовті черепи побожно брали в руки  
І клали їх зіницями на схід“.

Але зупинка лише на мить:

„Повз мертву голову забуту]  
Йдуть люди в радісний похід.“

Абстрактність, неісторичність Бажанового розуміння сенсу соціалістичної революції особливо наочно виявляється в аналізі його творчої еволюції. Громадянська війна дала поетові багатий матеріал для образів абстрактної героїки, абстрактної відваги, загибелі бійця, естетизованої в плястичній позі. Уже тут, по суті, стерлася різниця між Термопілами, галицькими полями 1914 року і фронтами Червоної армії за громадянської війни.

Далі з Бажаном сталося те саме, що й з багатьма поетами, які прийняли громадянську війну пролетаріята, не сприйнявши її класової суті: наступними роками, коли революція втратила свій романтичний блиск, в роки готування до сьогоднішнього розгорненого соціалістичного штурма, Бажан відійшов од пролетаріята. Але цей відхід у Бажана відзначається рядом специфічних особливостей, що й оголили основний філософський конфлікт у його творчості.

Життя пішло зовсім не тими шляхами, на які кликали його кантіянські категорії й імперативи М. Бажана. І більше за те: виявилось, що відсиджуватися на недосяжному острівці ідеалізму далі неможливо. Серед інших і Бажанові довелося йти шляхом, що його визначала об'єктивна логіка революції. Для Бажана це був шлях малих діл, безформений шлях буденщини й оскудіння. І тут Бажан, що не міг визначити мети класи, замислився над проблемою суб'єктивної мети й суб'єктивного усвідомлення життя.

„Над пустелищем степів“, де горить „як хвіст скаженої комети, огонь рахманних вечорів“, — прокладена дорога. Як



важко йти по ній! Як важко їй самій лягти на жорстокім камені! Як самотньо в дорозі! Але чому ж це так тяжко?

„І знатиму, куди іти,  
І терени, що проходиму.  
Людському захвату неситому  
Невже не вистача мети?

(„Дорога“)

Тут підготовлена катастрофа Бажанового кантіянства Людському розумові не вільно плянувати об'єктивну дійсність з власної волі. Він примушений вважати на її закономірність. Він „на гіляках революції не бачить мети“. Але тоді коли ця мета не віднаходиться на шляхах буржуазного реставраторства, залишається вихід: не підкоритися дійсності, не виправдати її, а засудити, отже, цим самим певною мірою наблизитись до буржуазного опору цій дійсності. Естетика класицизму змінюється на естетику потворності. Бажан вивертає життя на виворіт, показує його почварність, гнилизну, сморід, нудьгу, бузувірство, — і, проробивши це, знов намагається виправдати життя — саме таке, потворне й огидне.

\* \* \*

Даремно шукали б ми в цьому циклі поезій мотивів сьогодишнього дня, безпосередньо виявлених. Вони, ці мотиви, існують у відображеному вигляді, вони перекладені на мову гротеску, фантастики, символіки. Раніш Бажан віднаходив високий патос в героїці червоноармійського звиягу. Тепер цей патос знаходить поет у творчому надхненні митця, в його „патетичному фрегаті“, „фрегаті патетичних пісень“, в „часах смертельного авралу“ — в „химерних вивертах пера“.

Мотив самотності, і мотив міста-спрута тісно переплітаються між собою. Вступає в свої права перелицьований Вергарн — періоду „Вечорів“, „Галюцинованих селищ“, „Міст-спрутів; місто — потвора, місто кубло, — таке капіталістичне місто (одною своєю стороною) у Вергарна, — таке радянське місто в Бажана.

Це — місто у Вергарна:

„То ніч бреде, і тіні міста бродять,  
Лякливо тіні кішла і тайних бурдів,  
І лихтарі мінливим цвітом сходять  
Міських огнів, болотяних „огнів“.“

Це місто в Бажана, — місто де відроджується розпуста капіталістичного світу, місто пивниць, проституції й фокстротів, те саме місто, де —

„На цій холодній цеглі  
Мов життя протоптано усе“.



Ганьбитися і розпродується все — і нема місця для кохання, для честности, — „ніч нестерпна“.

І дзвонять лихтарі, і верески біргалок  
І ще темніший, ще бридкіший льох,  
де б'ється у руках жіночих тіл кавалок...  
— Іди но, стерво, вип'ємо удвох...“

Миготіння атракціонів, їх „скажений фajerверк“ „похоть прилюдна фокстроту“, „солодїйництво примар“, — таке життя й кохання сьгодні:

„Любов людей, любов людей  
Трусить животом,  
Животом і клубами,  
губами ботокуда,  
Губами мов окравками  
скривавлених лахміть.  
То поспішаючи, стенографують люди  
Каракулями шиммі свою коректну хіть.  
У стокатті шуму шиммі,  
Спотикається в шумі шиммі,  
Це — любов.  
Ось така ти в шумі шиммі,  
У строкатім шумі шиммі  
Ти любов!“

Помилково було б гадати, ніби Бажан в циклі цих поезій дав гротеск капіталістичного міста. Ні, він створює абстрактний образ міста, що увібрав у себе риси і капіталізму і радянського режиму. Так само помилково було б думати, ніби Бажан відкидає таке місто. Ні, він його, кінець-кінцем, приймає. Ключ до цього етапу Бажанової творчості дає поема „Гофманова ніч“.

У корчмі „правиться затаєний обряд бенкетів виспирених, замислених пиятик“. Тут панує він, Гофман —

„... яхідний Амедей,  
Поет злих слів і вигадок свавільних,  
Король нічних, врочисто-божевільних  
І похоронних асамблей“.

Перевтілюючись в образи, що їх створює його уява, пануючи в гурті п'яниць, організуючи „карнавал нічних фантазмагорій“, він розгортає декларацію естетики потворности, він одхиляє запону в світ чистої потворности, де господар — він, і де тільки можливі справжня творчість і справжнє надхнення. Ось найістотніша частина декларації:

„Кладу на плечі ніч кипучу,  
Як хрест ганьби, як чорний слуп.  
І труп, свій власний, бідний труп,  
Мов некрофіл, гвалтую й мучу.  
В ганьбі, огиді, шалі й трясці



Наказую я привидам - словам:  
Із прирв свідомости, з найглибших  
людських ям  
Ви павуками тихими вилазьте!  
Мов павуки пухкі й ослизлі,  
У тільці несучи отрут скупий пухир,  
Повзійте з шпарин проламаной мислі,  
Щоб я, поет святоха і блюзнір,  
Поклав вас трупами на зляканий папір...  
І келеха бере із рук старого друга,  
Щоб загасить суху свою жагу.  
Кричать розмовники“...

Напруженість розв'язується в музиці. Б'є дванадцята година. Музика закінчується. Радник Гофман, човгаючи по каляжам, іде додому. Його дружина, Амелія, бурчить: „приплетався, нарешті?“. Але Гофман - Амедей „сміється замислено собі“. Звичайний і тривкий бюргерський побут. Він хитрий, цей старий: він знає двоїстість істини, він живе одразу в двох світах: адже крім бюргерського кабінету з флямандською піччю, з кахлями й пузатим секретером існує від нього винайдений й неприступний для багатьох світ чистого мистецтва, концерту Глюка у Вальпургієвій ночі.

І ствердження цього світу обертається в Бажана на виклик добі, що вигнала з своїх меж чортовиння і ствердила, як панівний світогляд, матеріалістичний монізм Маркса, Енгельса, Леніна.

\* \* \*

Бажан, особливо в останніх його поезіях, ніби поза політикою. Але ще Блок добре розумів, що художникові бути поза політикою — це значить бути з тими, хто творить політику експлуатації. Бути поза політикою, особливо за доби соціалістичного штурму — це значить бути з тими, кого штурмує пролетаріят. Ми не хочемо сказати, що сьогоднішнього Бажана можна зачислити до табору буржуазної літератури (як це вже тепер намагаються робити деякі надміру революційні „білакритичні хлопчаки“). Та ми хочемо точніше визначити сенс Бажанового попутництва, коріння цього попутництва, етап і можливі прогнози його розвитку.

Попутник, який 1931 року „обминає“ життя, рано чи пізно порве нитки, що тою чи тою мірою зв'язують його з пролетаріятom. Проте ми вже бачили, що Бажан не стабілізується на своїх попередніх позиціях. Про це особливо виразно свідчать останні його поезії, як наприклад, „Сліпці“ і „Гето в Гумані“. Він перебуває в русі. Але маршрут цього руху — полярний маршрутoвi соціалістичної революції. В цьому вся суть справи. В цьому небезпека, що загрожує Бажанові. Про це його треба перш за все попередити.



Тенденції Бажанової еволюції можна вірно зрозуміти тільки в тому разі, коли ми не будемо їх розглядати в межах „замкнутого літературного руху“, коли ми визначимо їх як специфічне виявлення одної з тенденцій класової боротьби в країні і зокрема — на Україні. За років непи на певній частині українській інтелігенції (серед інших і на групі комуністів) відбився сильний вплив новобуржуазної ідеології. Досить нагадати хоч би про хвилювизм. Між комплексом ідей названих інтелігентських прошарків і комплексом ідей, властивих Бажановій творчості, можна встановити чималу співзвучність. Спробуємо зібрати в один вузол основні рухові мотиви, що їх розкрила нам аналіза Бажанової творчості.

Ми визначили, що основа його світогляду є ідеалістичний дуалізм, породжений від кантіянського епігонства. Поруч із дуалізмом бачимо яскраво виявлений індивідуалізм і формалістичні тенденції, що чимраз міцнішають. Бажан тікає від сучасности. Пролетарська революція, що вдиралася часом (дедалі то рідше) в його творчість, виявлялась у ній лише абстрактно, альгебраїчно, „надкласово“ і „надісторично“.

Концепції соціалістичного наступу Бажан протиставив згодом концепцію переродження революції, естетику революційної героїки змінив на естетику потворности, мотивам Верхарна і Гофмана надав занепадницько-реакційного звучання. Але й тут, як і завжди в Бажана, виявився властивий йому дуалізм. Поруч із „Гофмановими ночами“ і образами занепадництва чуємо в нього мотив гіпертрофованого індивідуалізму, „ніщества“, сказали б ми, коли б не остерігались надуживати історичними аналогіями, індивідуалізм сильної людини, Героя з великої літери, сплітається в Бажана з націоналістичними моментами; вони хоч і не переважають, виявлені проте чітко.

Така, наприклад, „Розмова сердець“. Темної, осінньої дощовитої ночі відбувається розмова поета з привидам. Цей привид є символ старої Росії, старої культури великоруського народу. Філософська суть розмови в характеристиці великоруської культури, як поспіль розкладницької й експлуаторської. Шинок, бруд, алкоголізм, прокляття царизму — ось душа Росії, конденсоване її виявлення, дане в „достоєвщині“.

Бажан — „західник“. Але це не визначає, що він чужий націоналістичному „відродженню“. Він „західник“ тому, що його „західництво“ перегукується з комплексом ідей українського „національного ренесансу“. З одного боку Бажан відкидає великоруську культуру, як культуру Распутіних і Малют, забуваючи, що у великоруській нації боролись дві культури, зокрема забуваючи про ту культуру, що піднесла



на гребінь світової соціалістичної революції великоруський пролетаріят. З другого боку, розгортаючи свою культурно-філософську проблематику, Бажан відновлює образ старовинної української традиції войовництва й скитства, що не знало вагань і йде походом крізь історію у наскоках, війнах, полонях:

„І любимо слова, важкі мов чорний дим,  
Зловіщих ватр, що сяяли татарину,  
Викохуємо кров тугу, міцно зварену  
І просторінь — безмежну царину  
Вітаєм серцем круглим і простим“.

(„Кров полонянок“)

Так нового сенсу набирають формули абстрактного об'язку. Так завершується внутрішня роздвоєність поета Бажана, синтеза „Гофманових ночей“ і „крови полонянок“, поезій про любов-шіммі і про радянські будівлі:

„Над землею гремить  
Будування висока музика.  
І стогне степ,  
І стугонить країна  
Стальна запінена турбіна  
Електростанцій вікових“...

Куди ж прямує Бажан, поет розсудливої роздвоєності, розуму рвучкого і безцільного, літературний попутник революції? Його двоїстість не може тривати довго. Вона розв'яжеться або на шляхах ідеологічної реакції, або на шляхах наближення до пролетаріату. Останнє не виключене. Але тоді неминучі — ламання підпор нинішнього світогляду, перецінування цінностей під поглядом політики пролетаріату, криза творчої методи, послідовний, остаточний перехід на позиції пролетарської літератури.

Ідеалізм, формалізм, індивідуалізм, „західництво“ (як орієнтація на буржуазний Захід) — все це ніяк і ніколи не можна поставити на службу революції. Критика повинна рішуче поставити перед Бажаном питання про шляхи, що перед ним стеляться.

## ПОЕЗІЯ ВАСИЛЯ БОБИНСЬКОГО

Я. ХОМЕНКО

Творчість Василя Бобинського, відомого поета та одного з організаторів і керівників революційно-пролетарської літератури на Західній Україні, досі не була за об'єкт спеціального висвітлення в нашій критиці, хоч окремі автори (В. Коряк, Б. Якубський, І. Ткачук і інш.) спинялись на ній більш чи менш докладно.



Поетична продукція Бобинського на сьогодні складається з чотирьох книжок оригінальних поезій: „У притворі храму“ (1919 р.), „Ніч кохання“ (1923 р.), „Тайна танцю“ (1924 р.) і, нарешті, збірки „Поезії“, що вийшла 1930 р. на радянській Україні у виданні ДВУ. Крім того, в журналах „Вікна“, „Західня Україна“ й інш. вміщувано поодинокі перекладні й оригінальні поезії, що не увійшли до останньої збірки.

На жаль, ми не мали змоги ознайомитись із першою збіркою поезій Бобинського — „У притворі храму“, і починаємо розгляд його творчості з другої книжки „Ніч кохання“ (власне, не збірки, а одного твору — вінка сонетів). Гадаємо, однак, що ті психоідеологічні й суто стилеві риси, які ми побачимо в „Ночі кохання“ та великою мірою навіть у „Тайні танцю“, тим більше мусили позначитись на перших поезіях (почасти на характер першої збірки натякає сам її заголовок — „У притворі храму“). Певне, в перших творах Бобинський так само перебував під впливами поетів-молодомузців, що їх сліди так яскраво помітні на „Ночі кохання“, насиченій еротикою й специфічними релігійно-містичними мотивами. Для характеристики ідейних особливостей та своєрідної стилістики поезій Бобинського цього періоду, наведемо хоча б коротенький уривок із „Ночі кохання“:

„Твоє жіноче таємниче тіло —  
Житейських тайн істочник животворний.  
На цей чудний свій твір нерукотворний  
Сама природа дивиться несміло...

А Ти прийшла в тюрму моїх страждань,  
Поклала руки на зболілу скрань,  
Устами стерла з віч прокляття втоми.

Прогнала в безвість примарні фантоми,  
З очей осліплых викресала громи —  
Саму себе мені принесла в дань“.

Вже перші два рядки відзначаються химерним сполученням еротики з релігійними образами; це властиве й багатьом поетам-молодомузцям, зокрема В. Пачовському. Разом із тим, прикметна стилістична риса „Ночі кохання“ це елементи сантиментальної поезиї, що їх так ясно в цьому творі — „ніжки рожеві, як вишневий цвіт“, „серденько“, „хатка“, „соловейко-спатко“ й інш. Варт відзначити також ідеалістичний характер багатьох образів, надмірну абстрактність їх: „Мої думки цілують тихо світ і відпливають шелестом несмілим“, „Я — південь Твій, життя Твогого спека“ й інш. Загалом „Ніч кохання“ — твір наскрізь пройнятий міщанським світовідчуванням; В. Бобинський на перших кроках своєї творчості відбивав психоідеологію дрібноміщанської галицької інтелі-



генції, зокрема зазнаючи впливів занепадницької лірики В. Пачовського.

За рік після „Ночі кохання“ вийшла третя книжка поезій Бобинського — „Тайна танцю“, що охоплювала його поетичну продукцію за час після виходу першої збірки, тобто приблизно від 1919 року до 1924 року. І тут почувається велика спільність Бобинського із молодомузцями, і тут світовідчуження поета не виходить поза межі світовідчуження цих представників галицької дрібної буржуазії з усіма типовими його рисами, як індивідуалізм, естетизм, еротизм і інш.

Зокрема індивідуалізм, суспільний індиферентизм конкретно виявляється в „Тайні танцю“ в мотивах туги, смутку, самотності, — характерних для великої частини дрібнобуржуазної галицької інтелігенції часів війни й великої революції, для всіх тих дрібнобуржуазних прошарків, що особливо гостро виявили свою розгубленість і безсилість підчас великих соціальних катастроф і революційних зрушень. Саме такий є клясовий сенс мотивів смутку в „Тайні танцю“ В. Бобинського, де він, слідом за такими зразками, як „Ой, люлі, смутку“ П. Карманського, хоч з меншим хистом, опоетизовує цей смуток. Ось зразок:

„... мій смуток знайшов дорогу та прийшов до мене, як вірний слуга. Він показав мені розкішні палати з кришталю на дні могого моря.

Багато людей хоче знати, які ті палати, та який мій вірний слуга.

Та я сказати їм цього не можу. Бо це моє царство“.

(„В присмеркову далечінь“).

В іншому вірші свою самотність поет називає „всесильною добротливою чарівницею“. Вже з цих уривків можна бачити цілком ідеалістичний підхід поета до дійсності, замикання у вузькому колі власних переживань, нерозуміння явищ суспільного життя, тобто ті риси, що притаманні були багатьом із галицьких молодомузців і декому з молодшого покоління дрібнобуржуазних поетів, сучасників Бобинського, як Бабій, Шкрумеляк тощо. Що цей смуток, ця самозаглибленість і разом розгубленість має за основну причину не якісь суто інтимні переживання, а — як ми допіру відзначали — сучасну поетову соціальну дійсність, це можна побачити на багатьох поезіях „Тайни танцю“. Ось, приміром, типове виявлення настроїв поетових у цей час:

„Іду і клонюся доземно

І вірю.

За мною, передо мною темно

В безмір'ю.

За мною, передо мною чорне

Безкрає.



А часом блиск пожеж  
Сліпучу пільму безмеж  
Розгорне і розкрає  
І чезне...  
Блукаю"...

(„Камо“; розрядка наша.—Я. Х.).

Тут маємо одверту сповідь дрібного буржуа, що розгубився в складних умовах повоєнної соціальної дійсності. Виблиски революційних пожеж його лише осліплюють і дезорієнтують.

Поет не раз з боєм скаржиться на жорстоку дійсність, що втручається в його вимріяний світ — то в образі „недоброго, злобного гнома“, що топче поетову „красу“, то „когось незнаного“, що „насипав гірчичні зерна“ в поетів „нектар“ і отруїв поетові насолоду з виплодів поетичної фантазії. Почуття власного безсилля, шукання тихого притулку, щоб сховатись від суворой дійсності — такий лямбосмотив більшості поезій збірки „Тайна танцю“. Поет чує десь горді орлині поклики, але сам він „у трумні“ і відчуває безсилля вирватися звідти. На горде ячання орла він відповідає:

„Мене ж у трумно запроторили  
Віки...

Присипали піски“

(„У трумні“).

Не менш промовисто подібний настрій висловлений і в другому вірші:

„Самум смагою смалить скрані,  
А сонце приском плечі праже.  
Кругом піски розпечені до грані...  
І ми, мов клапті сажі.

Порепались долоні білі—  
Змагань з могутнім звіром свідки.  
Ідем, ідем і гинем в небосхилі...  
Кудю? Звідки?

За нами божевільна чайка...  
А на ширинь пісків пустині  
Лягла між нею і між нами крайка  
Розірваного вчора й нині“.

(„Крайка“).

Цей поетів песимізм мав, знов, коріння в тогочасній дійсності — зокрема західньо-українській. Імперіалістична війна, що стільки руїни завдала Західній Україні, польсько-шляхетська окупація, — все це не могло не відбитися якнайвідчутніше й на переживаннях галицької дрібнобуржуазної інтелігенції. Ця післявоєнна дійсність приголомшила поета, вдерлася як кричущий дисонанс у його вимріяний світ, і тому в його поезіях починають звучати „похоронні хорали“, з'являються в ній „білі хрести“, „двинтарні ями“ й інші подібні атрибути, що так нагадують відповідні мотиви в поезії українських символістів.



Гадаємо, наведених зразків досить, щоб провести саме таку аналогію між творчістю автора „Тайни танцю“ та українських символістів (Д. Загул, Я. Савченко й інш.). Для всіх їх характеристична риса є песимізм, почуття безсилля, жаху перед дійсністю, втеча від неї в „Країну мрій“, у містику — словом, увесь комплекс настроїв і переживань, властивий світовідчуванню дрібнобуржуазної української інтелігенції в часи світової війни й перших років революції.

Зокрема, цю аналогічність можна побачити, порівнявши творчість автора „Тайни танцю“ й Д. Загула часів його книги „На грані“. Так, почуття безсилля в боротьбі з дійсністю, цим „могутнім звіром“, замикання від неї в „камінній трумні“, що ми бачили в Бобинського, властиве й Загулові цих часів. У останнього песимізм на ґрунті розладу з дійсністю досягає ще більшого ступня, виявляючись у закликах тікати від неї в містичні краї, де „вічні грані“, та „ненавидіти світло й сонце денне“.

Цих виявів скрайньої розгубленості й одчаю, властивих збірці Д. Загула „На грані“, у Бобинського не знайдемо. Він порівняно легше й швидше переборов ці настрої й перейшов до бадьоріших мотивів. В поетових настроях настає виразний злам; замість тужливих звертань до своїх братів, сучасників, він кидає клич до них як до „веслярів“, закликаючи пробиватися до „зоряної пристані“. І хоч шлях до цієї невідомої пристані ще „потонує у тьмі“, хоч „темно на небі й землі“, проте поет повний віри й бадьорості:

„Ні! Не пустять весел, ні домен  
Наші м'язи розрослі.  
Понесе нас сила наших ramen  
До сонця, крізь пільму, наосліп!“

Так виникає протест проти тої дійсності, яка раніш ви-  
кликала тільки тугу й безсилля; заклик до боротьби — хоч  
покищо „наосліп“ — починає домінувати в поезії Бобинського.

Яскраво виявлений він у поезії „Спів крилатих кентаврів.“  
Тут поет дає вперше зразок бойової революційної поезії:

„Ми довго гнули під сідлами,  
Під панськими, свої хребти.  
За панських замислів слідами  
Покірно ґрунт ішли гребти.

Та спалахнув одного разу  
У нас святої думки жар —  
І ми — не прийняли наказу,  
Удар — оддали за удар.

І скинули жалких сатрапів,  
І прогрімів безпанський спів —  
Степами покотився напів:  
„Панів, напівпанів — на пів!“



Великому емоційному наснаженню вірша почасти шкодить його алегоричність, можливо навіть свідомо, з цензурних мотивів, припущена. Проте вона не настільки заважає, щоб не побачити в образі „крилатих кентаврів“ поневолену від польського панства трудову Західню Україну, що поривається до свого національного й соціального визволення.

Отже, після відзначених занепадницьких мотивів „Спів крилатих кентаврів“ можна вважати за певну віху в ідеологічній еволюції Бобинського, що виразно розмежовує новий етап від попереднього. Про причину цього зламу можемо говорити, взявши на увагу дату написання цього вірша — 1923 рік.

14 березня 1923 року, як відомо, сталась ухвала Антанти „приєднати“ Галичину до Польщі, тобто санкціонувати фактично вже dokonаний акт загарбання Західньої України. Лютий окупаційний режим спричинився до швидкої диференціації серед західньо-української дрібної буржуазії, розкриваючи перед нею два шляхи: або до табору підголосків фашизму, або до революційної боротьби під проводом пролетаріату — проти шляхетської окупації, проти УНДівського контрреволюційного болота, проти угодовства всіх мастей. Бобинський, як і вся та частина революційно настроєної письменницької молоді, що пізніше увійшла до групи „Горно“, стає на останній шлях, і це зумовлює його дальшу ідеологічну еволюцію та відповідно позначається й на тематиці поезій.

Так починається нова доба в творчості Бобинського, що характеризується, відмінно від попередньої, насамперед переключенням на соціально-актуальну тематику та чимраз більшим прагненням до реалістичного стилю. За ілюстрацію до того внутрішнього зламу, що стався в світовідчужанні поетовім і поставив його перед потребою переоцінити цінності, може правити поезія „Стріла“, що увійшла до останньої збірки „Поезії“ (ДВУ, 1930 р.).

Поезія цікава тим, що за тему її є власна творчість поетова, яку автор намагається оцінити по-новому й дати їй відповідно до цієї переоцінки інше спрямування. Поет спершу характеризує себе як „убогого співця“, підкреслюючи цим індивідуалістичний характер попереднього свого доробку: „Я лиш тиха арфа — я не сурма“. Поет свідомий тепер, що така поезія — мертва, вона не тільки користи суспільству, а й самому поетові не дає ніякої втіхи:

„Гей, несучи я казки та пісні,  
Гей, мандрую від хати до хати,  
Але мріє моє слово крилате  
І минають без радощів дні“.



Поет розриває з цією традицією й обирає інший шлях — шлях бойової активної поезії.

„Деся у темній печері на дні  
Змій поклав свої царські палати,  
І віки вже те царство прокляте  
Глушить людські казки та пісні.

Прийде час. Вирву з серця стрілу.  
Стане арфа напруженим луком,  
І розітнеться спів золотий

І на вкриту кістками скалу  
З диким ревом смертельним і грюком  
Впаде мертвий розчавлений змії!“

Як бачимо, поет іще недосить чітко уявляє собі класову функцію своєї поезії в революційній боротьбі; але він уже остаточно усвідомив, що не можна йому бути „арфою“ й співати в самотині для небагатьох обраних; треба поетичне слово зробити знаряддям боротьби, поставити його на службу революційним змаганням. Саме в цьому напрямі й скерована творчість В. Бобинського на останньому її етапі, що розпочався „Співом крилатих кентаврів“ і продовжується до сьогодні, відбившись найповніше в останній збірці „Поезії“.

Щоправда, в цій збірці вміщено окремі поезії, що входили вже до попередньої збірки, або коли й не були вміщені там, то хронологічно з нею зв'язані. Проте, переважна більшість творів останньої збірки писані після виходу „Тайни танцю“, а саме 1925—1928 р.р.; вони й надають збірці певного обличчя.

Як ми вже згадували, найхарактеристичніша риса для творчості Бобинського останнього періоду є рішучий поворот до революційної тематики, поєднаний із певним нахилом до реалізму, хоч впливи символізму в окремих творах ще позначаються. Замість попередньої індивідуалістичної лірики бринять у поета нові соціально насичені мотиви. Наростання гніву й протесту в доведеному до краю злиднів селянстві, визрівання стихійного бунту селянських мас у відповідь на економічний і національний гніт польського буржуазно-поміщицького режиму, — ця тема найбільше привертає поетову увагу. Цю тему, правда ще в символістичній формі, трактує поезія „Чорнозем“, цю ж тему — визрівання ненависти злидаря-селянина до пансько-поміщицького ладу, що засуджує на голод і злидні галицького хлібороба — маємо і в поезії „Після жнив“, подану відмінно від попереднього вірша цілком реалістично, в дусі Франкової соціальної поезії.

Отже, поет починає усвідомлювати класові протиріччя в умовах західно-українського суспільного життя, насамперед напружену, лише до певного часу притлумлену, нена-



висть трудящого селянства проти панства. Свідомістю непримиренності класових інтересів і неминучості вибуху повстання визискуваного селянства проти пана-поміщика, що недавно далось взнаки фашистській Польщі масовими підпадами поміщицьких маєтків, визначається революційне бунтарське спрямування поезії Бобинського.

Ці мотиви промовисто звучать у вірші „Наростання“, де панству з його шовками, золотом і брилянтами, здобутими через визиск трудящих, протипоставлена щоденна уперта боротьба за існування „низів“, у понурих шахтах, тісних клітках, де „голод — гість насущний“, де спонукані голодом матері вчать дочок продавати тіло ласому на втіхи панству. Єдиний вихід із цього пекла поет бачить у повстанні проти такого суспільного ладу, в бунті визискуваних мас:

„Там, там у тих низах, де кров, як жар червона,  
і сльози й піт гіркий згноїли пишно ґрунт,  
там, в темній глибині заплідненого лона,  
вже скільчився й росте страшний, як змора, бунт.

Слово „бунт“ не випадково досить часто зустрічається в революційних поезіях В. Бобинського цього періоду. Саме стихійне бунтарство переважає в них. Немає тут згадок про організовану боротьбу західно-українського пролетаріату під проводом КПЗУ. Ще не засвоїв поет чіткого класового розуміння соціальних процесів на основі революційної філософії пролетаріату — марксизму-ленізму. Дещо забігаючи вперед, можемо сказати, що цілковитого опанування пролетарського світогляду не дійшов поет і на сьогодні.

Близька своїм революційним характером до щойно згаданих поезій „Баляда про дві гіпсові маски“, присвячена пам'яті Сакко й Ванцетті. Емоційно насичена, баляда ця справляє досить сильне враження в останній частині:

„Казали, що оператори  
будуть різати їх тіло до ґрунту,  
бо доктори, сенатори, прокуратори  
раді б викрити в їх мозку осідок бунту.

Ще казали: гложе панство сумнів,  
чи життя в них не притаїлось.  
І тому раді б бачити якнайскорше у трумні  
спалене на попіл бунтарське тіло.

І тому обережні робітничі руки  
зняли з лиць гіпсові білі маски,  
щоб сини, і внуки, і правнуки  
тямили кінець страшної казки“.

Чи не за найбільше досягнення поетичної творчості Бобинського на сьогодні треба вважати його поему „Смерть Франка“ що в ній, за висловом В. Коряка, поет „од естетизму, еротики



містичних візій“ попередньої творчості „переходить до здорового реалізму й революційного каменярства“. Взявши за тему Франкову смерть, власне момент, коли поет згадує востаннє перед смертю своє життя й боротьбу, автор поеми, на тлі Франкового життя та головних і найяскравіших моментів його творчості, загалом художньо переконливо показав велетенську постать поета-каменяра.

В. Бобинський уміло використав центральні мотиви й образи Франкової творчості — від юродивого Мирона й славнозвісних каменярів і ріпників, а також типові уривки Франкових поезій, щоб найрельєфніше показати постать поета-революціонера. Чималого патосу доходить у картинах, де Франкова пам'ять ставить йому перед вічі ті „підпори громадянства“, реакційні сили, що з ними боровся поет:

„Аж ось його побачили вони  
Й жажнулися, немов од світа сови,  
аж сопухом війнуло із стіни.  
Перемагаючи нуду, питав їх: „Хто ви?“  
І вчув одвіт: „Ми рідні, ми свої,  
ми величі народньої основи.

.....  
Ми ті, котрим насліпо вірять низ.  
Ходи ж і ти, пристань до нас віднині,  
глянь, як нам страшно жаль народніх сліз,  
Як ми їх не даєм на жир чужині,  
глянь, як ми дбаємо про їх тадан,  
які шляхетні ми й які ми... „Свині  
і глитаї!“ — скінчив за них Іван, —  
Розбійники, злодії й галапаси,  
болиголов, отрута і дурман!  
Гидке хробацтво, на наживу ласе,  
народу нудя і народу брідь  
тілесна гниль і духа парієси!“

Відзначаючи новий реалістичний струмись у поезії Бобинського, зв'язаний з щораз більшою орієнтацією на соціально-актуальну тематику, й собі зумовленою загальним піднесенням революційної хвилі серед західно-українських трудящих мас, — не можна обминути й окремих збочень поета з цього шляху. Насамперед не зникли й позначаються на окремих творах впливи символістичної поезії, зокрема й особливо вплив французького символіста А. Рембо, що його чимало перекладав автор останніми роками. В збірці „Поезії“ маємо переклад одного з найпопулярніших віршів Рембо „П'яний корабель“, з характеристичним потягом до екзотики, з виразними анархічно-богемськими настроями.

В поезії Рембо знайдемо вишукану лексику, оригінальні образіві конструкції; але все це — органічно зв'язане з його,



висловлюючись сучасним терміном, творчою методою, типовою для буржуазної літератури й абсолютно непринятною для літератури пролетарської. Характеристику цієї методи знайдемо в самого Рембо:

„Я говорю, що треба бути ясновидцем, стати ясновидцем. Поет стає ясновидцем в наслідок довгого й ретельно обміркованого розстрою всіх своїх почуттів. Він прагне зазнати на собі самому всіх видів любови, страждання, божевілля, він вбирає в себе всі отрути й лишає собі з них їх квінтесенцію. Це невимовна мука, що її перенести можна лише при найвищому напруженні всієї віри та з людськими зусиллями, мука, що робить його страдником із страдників, злочинцем із злочинців, покидьком із покидьків, але разом з тим і мудрецем із мудреців. Він бо пізнає невідоме і, коли б навіть, збожеволівши, він кінець-кінцем перестав розуміти свої видіння, йому все таки пощастило споглядати їх“.

Не треба доводити абсолютну ворожість цього буржуазного інтуїтивізму творчій методі пролетарської літератури, заснованій на марксистській філософській базі — діалектичному матеріалізмі. А проте певний вплив Рембо позначився на творчості Бобинського, зокрема на поезіях „Майбутній метеор“, „Вічний сніг“, „Далечінь“, з їхньою екзотикою, іdealістичним звеличуванням могутньої незайманої природи, протипоставленої „нікчемності“ людства, „безкрилого рабського плем'я“. Характеристичний для цих поезій мотив відчуваємо хоча б у таких рядках „Майбутнього метеора“:

„На берегах моїх гудуть, шумлять, говорять  
Задумані ліси дочасну казку днів.  
Одурені в імлі самообманних снів  
Там щось дитиняче звірі двоногі творять“.

Образне й лексичне багатство, властиве цій поезії, не повинно затуляти нам органічно-ворожої світоглядіві пролетаріату ідеологічної суті її, суто естетського її характеру. Вплив поезії Рембо веде Бобинського в бік від основної революційної магістралі його творчости. Тут, власне, маємо в своєрідній формі виявлений і досить таки небезпечний ретидив індивідуалізму й естетства.

Так само слід розглядати і на карб поетові слід поставити не зовсім іще подоланий еротизм. Як на приклад, можна вказати поезію „Зелена зелина“, до вміщення в останній збірці надруковану в журналі „Вікна“ й схарактеризовану на сторінках „Критики“, як зразок непролетарської поезії (Ів. Ткачук „Початки пролетарської літератури на Західній Україні“). Характеристична з цього погляду й поезія „Розп'ятий скрипак“, надрукована в січневому числі журналу „Нові шляхи“ (хоч написана вона, як зазначає автор, раніше, саме 1925 р.). Тут поет змальовує трагедію скрипака; кинутий у в'язницю,



він дізнається, що в сусідній камері сидить жінка, яку він колись кохав, а потім покинувши „слід лишив кривавий в її страж-лучім серці“. Скрипака хвилюють „солодкі та болючі спомини“:

„Гей, шумували вина  
Солодкі на принаду,  
Ядерні горді груди —  
Китяги винограду.

Сміялись в лузі квіти,  
Всміхались зорі з неба,  
Як поцілунки мліли,  
Прохаючи: не треба“.

Трагедія скрипака доходить кульмінаційного пункту, коли він чує крізь стіну крики немовляти — його дитини, що її народження вітають не сльози щастя й колискові пісні, а сірі тюремні мури:

„Тому закаменіли  
В погорді і прокльоні  
Мої розп'яті, в вічність  
Простягнуті долоні“.

Хоч матеріал даного вірша, здається, цілком надавався до того, щоб дати твір з яскравим соціальним змістом, автор центр уваги переносить в інший бік, наголошуючи спотворення біологічного процесу в лихих обставинах в'язниці, щоб показати особисту „трагедію“ „розп'ятого скрипака“.

Ці кілька негативних прикладів показують, що навіть над таким поетом, як Бобинський, що в своїй поетичній і в критично-публіцистичній діяльності давно рішуче протипоставив себе фашистським трубадурам — Маланюкам і „аполітизмові“ багатьох дрібнобуржуазних поетів із „Нових шляхів“, — ще до певної міри тяжить спадщина декадентської поезії; її рецидиви подекуди прориваються й сьогодні.

Та ці застереження не повинні затуляти від нас основного позитивного характеру поетичного доробку Бобинського. В. Бобинський — поет, що в незвичайно тяжких обставинах, які утворив польський фашистський режим для культурно-громадської, отже й літературної роботи на Західній Україні, все ж спромігся, протиставши отруйним впливам галицького ундофашизму й угодовства, проїнятися революційними ідеями західно-українських трудящих мас і зробити свою творчість зброєю в їхній визвольній боротьбі. Бобинському належить визначне місце в українській післявоєнній поезії.

Треба сподіватися, що переїзд В. Бобинського на радянську Україну, де розгортається велетенський процес соціалістичного будівництва, зокрема будівництва інтернаціональної змістом і національної формою української культури, поруч нечуваного економічного визиску й національного гноблення



трудящих Західньої України під панською Польщею, — дасть нові стимули для творчости поета, поглибить революційні її тенденції. Треба сподіватись, що засвоєння конкретних здобутків пролетарської літератури полегшить авторові процес остаточного переборення деяких непережитих іще залишків декадентства та прискорить процес витворення власного поетичного стилю на основі творчої методи пролетарської літератури, на основі поглибленого опанування войовничої філософії пролетаріату — матеріалістичної діалектики.

## НА ШЛЯХАХ ПЕРЕБОРЕННЯ ПАЦИФІЗМУ\*

В. ФУРЕР

Страховисько кривої різанини виповзає з тисяч пронизаних жахом сторінок. Письменник іде безконечною лінією фронту, од Мазурських боліт до Вогезів. Він роками висиджував із своїм роєм у вогких шанцях і разом із товаришами заростав шарами бруду й вошей, обмежуючи свої бажання вичікування хоча б хвильової тиші по нестерпній гарматній стрілянині. Він у натовпі напівбожевільних людей, через вогнені поля, через дротяні загороди кидався з багнетом на такий самий натовп, що з примусу обороняв свої шанці. Він тулився до землі, коли чув грюкіт моторів смертоносних літаків, ховався в воронки від вибухів, пригинався під дощем куль, плазував серед трупів, серед покалічених, розтерзаних тулубів, одрубаних, одірваних рук і ніг... Ішов майбутній письменник, у салдатській шинелі, безконечною лінією фронту, обходив тисячі посяганих по Європі братерських могил, відновлював образи боїв, де мільйони лягли трупом.

Це — література про війну. Це книжки, що їх нервозно, жадібно розхоплюють по всій Європі, книжки з нечуваними тиражами, книжки, що їх читають сотні тисяч людей, які ще не забули фронту або своїх рідних на отих розсіяних по Європі цвинтарях. „Вогонь“ Барбюса, „Війна“ Ренна, „Три салдати“ Джон Дос Пасоса, „На Західньому фронті без змін“ Ремарка, „Пригоди бравого салдата Швейка“ Гашека, „Без відчизни“ Адама Шарера й десятки інших творів присвячено цьому парадові смерті, керованому від світового імперіалізму.

Фронт патріотичної макулятури, фронт оспівування війни, фронт масово продукуюваної військової „романтики“ й „героїки“, фронт інтернаціонального Кузьми Крючкова було прорвано. Сотні тисячів зачитувались новими кривавими рядками, повними

\* Редакція відзначав переважно схематично-оглядовий характер статті т. Фурера і мав намір повернутися до освітлення письменницької постаті Глезера в журналі.



болю й обурення. Найвидатніші, найталановитіші сторінки повоєнної світової літератури присвячено війні; та лише невеличка частина сягає до рівня гнівного протесту проти справжніх організаторів війни, до полум'яного заклику боротьби проти готування нового імперіялістичного злочину.

Авторів, дрібнобуржуазних інтелігентів, здебільшого вистачає лише на те, щоб безпомічно захлинатися від жаху скривавлених років, щоб клясти безглузду муштру мордобойних унтерів, офіцерську розпусту і знущання. І годі! Жадних окреслених висновків, жадних навіть попереджень, просто — безпорадна гістерика одчаю. Але серед цих книжок є й такі, що з безпощадною послідовністю викривають усю картину війни, безоглядно заглиблюються в її причини і гнівно й прямо показують на її паліїв. Це акт обвинувачення імперіялістам, що його від імени трудящих неблаганно висуває світова революційна література. Це заклик, що палає вогнем страшних років, заклик до єдино можливого засобу запобігти новій, ще жорстокішій бійні, заклик до революційної боротьби, до повалення імперіялізму.

Це література, що зросла в льохах шанців, на полятих кров'ю бойовищах. Її творці — безпосередні учасники імперіялістичної війни. Але Ернст Глезер на фронті не був, не був і в армії. Він звертається до нового, несподіваного свідка імперіялістичного злочину — маленького хлопчика з німецького запілля, з маленького німецького містечка. Це війна з нового так би мовити боку, війна з боку запілля.

Хлопчик школяр зростає в дрібнобуржуазній родині німецького чиновника, у відповідному бюргерському оточенні невеличкого міста. Батько — середній службовець, що живе суворо розписаним днем, поділяючи свій час між найакуратнішими виконаннями службових обов'язків, улаштуванням „власного дому“ і всього того особистого й родинного режиму з періодичними... *aus flugam'u* за місто й певними годинами в своїй кнайпі, — одне слово, того ладу, що його добивається кожний німецький дрібний буржуа. Аби було „*gemütlich zuleben*“.

Мати — досвідчена господиня, що цілковито впряглась в побут, але разом сягає до „вищих“ ідеалів, звичайно досить типових для її оточення, до безґрунтованого мрійництва. Вона возноситься на небеса „сентиментальної поезії“, і через те з повним розумінням свого „вищого“ становища трохи презирливо, почасти поблажливо дивиться на те, що робиться там унизу в житті (звичайно, виключаючи її господарські й родинні обов'язки). Одне слово — типова німецька дрібнобуржуазна родина.

А хлопчик? Початок шкільних років відкривається для нього ганебною картиною знущання унтера в учительському



мундирі з німечної єврейської дитини. Він з товаришем бере її під свій захист, одривається трохи від компанії школярів, зв'язується з ватагою робітничих дітей і стороною знайомиться з робітничою дільницею, зазнає нестертого враження від картини арешту соціально-демократичного робітника.

Спокійна хода життя переривається на тому видатному для хлопчика етапі, коли його за порадою тіток виряджають із матір'ю лікуватись до Швайцарії. Звичайний курорт, німці, французи, англійці, руські і т. д. Знайшовся приятель — французький хлопчик, виробилась у них своя мова, що неприступна була б дорослим, але вповні дає змогу хлопцям порозумітися.

Перші відомості про війну, прояви національного антагонізму, що сягають від поглядів зизом місцевого суспільства на німецьку родину, аж до того, що хлопчика француза брутально відлучають від німецького товариша. І тоді — перше обурення з війни, таємні зустрічі з товаришем і перший антивійськовий вислів француза, що його Глезер взяв за епіграф до цієї своєї книжки: „Війна — це наші батьки“.

Панічний виїзд додому. Останній поїзд через кордон, патріотичні демонстрації, „урочисте свято єднання всієї нації“, що відзеркалюється в свідомості хлопчика, туманний від великого келиха пива, яким почастиували його на честь війни.

Спокійне оповідання Глезера тут набирає величезної сатиричної сили. Ці вмиль воєнізовані бюргери, цей пивний чад патріотизму і „припадання до стіп імператора“. В ньому, похитуючись, єднаються і тупоголовий поліцай-офіцер, і вчора заарештований соціаль-демократичний робітник, і місцевий соціально-демократичний проводир — завжди ласкавий і лагідний доктор Гофман, — таке живе мерзотно-сяйливе обличчя перших днів війни. Громадське формування героя дістає новий багатющий матеріал. Перед цим розкривається лад його вітчизни в незвичайній формі, протилежній уявленням, що дається офіційним вихованням.

З цих різнорідних джерел громадського впливу формуються початки свідомості героя. Та було б помилково Глезерового героя вважати за звичайну центральну постать роману, для якої автор старанно створює фон, щоб мати можливість копирсатися в її психології. Німецький хлопчик із дрібнобуржуазної родини — це лише вдалий художній засіб акумуляції фактів, вражень, поглядів, думок, що стали за ґрунт для народження в післявоєнній Німеччині цілої генерації дрібнобуржуазних попутників революції. Герой-хлопчик не спроможний, звісно, критично ставитися до подій — подібна лінія в романі штовхнула б автора в трясовину фалшу, — хлопцеві просто дано бачити зворотний бік різних — і маленьких і великих — явищ, далеко не подібний до офіційного висвітлення їх.



Це, власне, і розкриває читачеві з художньою ясністю й перекопливістю Німеччину в часи війни. Вже позаду той час, коли юрба хлопців, серед неї й син робітника соціально-демократа, в патріотичному пориві б'є свого товариша, що невідповідно висловився про війну. Приваблива бюргерському серцю уніформа вже заляпана кров'ю й брудом війни. В містечку вже розвиднюється. В такому веселім, здавалося, переможнім марші німецької армії теліпаються порожні рукава та холоші замість одрубаних рук і ніг. Щораз більше листів з жалібними берегами розносять поштарі по хатах, та й листи від живих із фронту далеко не збігаються тоном із військовими гура-повідомленнями.

Запілля відчуває війну. Хлопець зарано зростає. Він уже в юрбі тих, що пробираються по сільських дорогах, обдурюючи жандарів і шукаючи харчів для голодної родини. Хлібні картки, що по них грамами розподіляють хліб, обіди з одної редьки, примушеність працювати за харч у селянки,— війна повстає в новому світі.

Щораз міцніше душить війна містечко. Вона здавлює в своїх лабетах усю Німеччину,— зовсім не подібна ця війна до галасливих заяв про кількамісячний тріумфальний похід по Європі. Імперіялісти продовжують скажено змагатися— надходять найгірші часи для напівмертвої країни та для її фронту. Нелюдські бої на Заході, що тривають місяцями на ділянці в кілька кілометрів, бої, де якесь маленьке село оточується горами з десятків тисяч трупів, де все навколо руйнують гармати, де люди захиляються, божеволіють в газових завісах. Не видно кінця...

А газети брешуть далі. Ніхто вже не вірить. Жодного ентузіазму. У всіх одна думка, одна мета— припинити війну. Видача продуктів обмежується. Жіноча праця на заводах переважає, бо чоловіків посилають великими партіями укомплектовувати цвинтарі.

Уряд кайзера, його генерали, його соціально-демократія вірно служать капіталові, жертв не шкодуючи. Німеччину загнано в безвихідний кут. Та нема чого поспішати з кінцем війни. Шалено зростають прибутки; війна прекрасний гешефт, вона народжує нових мільйонерів-шиберів, що з усього вміють робити гроші, а переважно— з крові й голоду. Маленьке замучене місто задихається разом з цілою країною і далі не може терпіти. Глезерів хлопчик, тепер уже юнак, виконав свою роль свідка обвинувачення проти організаторів різанини й руйнації.

„1902 рік народження“— це повість про відблиски війни у маленькому німецькому місті, повість про школяра з дрібно-буржуазної родини, і через те тут немає війни в сприйманні



промислового пролетаріату, великого капіталу, верхівки німецької держави. Та яскравий таланти Глезера допоміг йому дійти мети, і в романі маємо гострий антивоєнний протест, а разом — протест проти всього життєвого ладу й оточення, проти бюргерської моралі, проти ідеалу того „фатерлянду“, що є „über alles“.

Чи не зупинитися на цьому? Але Глезер тут крапки не ставить, як це роблять інші письменники, що в них вистачило сили лише на опис жахливих картин війни. Він шукає дальших висновків, він шукає виходу. Цих висновків, цього виходу шукає ціла генерація лівої дрібнобуржуазної інтелігенції, що її яскравий репрезентант Ернст Глезер.

Німеччина йшла до краю прірви. Німецький капітал відчуває, що далі провадити війну неможливо, ще крок — і запілля вибухне повстанням, ще крок — і армія оберне свої багнети. Спроби заговорити про „почесний мир“. Старі імперіялістичні хижакі починають розмовляти про людську справедливість, про потребу „справедливо“ закінчити війну. Та вони натрапляють на собі подібних. Політики Антанти вже відчувають, що в цій ситуації пахне майбутнім Версалем. Треба ж, нарешті, підбити кривавий рахунок прибуткам — платити буде Німеччина. Уряд, генералітет, соціаль-демократія намагаються врятувати... кайзера, але Вілсон, що говорить в імені капіталу країн-переможців, робить зовсім недвозначні натяки, які переходять в прямі вимоги. І нарешті... про це говорить Глезер на початкові своєї книжки „Мир“, що є логічне продовження роману „Рік народження 1902“.

„Ти можеш іти додому, — каже собі звичайний салдат німецької армії, що стоїть біля дверей вокзалу. Навколо проходять люди, поспішають до поїздів, але щось трапилось, поїзда вчасно немає. Серед робітників, що чекають на поїзд, з'являється старий служака — обербухгалтер Кляйн. Репліки салдатові у відповідь на запитання з приводу зриву розпису поїздів обурюють бухгалтера. Він загрожує вищим військовим начальством. Салдат, сам уже без герба, брутально зриває з нього кокарду.

„Тепер ти будеш знати, що трапилось? — Пов'язка на рукаві салдата пояснює: „Комітет Ради салдатських та робітничих депутатів“. Старий бухгалтер не розуміє, розмова загострюється, він кидається бити салдата, але відразу безсиліє, коли той вигукує: кайзер утік до Голандії, де можна добре пожерти.

Революція! Весь апарат німецького капіталізму скеровано на гальмування революційних подій, на те, щоб не гримнув німецький Жовтень. А для цього всі підстави. Революційні робітники шикуються навколо прапорів Спартак. На чолі —



К. Лібкнехт і червона Роза. Слово забирають соціально-демократи. На їхні плечі припало завдання рятувати Німеччину від соціалістичної революції.

Спартаківське повстання. Від імени соціально-демократії діють Еберт, що його Гінденбург називає порядним німцем, Шейдеман і кривавий пес Носке. Змобілізовано всі сили реакції; героїчне спартаківське повстання затоплюється в крові, починаються дні нечуваної звірячої розправи. Перші гинуть Карл і Роза.

Ернст Глезер не змінює масштабів свого твору. Він залишається на старому пляцдармі німецької провінції і накреслює її повоєнний розвиток і прихід революції. Маленьке місто розворушене. Ратуша оточена юрбою. Матроси й кулемети. Сюди разом з іншими прийшов і хлопчик з „Рік народження 1902“, тепер юнак. На ганку ратуші з початку відомий уже соціально-демократ д-р Гофман з угодівськими пропозиціями. Його перебиває Адальберг Кеніг: „Вся влада Радам“, „Диктатура пролетаріату“!

Адальберг Кеніг — юнакові знайомий. Це молодий студент, що допомагав йому студіювати грецьку мову і разом знайомив його з програмою революції. Революція вступає в свої права. Матроси, салдати на чолі з Кенігом здійснюють революційні заходи, беруть буржуазних заручників, вимагають негайного миру. Проти них — бюргери та їхній новий проводир д-р Гофман. З часом Адальберг Кеніг із своїми озброєними матроськими загонами перекидається в сусіднє більше місто, де провадить уже справжні бої за радянську владу. До цього великого міста їде і юнак. Його поведінка не змінюється на жадній сторінці книжки. Він пристрасно спостерігає, і його очима показує Глезер картини спартаківського повстання.

Знов юнак у своєму містечку, — готується з матір'ю зустрічати батька. Цей німецький офіцер приїжджає, побувши на різних фронтах, застає вдома все. „в порядку“ і, ніби нічого не було, вертає до служби. Він прагне зберегти старий порядок. Хай усе буде, як було!

Батько в цих мріях не самотній. Офіцерна, бюргери, соціально-демократи, фельдфебелі готують нові військові заходи, щоб піти походом на місто, де існує влада салдатських і робітничих депутатів. Їхні настрої окреслені, їхні наміри ясні.

Буржуазний тип — якийсь рахівничий радник — показує на озброєну Червону гвардію жінкам, що проходять повз з мішками картоплі, і, поливаючи червоногвардійців помиями брудних наклепів, між іншим, каже:

„Чи знаєте, що в Росії всі ці євреї, а Ленін хорий на венеричну хворобу? Він мусить через Німеччину їхати в пльомбованому вагоні, бо він божевільний. Я знаю це з найліпших джерел. Самі соціально-демократи не хочуть мати нічого спільного з цими людьми. Це ж



злочинці, це в'язні з тюрем, які вони тепер відкрили. Серед них є й такі, що сиділи за державну зраду, подумайте, за державну зраду“.

Це голос буржуазного суспільства. Воно кличе до розправи з тими, хто хоче „соціалізувати жінок і відібрати дітей від матерів“. Шикуються загони білої гвардії, готують наступ на місто. І тут знову — юнак-спостерігач, що з завзяттям спостерегача кидається в найнебезпечніші ділянки боїв.

Спартаківці героїчно захищаються. Вони обороняють кожную вуличку, кошний будинок. Офіцерські загони наступають, „підсилені“ загонами місцевої буржуазії, жалюгідними боягузами в мисливських одягах, що лякаються кожного пострілу, що чекають, коли їм дадуть можливість розправитися з бранцями-пролетарями.

Цей час приходить. Перемагають найманці-офіцери, що перед самим наступом знущаються з боягузів-бюргерів і вражаються з героїчності спартаківців. Вони цинічно знущаються з самих себе, бо знають і відчують, що вони лише найманці, професійні вбивці, що лякаються іншої роботи й хочуть лишитися „працювати“ за своїм виробленим у війні фахом.

Нечувана огидна кривава розправа. Робітників і матросів розстрілюють, катують, скидають на брук з дахів. Побитих, ледве живих бранців, кидають у в'язницю.

Кінець. Командувач білої гвардії встигає з батьком юнака перехилити за спогадами кілька пляшок. Приводять опльованого скривавленого Адальберга Кеніга, що пройшов крізь ряди осатанілих буржуа. Полковник „виявляє сентиментальність“. Нащо опльовували його. Хай ведуть його у в'язницю! А через кілька часу рапортує фельдфебель: бранця по дорозі розірвали на шматки буржуа.

А потім суд над одиницями, що лишилися живі. Серед них Макс Фрей — дрібнобуржуазний інтелігент, анархо-індивідуаліст, що випадково примазався до революції. Він став „героєм“. Газети повні статей про нього. „Суспільство“ цікавиться долею цього гімназиста з „порядної“ родини. Як він трапив до спартаківців? Романтичні здогади, сийво бульварної популярності. Буржуазні бариньки — за звільнення Макса Фрея. І його таки звільняють. Його обвинувачують лише в незаконному користуванні зброєю та за це штрафують.

Звільненому гімназисту-„герою“ влаштували на вулицях овації. І в газетах, які все це просторо описували, коротко маленькими літерами сповіщалося:

„Десять робітників було засуджено на 37 років в'язниці, 8 робітників та 12 матросів засуджено на 45 років в'язниці. Про них каже Глезер — майже не говорили. Їхня доля не була цікава“.

І знову все „гаразд“. Запанувала німецька республіка. І в цій республіці знайшов собі відповідне місце Макс Фрей.



Він пішов на утримання бариньки, що зацікавилась „героем“, увійшов у коло дрібнобуржуазних „митців“, частина яких вешталася раніш біля партії і навіть потрапляла до партії. Вони влаштовують нечувані оргії в паладі цієї мадам. Там, коли „митці“ п'яні валяються з напівголими дівчатами, там проголошують вони промови про нове мистецтво епатування буржуа, про „нову революцію“, що прийде через „оновлення мистецтва“. І Глейзерів юнак, що прийшов туди з Максом Фреєм, шукає виходу з цього мистецько - бюргерського борделю. Тікаючи від цих новітніх „огарків“, він натрапляє в одній кімнаті на трьох...

Трое не мають нічого спільного з цим домом. Вони розмовляють про долю революції. На інтелігентське зневір'я в дальшому розвитку революції, що його висловлює д-р Лембергер, відповідав Пагенштехер:

„Ви зрікаєтесь, як усі інтелігенти після невдалої революції. Ви індивідуалісти. Через десять років ви станете релігійні“.

І тоді втручається в розмову третій, що досі мовчав. Нелегальний комуніст, що приїхав очистити й перебудувати місцеву парторганізацію. Він твердо й переконано говорить про те, як інтелігенти легко зневірюються в революції. Їх тягне у революційний рух зненависть до буржуазного суспільства, але не завдання — встановити пролетарську диктатуру й далі боротися за соціалізм. Його слова жорстко б'ють цих естетів у революції. І коли д-р Лембергер говорить про капіталістичну стабілізацію і про те, що часи чорної реакції в Німеччині є ґрунт для розчарування, він відповідає:

„Де ґрунт для розчарування?“

Коли буржуазне суспільство на роки стабілізувалося — це найбільш показує, як досі легковажно провадилася в Німеччині революційна робота.

Бракує ясної рішучої революційної партії — ви ж, інтелігенти, чекали на революцію, як на театральну прем'єру“.

Це ключ для розуміння Глейзерової лінії в романі. Він на кожній сторінці підготовлює цей висновок. Болючи б'є його книжка по німецькій буржуазії, по її справжніх льокаях і катах робітничої класи — соціально-демократах, по зневірених і розкладених дрібнобуржуазних інтелігентах, по своїй власній вичікувальній і нерішучій позиції. Він плює в обличчя німецькій буржуазно-демократичній республіці і доводить, що революційний рух вступає в нову фазу, коли керуватиме ним тверда й рішуча комуністична партія. Нема ґрунту для зневірення. Це доля дрібнобуржуазних інтелігентів, що спробували вискочити з буржуазного суспільства, але не знайшли дороги до революційних лав...



Певно, що в Глезерових творах, які здобули собі величезну популярність у Німеччині і перекладені вже на кілька європейських мов, є багато автобіографічних рис. Шлях хлопця-юнака — це власний шлях письменника, це вибоїста путь до революційних певних груп лівої дрібнобуржуазної інтелігенції. В сучасній Німеччині, здавленій загально-капіталістичною кризою, що найяскравіше виявилась, книжка Глезера не могла не зробити величезного впливу, прориваючи загальний фашистський фронт та його соціаль-фашистське крило в літературі. Щораз більше піднесення капіталістичного визиску, мільйони безробітних, нечувані розправи над революційними робітниками, криваве цєргібелевське 1-ше травня, наростання революції, піднесення впливу комуністичної партії, — це сьогоднішня Німеччина.

Ще пробують соціаль-фашисти та інші буржуазні партії накинати серпанок демократії на республіку Гінденбурга, але звіряче обличчя фашизму випирає щораз яскравіше: Глезер б'є по всіх тих, хто ще намагається вчепитися за маленький шматочок ілюзії, щоб заховати від себе, за способом струсів, розгортання класових боїв, неминучість соціалістичної революції.

В своїй, коли так можна висловитися, художній історії воєнної та повоєнної Німеччини Глезер цих ілюзій позбувся. Тепер він уже не просто спостерігач-юнак із „Миру“; він щораз певніше стає на окреслені революційні позиції. Під час останніх виборів до райхстагу він, разом з Оскаром-Марією Графом та іншими, підписав заклик голосувати за компартію. І на 2-ій міжнародній конференції революційної літератури Глезер говорив про свій шлях од болота дрібнобуржуазних хитань до революційного руху, говорив про потребу мобілізувати „всі руки для Радянського Союзу“, про те, що неможливо лишатися одиночкою, і, нарешті, заявив про своє бажання вступити до союзу пролетарських письменників Німеччини.

Після пленуму з'явилася в „Франкфуртер Цайтунг“ стаття Глезера „Рамзінс редут“ про враження його з процесу шкідників. В ній він чітко й мужньо, використовуючи рямці можливостей буржуазної газети, виступив проти шаленої кампанії наклепів і брехні, викриваючи чорне діло класових ворогів соціалістичної країни. В умовах щораз більшого розгортання класових боїв, в умовах єдиного фронту капіталу, — од Пуанкаре через Рамзінів, через меншовиків аж до німецької соціально-демократії, — Ернст Глезер, один з найвидатніших сучасних письменників Німеччини, разом із Ромен Роланом, разом з іншими товаришами має виконувати почесне завдання — творити фронт наших спільників, щораз твердіше стаючи на ґрунт революційної боротьби.