

# Р О З Д І Л ДИСКУСІЙНИЙ

## ФРІЧЕ, ЯК МЕТОДОЛОГ МИСТЕЦТВА \*

І. ВІД ПЛЕХАНОВА — ДО ЛЕНІНА

ОЛ. ВЕДМІЦЬКИЙ

Наукова діяльність В. М. Фріче була діяльністю революціонера-марксиста, що поставив собі за бойову мету — застосувати основні положення діалектичного матеріалізму в мистецтвознавстві. В цій діяльності В. М. Фріче йшов шляхом основоположника марксистського мистецтвознавства — Плеханова, використовував його формулювання, конкретизував їх, щоб потім піти далі Плеханова — виточити й загострити марксистську методу, збудувати науку про літературу на поглибленій теоретичній основі.

Епоха соціалістичної реконструкції поставила перед наукою про літературу нові завдання. Фріче своїми останніми теоретичними працями підносить літературознавство до рівня цих завдань. Коли Плеханов свого часу поставив і розв'язав питання соціальної функції мистецтва, його генезу й класовий характер, то перед Фріче постали нові проблеми — діалектика художнього процесу, марксистська аналіза мистецтва фінансового капіталізму, нарешті — основні проблеми пролетарського мистецтва.

Для з'ясування цих проблем уже недосить було плеханівського набутку. Ці проблеми можна розв'язати лише на основі Ленінової науки про діалектику. Треба практично застосувати ленінізм у мистецтвознавстві, довести, що суперечності художнього процесу єсть суперечності класової боротьби, відбиті художніми засобами. Ленін у своїх замітках писав:

„Діалектика і є теорія пізнання (Гегеля і) марксизму; ось на який бік справи (це не „бік“ справи, а суть справи) не звернув уваги Плеханов, не кажучи вже за інших марксистів“.

Плеханов у ряді важливих випадків не умів підійти до явищ, як до єдності протилежностей. У Плеханова є об'єк-

\* Статті т. Ведміцького бракує розгляду позицій В. Фріче в світі останньої філософської дискусії. *Ред.*



тивістські тенденції, скеровані проти оціночного підходу до мистецтва. Отже ясно, що, будуючи науку про літературознавство, застосовуючи до неї лєнінізм, треба було піти далі за Плєханова. І заслуга Фріче полягає в тому, що він в останніх своїх літературознавчих працях застосував лєнінське розуміння діалектики, підкреслив, що основна умова діалектичного пізнання мистецтва є пізнання його, як вияву і разом з тим як специфічного засобу класової боротьби. Фріче — проти недіалектичного протиставлення літератури й дійсности, свідомости й буття. Літературна творчість, як конкретна діяльність, є встановлення єдности суб'єкта й об'єкта.

Бойовий, класовий характер літературознавчої науки завжди підкреслював у своїх працях Фріче. Він завжди зв'язував літературознавство з політикою, класовою боротьбою. Мало зазначити, що літературний процес є відбиток соціально-економічного процесу; треба показати, що факти літературні є форми конкретної класової практики, треба викрити в цих фактах класову спрямованість і виявити відношення її до класових інтересів пролетаріату.

Фріче, отже, підходив до літературних явищ з класово загостреною оцінкою. Разом із тим Фріче ніколи не забував за специфічність цих явищ і завжди брав їх, як явища стилю. Фріче завжди підкреслював принцип історизму в підході до явищ, завжди оперував конкретним історичним матеріалом. Він трактує класову боротьбу не взагалі, а маючи на увазі конкретний історичний момент, розглядаючи дійсні противенства й ситуації і завжди виходячи в цьому розгляді з класових завдань пролетаріату. Виходячи з цих основних марксо-лєнінських філософських положень, Фріче й розглядав явища літературного процесу.

Але треба зазначити, що протягом своєї довгої наукової діяльності Фріче не зупинявся на раз прийнятих формулюваннях, не застигав на одному місці, а йшов уперед, виточуючи свої визначення, інколи кардинально переробляючи їх, виправляючи деякі свої помилки, висуваючи нові проблеми й накреслюючи шляхи їхнього розв'язання. Цей шлях еволюції поглядів Фріче ще жде свого дослідника. Ми ставимо собі завдання характеризувати головну лінію системи Фріче, як методолога мистецтвознавства, зокрема — теоретика літературного процесу.

II. ПОГЛЯДИ ФРІЧЕ НА МИСТЕЦТВО

В останні роки свого життя Фріче поставив перед собою завдання: вирішити головніші проблеми мистецтвознавства на основі діалектично-матеріалістичної методи. Але з наміченої праці „Основи марксистської методології літератури“



Фріче встиг написати лише декілька фрагментів. В них він чітко визначає завдання мистецтва, відносини між базою й надбудовою, змістом і формою. Свої діалектичні формулювання він протиставить механістичним концепціям. Погоджуючись із Плехановим у питаннях про взаємовідносини між базою й надбудовою, зокрема з тим, що економіка лише кінцею кінцем визначає характер мистецтва, Фріче особливу увагу віддає такій надбудовній ланці між базою й ідеологічною надбудовою, як класова психологія:

„Економіка — класа — класова психологія — мистецтво, така механістична концепція марксистського розуміння мистецтва“.

Вводячи поняття — класа, Фріче підкреслює, що тільки ця ланка може дати нам розуміння взаємовідносин між економікою й мистецтвом, тільки вона допоможе зрозуміти мистецтво, як результат відношення класи до дійсності, як практику суб'єкта в його відношенні до об'єкта. Мистецтво за Фріче —

„один із засобів боротьби за існування, а на вищих ступенях культури, в суспільстві, поділеному на класи, на класи панівні й класи підкорені, мистецтво є один із засобів класового самоствердження, класової боротьби і класового панування“.

Мистецтво не тільки відбиває свідомість даної класи, а й становить зброю в її боротьбі з іншими класами. Таке трактування заперечують ті визначення мистецтва, що виходять із пасивного „пізнання“. Визначення Воронського — „мистецтво єсть пізнання життя“ чи Полонського — „мистецтво є зброя класового самопізнання“ не могли задовольнити Фріче. Поза тим, що формула Воронського позбавлена класовості визначення, обидві формули підкреслюють лише одну сторону мистецтва — пізнавальну і зовсім не відбивають того, що класи в суспільстві перш за все змагаються за владу, за існування, а не перебувають в стані пасивного „пізнання“.

Виходячи з цих засад, Фріче рішуче відкидає твердження, що мистецтво єсть тільки форма, що лише в формі специфічна ознака такої надбудови, як мистецтво. Кожна надбудова є форма, що має певний зміст. Зміст для всіх надбудов той самий — економіка, класова боротьба, класа, але цей зміст втілюється в різні форми — правову, філософську, мистецьку й т. д. Без класового змісту не може існувати ніяка форма. От чому Фріче говорить:

„Мистецтво можна через те визначати, як особливу, а саме — художню, цебто емоційно-образну форму для відображення економічного й класового змісту суспільства, а поезію можна визначити, як особливу емоційно-образно-словесну форму для відображення економічного, класового змісту суспільства“.

Розшифровуючи поняття змісту твору, Фріче підкреслює, що мистецтво в класовому суспільстві відбиває не стільки



економіку безпосередньо, скільки зформовану, зумовлену цією економікою психіку класи.

„Можна через це визначити літературу, як особливе специфічне відображення чи оформлення психіки класи“.

Ідеологія, за Фріче, є „згусток психології“. Поняття психологія й ідеологія треба мислити діалектично, бо психологія переходить в ідеологію і навпаки.

„Література і є в класових суспільствах певний специфічний відбиток чи оформлення класової „психології“ і „ідеології“ чи, коротше, класової психоідеології“.

Що літературознавство повинно з'ясовувати літературні явища в їхній образній специфіці, що воно повинно стати наукою про класові стилі літератури, — Фріче підкреслював у своїх останніх статтях, вміщених в журналі „Література и марксизм“. Уже ці недокінчені фрагменти стверджують, що Фріче ставив завдання очистити лезом матеріалістичної діалектики літературознавчу науку від еклектичного й механістичного намулу.

### III. ДІАЛЕКТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Фріче розумів літературний процес в його діалектичному рухові. Літературний розвиток він розглядав, як сповнений суперечностей конкретний розвиток, і тому виступав проти абстрактних, нежиттєвих схем. Тільки на основі діалектичного розвитку суспільних, а значить класових відносин можна говорити про діалектику мистецтва. Фріче заперечував проти теорій, що протаскували абстрактну діалектику, зокрема трияду Федорова-Давидова, що зводив діалектику літературного процесу до діалектики форми й змісту.

За цією триядою теза — зміст переважає форму, антитеза — форма переважає зміст, синтез — обидва моменти перебувають у гармонійному розвитку. Фріче підкреслює, що в історії буває якраз навпаки: літературний процес іде скоріш од переваги змісту до гармонійного поєднання змісту й форми і, нарешті, до переваги форми. Тут діалектика мистецтва відбиває діалектику суспільного процесу.

В своїй книзі „Проблемы искусствоведения“ Фріче проблемі діалектичного розвитку мистецтва присвячує спеціальну статтю. Погоджуючись з Плехановим, Фріче стверджує, що „розвиток і рух художньої надбудови відбувається переважно антитетично — і тільки в цьому розумінні діалектично“, відбиваючи своїми формами боротьбу клас і внутрікласових груп.

Коли на історичну сцену виступає нова класа чи нова внутрікласова група, то ідеологи її повстають проти старих



ідей і засобів, вступають в суперечність із ними. Розвиток мистецтва відбувається тоді антитетично. Коли ж дана класа, стабілізувавшись, продовжує свій розвиток і удосконалює свою художню систему, тоді митці користаються старими ідеями й засобами, дозволяючи собі тільки суперничати зі старими поколіннями чи своїми сучасниками. Але й в останньому випадкові, коли класа зазнає значних психоідеологічних зрушень, спричинених такими ж соціально-економічними зрушеннями, розвиток мистецтва набирає характеру антитетичного.

Мистецтво є процес, що в художньо-образних формах відбуває боротьбу, еволюцію і трансформацію клас і внутрікласових груп:

„Головну роль в цьому процесі розвитку відіграє закон суперечності в його різноманітних проявах (антитеза, відштовхування, пародизація і т. д.).

...В усіх таких випадках нове явище росте не з кількісних змін, що відбуваються в даній художній системі, а як протилежність попередній чи супутній художній системі“.

Підкреслюючи класову зумовленість антитетичності, Фріче говорить тут про антитетичність одного стилю чи художнього явища до другого і зовсім не викриває „ведущого противенства“ в межах одного стилю чи художнього явища. Це показує, що в перших своїх роботах Фріче ще не ставив завдання марксиста-літературознавця „влюбом предположении, как в „ячейке“, „клеточке“ вскрыть зачатки всех элементов диалектики“ (Ленін).

Це спричинилося до того, що Фріче інколи давав невірні формулювання, підкреслюючи кількісні моменти, а не якісні. Так, він стверджує, що —

„перехід реалізму в натуралізм і імпресіонізм в кінці XIX ст. є лише кількісна, а не якісна зміна стилю“.

Або:

„інколи поетичні форми XX віку являють собою ще складніші організми, бо в суспільній дійсності і в психіці дрібної буржуазії борються три класові тенденції — буржуазна, дрібнобуржуазна й пролетарська, і тому можна знайти в XX в. такі поетичні організми, що являють сполучення капіталістичних, індустріальних, дрібнобуржуазних і пролетарських тенденцій“.

Таке формулювання є механістичне, та й політично не вірне, не відповідає діалектичному розумінню літературних процесів. І Фріче в останніх своїх працях відійшов від нього, застосовуючи ленінське розуміння діалектики. В своїй статті „К юбилею Г. В. Плеханова“, говорячи про характер застосування закону антитези у Плеханова, Фріче зазначає:

„Плеханов цей найголовніший закон діалектики художніх форм завовав у довгі розмисли про психологічний закон противенства, як допов-



нення до закону наслідування, замість рішуче відокремити його й висунути, як „ведуче начало“ літературно-художнього процесу, як відсвітлення й відображення класової боротьби, що відбувається в суспільстві“.

На думку Фріче, Плеханов —

„не помічає чи не хоче помітити, що противенства в класових відносинах і в класовій психології відбуваються в самих художніх і поетичних формах, як заперечення і часом навіть як „заперечення, заперечення...“

Плеханов цю сторону марксистської концепції літературно-художньої надбудови принципово не оформив і конкретно не розробив. Але саме на цю істотно методологічну проблему належить тепер звернути найсерйознішу увагу; і це не тільки тому, що дослідження з цього погляду окремих літературних фактів, явищ і формацій, а так само й побудування на цій базі історії літератури, відіб'ють ці явища й ці процеси в їх дійсному, живому бутті, а й тому ще, і головню тому, що свідомість противенств цих явищ і процесів, як відсвітлення й відображення в мистецтві, з одного боку, динамічних внутрікласових зрушень, а з другого — взаємовпливів клас, — стане за надійну підпору проти небезпеки перетворення марксизму на механістичну концепцію тлумачення літературно-художніх явищ і фактів.

Противенства класової боротьби відбуваються в повній противенств природі художнього явища, як цілого, і його форми змісту. Загальна ідея, заложена в художньому творі, уже іключає в собі це противенство і в ній можна викрити початки елементів діалектики, щоб потім перейти до аналізу втілення цих противенств у художніх образах. В цьому лєнінському розумінні діалектичного пізнання літературних явищ є те нове, що пронизує останні статті Фріче. Тільки діалектична метода піднесе науку про літературознавство на відповідну височінь.

#### IV. МЕТОДОЛОГІЯ МИСТЕЦТВ

В капітальній праці „Соціологія мистецтва“ Фріче дав спробу марксистського пояснення багатьох важливих питань, ще не з'ясованих у марксистській науці про літературу. Разом із тим Фріче поставив собі завдання побудувати соціологію образотворчих мистецтв, як частину складнішого завдання — створити соціологічну теорію, що охопила б усі види мистецтва. Фріче виходить із таких засад:

„Подібно до того, як існує особлива наука про суспільство — соціологія, наука, що установлює загальні закони буття й розвитку суспільства, так природно можна і треба мислити і особливу мистецтвознавчу дисципліну номотетичного характеру, що виявляє закономірність у житті й розвитку мистецтва — соціологію мистецтва, як частину загальної соціології“.



Цю закономірність, ясна річ, треба мислити не як іманентну, а як соціально-зумовлену.

Два завдання ставить Фріче перед соціологією мистецтва: поперше —

„визначити закономірний зв'язок між певними суспільними формаціями і певними типами мистецтва;

подруге —

визначити закономірну повторність певних типів мистецтва за повторності аналогічних суспільних формацій“.

Повторні суспільно-економічні формації, скільки вони повинні породжувати однакові чи аналогічні типи мистецтва, Фріче й розглядає рівночасно, хоч вони й розділені географічними умовами чи часом. Таких повторних суспільних формацій за Фріче п'ять: 1) мисливський лад, 2) первісне хліборобство, 3) феодално-хліборобсько-жрецька суспільна організація, 4) буржуазне суспільство торговельного капіталізму і 5) промислово-капіталістичне суспільство.

На прикладах розвитку плястичних мистецтв Фріче для кожної формації установлює характерні риси мистецтва, відзначає повторність певних типів, іноді цілих циклів, а потім доводить, які класи відбили свій світогляд у цих мистецьких творах і яке місце посідали ці класи в суспільстві. Виходить струнка конструкція, що підкреслює розвиток мистецтва на нових засадах, але підкреслює й спільні риси мистецтва однакових суспільних формацій.

Кажучи про соціальну функцію мистецтва, Фріче підкреслює, що хоч мистецтво взагалі є специфічний засіб відображення суспільно-виробничих відносин, організації соціального життя, але функція цього засобу на різних ступенях суспільного розвитку виявляється різно, при чому на аналогічних ступенях — завжди однаково. У мисливців мистецтво є магійний засіб підкорення чоловікові звіря, у феодално-хліборобсько-жрецьких організаціях — із магійного воно перетворюється на релігійний акт, в буржуазному суспільстві у висхідний період стає засобом морально-громадської педагогіки, а в період розквіту буржуазного суспільства мистецтво є відбиток аполітичного й аморального гедонізму, стає мистецтвом для мистецтва. Гегемонія в мистецтві на аналогічних ступенях суспільного розвитку переходить від однієї до другої країни. І тут діють стимули економічні:

„гегемон, ватажок у мистецтві є економічно передова країна... разом з занепадом її економічної моці доходить занепаду й мистецтво“.

Правда, Фріче підкреслює, що цей закон для Америки й Англії XIX—XX ст. ст. не підтверджується, але це тому, вважає



він, що промислового капіталізму властиве особливе „мистецтво“, яке народилося під знаком машинного виробництва й інженерної техніки.

Чергуються також і два основні типи просторового мистецтва: синтетичний, коли архітектура, скульптура й малярство становлять єдиний організм, і диференційований, коли ця синтеза розпадається. Синтетичне мистецтво відповідає суспільствам феодално-ремісничого типу, суспільствам, з'єднаних релігією, як панівною ідеологією. Диференціація відбувається, як тільки в суспільстві починає перемагати капіталізм з його індивідуалізмом, колит вір перестає бути власністю громади і перетворюється на товар.

Фріче навіть доводить закономірність у приматі окремих видів просторового мистецтва. Панування архітектури, як основи синтетичного просторового мистецтва, зумовлюється синтетичною побудовою суспільства. Коли ж запановують індивідуалістичні тенденції, коли обожнюється особа, тоді утворюється ґрунт для відриву культури від архітектури, а в розвинених буржуазних суспільствах примат переходить до малярства, бо воно відбиває індивідуалістичні почуття, нахил до ілюзійнізму, і найкраще відбиває природу й речі, що панують над творчістю людини буржуазного суспільства. Конструктивно-тектонічний тип архітектури відповідає висхідній класі, органічний — класі в стадії розквіту, деструктивно-декоративний — класі занепадній.

Соціологічне пояснення дає Фріче також пануванню то лінійного, то кольорового малярства, тої чи тої тематики в малярстві і скульптурі, а в зв'язку з нею й пануванню окремих художніх жанрів (портрет, пейзаж, натюрморт). Для проблеми руху, простору, світла й навіть кольорової оболонки малярського мистецтва Фріче знаходить пояснення, що випливають із соціально-економічної структури суспільства.

Виходячи з класового характеру мистецтва, Фріче підкреслює, що можна встановити певну закономірність і в тих явищах, які він називає класовою асиміляцією (наслідування). Випадки класової асиміляції маємо тоді, коли: 1) висхідна класа бере за зразок мистецтво тієї ж класи іншої країни, що вже раніше створила своє мистецтво. 2) класа орієнтується на мистецтво зовсім іншої класи. Це останнє буває: 1) коли висхідна класа не досягла класової дозрілості й перебуває під впливом ідеології й мистецтва панівної класи, 2) коли панівна класа орієнтується на мистецтво іншої класи в іншій країні, бо її становище більше рідніше її з класою іншої країни, або 3) коли панівна класа, ставши до влади, наслідує художню культуру класи, що раніш панувала.



Клясові противенства породжують і те явище, що його Фріче називає відмежуванням. Воно відбувається в тому, що: 1) митці однієї кляси, створюючи мистецтво для іншої, панівної кляси, через властиву їм клясову психоідеологію, до естетичного канону вносять риси й настрої своєї кляси, 2) митці різних кляс і різних груп тематично й формально відмежовуються одні від одних, 3) висхідна кляса творить мистецтво, протилежне мистецтву панівної перед тим кляси.

Таку гармонійну систему соціології мистецтв виклав Фріче у статті „Проблеми соціології просторових мистецтв“, яка підсумовує його працю „Соціологія мистецтв“. Фріче певний, що коли цю схему соціологічної закономірності докладно пояснити й довести, —

„то є можливість, що наука про мистецтво стане тим, чим її хотять зробити вже відомі буржуазні вчені, а саме наукою, настільки ж точною, як фізика і хемія“.

Ця концепція викликала й деякі заперечення. Зівельчінська в своїй рецензії на книжку „Соціологія мистецтв“ зазначає, що саме існування соціології мистецтв, як особливої номотетичної дисципліни, викликає сумнів. Соціологія може бути лише методологією мистецтвознавства. Добринін погоджується з нею, зазначаючи, що розуміння соціології, як науки про загальні закони розвитку суспільства для всіх часів і народів, суперечить марксизмові. Такі закони надісторичні є абстракція; Маркс підкреслював принцип історизму, мав на увазі абстракції конкретної історичної дійсності.

Теорія історичного матеріалізму, каже Добринін, є методологія вивчення історії суспільства. А коли це так, то й соціології мистецтв, як науки, що встановлює закони, спільні для всіх часів і народів, не може бути, і вона перетворюється на методологію мистецтвознавства. Далі, на думку Добриніна, сам Фріче то визначає, що соціологія є методологія мистецтва, то шукає загальних законів, щоб з'ясувати, яке мистецтво повинно закономірно відповідати окремим періодам у розвитку суспільства:

„Із першої тенденції виросла метода, запліднена багатими пізнаннями світової історії мистецтв, метода, що рухає вперед історичну науку, із другої — механістичність і схематизм у вивченні“.

Ми згодні, що схематизмом і боротьбою цих двох тенденцій і характеризується праця „Соціологія мистецтв“. Фріче тоді ще не одійшов від плеханівського розуміння мистецького розвитку, як антиететичного. Він ще не застосував тоді до мистецтва положень ленінської діалектики, що вчили розглядати противенства в одному художньому явищі, як єдність категорій, що взаємовиключаються. Говорячи про повторність



мистецьких типів, Фріче запроваджує категорію руху, але цей рух у нього не є боротьба протилежностей.

Формулюючи закони соціології мистецтва, ми спостерігаємо у Фріче боротьбу між різним розумінням закону. Закони мистецтва повинні бути принципами, що виявляють тенденції розвитку, а не незмінні відносини чи зовнішні залежності мистецтва від економіки. Говорячи про соціальну функцію мистецтва, Фріче підкреслює, що ця основна функція на різних ступенях суспільного розвитку виявляється різно. Для нас ясно, зазначає Добринін, що коли різне є виявлення функції, то й сама функція різна, бо явища не можна відділити від сутності. В своїй практиці Фріче ніколи й не розглядав соціальної функції, як щось вічне, надісторичне, а розумів мистецтво, як практику певної соціальної групи. Тут методологічне розуміння закону соціальної функції — очевидне.

Формулюючи закон розцвіту й занепаду мистецтва, ми вже зазначили, що за Фріче Америка й Англія не підходять під цей закон. Формация промислового капіталізму не підходить під закон, спільний іншим формациям. Очевидно, що закон занепаду й розцвіту мистецтва треба застосовувати до певних історичних формаций і не повинен він автоматично поширюватися на всі епохи. Отже, Фріче ступнево перемагав схематизм своїх формулювань; це стверджують, зокрема, й перероблені нариси розвитку західно-європейської літератури.

В останніх своїх працях Фріче поставив перед собою проблему матеріялістичної діалектики, як теорії пізнання. В світлі цих нових завдань він підійшов до проблеми літературознавства і, очевидно, нове видання „Соціології мистецтва“ було б де в чому перероблене. Але й тепер ця праця, підсумовуючи досягнення марксистського мистецтвознавства, закріпивши пройдений етап, показує далші шляхи цього мистецтвознавства. Ідучи цим шляхом, треба розкривати намічені у Фріче проблеми, вносити ясність у формулювання; треба йти далі, а не риторично й не критично говорити про класичність праці, як це зробив Луначарський у статті „Фріче мистецтвознавець“.

Фріче не був догматик і фанатик у науці, а діалектик: він розумів історичну зумовленість і недостатність своїх власних формулювань і тому весь час ішов уперед. От чому, закидаючи деякі невірні формулювання Фріче, спіраючися лише на його „Очерки по искусству“, видані 1923 року, й не брати до уваги того, як Фріче підійшов до тих же проблем у своїй книзі „Проблемы искусствоведения“, а особливо останніх статтях у журналі „Литература и марксизм“, — це означає, на нашу думку, затушковувати генеральну лінію, що пронизує всі праці Фріче, лінію, що виходить із застосування діалектично-матеріялістичної методи у мистецтвознавстві.



На це хибує і стаття В. Бойка „Фріче, як соціолог мистецтва“, вміщена в № 6 „Критики“ за 1928 рік. Оцінюючи „Соціологію мистецтва“ і закидаючи їй деяку неповність, Бойко став на погляд Зівельчінської у трактуванні мистецтва доби фінансового капіталізму (останньої фази імперіялізму). З'ясовуючи положення, що гегемон у мистецтві є передова економічна країна, Фріче зазначив, що цей закон не підтверджується в Америці й Англії, бо промислового капіталізму властиве особливе мистецтво машинного виробництва й інженерної техніки. Зівельчінська зазначає, що мистецтво в цих країнах занепало, бо класа капіталістів не має рушійних сил для свого самоствердження на новій вищій технічній і соціальній основі. В. Бойко додає: „неймовірно, щоб остання фаза капіталістичної формації була здібна на нову творчість у мистецтві“.

Недіалектичність такої оцінки очевидна. Мистецтво доби дозрілого капіталізму характеризується рядом високих досягнень, порівняно з передньою добою. Пролетаріят, будуючи свою культуру, не може пройти мимо цих досягнень. Ленін характеризує епоху імперіялізму, як етап, на якому загнивання капіталізму неминуче, і діалектика сполучається з підготуванням пролетарської революції, з ростом і розвитком елементів, в тому числі і в мистецтві, потрібних для розв'язання завдань будівництва соціалізму.

Фріче підійшов до мистецтва дозрілого капіталізму нелише, як до вияву цілковитого занепаду й „декадентства“, а оцінив і позитивні сторони цього мистецтва з погляду будівництва пролетарської культури. В статті „Соціальне значення мистецтва“ він пише:

„дійсний виразник основних тенденцій чи стилю сучасної (капіталістичної) епохи є не старе „чисте“ мистецтво, а нове „утилітарне“, що родилося разом з нашою добою заліза й сталі, добою машинного виробництва, машинного сполучення — металева архітектура інженерів і техніків“.

Цього діалектичного підходу Фріче до мистецтва капіталістичної доби і не зважали згадані критики



# МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА

## РЕЦИДИВ — ЧИ... „СТРОГО ВИТРИМАНА ЛІНІЯ“?

Д. ГРУДИНА

Певну позитивну роль виконував „Березіль“, як деструктор-„руйнач“ навіть через такі п'єси, як „Пошились“ і „За двома зайцями“. Не завжди б'ючи зовсім по тому „соціальному об'єкту“, по якому саме треба бити, ставлячи собі надто вузькі завдання, „Березіль“ усе ж бив старий український театр, „малоросійство“ і особливо неграмотність мистецьку і т. д. Але „Березіль“ зовсім не ставив собі завдань позитивних, конструктивних. І це зрозуміло: стоячи на „засадах“ мистецької еклектики й політичної безпринципності, надто важко вийти на творчі будівні шляхи...

В момент загострення політичної ситуації на зламі неп'и, коли розпочався реконструктивний період, коли в деяких керівників не лише творчо-мистецьких груп і напрямків, а й керівників політичних настав період „переоцінки цінностей“, коли почались спроби „ревізії“ марксо-ленінських постулатів і, зокрема, ленінської національної політики (Васильків-Турянський, Шумський та інш.), — в цей момент вирішив іще раз „самовизначитись“ і „Березіль“ (власне, Курбас, бо „Березіль“ остаточно став слухняною машиною, „хитрою механікою“ в руках свого мистецького керівника).

Це вже було тоді, коли Курбас пірвав із Семенком і переїхав до Харкова.

Але ще задовго до цього на одній із лекцій на режштабі в 1926 р. в Києві Курбас заявляв:

„...для вас не повинно бути дивним, що такий переконаний у своїх поглядах ідеаліст, як я, не тільки став відкрито на платформу матеріялістичну, але й веду боротьбу за те, щоб і все мистецтво перевести на рейки матеріялістичного світогляду“... (стенограма „Курсу режисури“, № 1 — лекція Курбаса від 17/XII 1926, стор. 4 рукопису)



Та, виявляється, заявити себе переконаним матеріалістом, і навіть закликати (у тих же лекціях) стати лєнінцями інших, — ніяк не значить на ці марксо-лєнінські позиції фактично самому стати! А не спромігшись на це, Курбас і „Березіль“ не змогли посісти і тієї „однієї строго-витриманої лінії“, яку вони так силкувались засвоїти\*.

Відсутність цієї лінії вбачаємо і в борсанні репертуарному, яке особливо позначилося на театрі в час його роботи перших років у Харкові („Макбет“, „Сава Чалий“, „Жакерія“, „Золоте Череве“, „Седі“, „Мікадо“, „Пролог“, а далі „Алло на хвилі“, „Народний Малахій“, „Мазайло“) і в стилевій строкатості всіх цих постанов. Цієї строкатості навіть рецензент „Нового Мистецтва“, який загалом дуже прихильно ставився до „Березоля“, не витримав — і змушений був скрикнути:

„Березоле“, скажи, хто ти єси! Або принаймні скажи, які стилі ти зовсім одкидаєш, щоб ми знали, хто ти такий“\*\*.

Але найголовніше, основне є те, що певної визначеної пролетарської лінії не було в самій громадсько-політичній акції Л. Курбаса.

А без цього ж годі говорити про будь-яку мистецьку лінію, що відповідала б вимогам пролетарського мистецтва. Хоч як прикривайся фразами про „матеріалістичний світогляд“, а відсутність такої лінії сама собою обертається на іншу „лінію“ — ворожу соціалістичному будівництву, ворожу пролетаріатові.

Саме таку „лінію“ виявив театр (революційний?), поставивши, прикладом, таку суто міщанську мелодраму з „прославлянням“ сильної — у вірі христовій — людини, як „Седі“.

І коли такий „гріх“ трапився, коли театр п'єсу поставив, — пролетарське суспільство мало право вимагати від Курбаса, щоб він одверто, з належною громадською мужністю визнав свою політичну помилку. Але для того, щоб помилку свою визнати, треба не тільки декларувати свій матеріалістичний світогляд; треба бути насправді войовничим матеріалістом, треба, знов таки, мати певну, чітку, політично строго-витриману лінію, а не політиканствувати.

На жаль, саме на шлях такого політиканства став у даному разі Л. Курбас. На прилюдному теадиспуті в Харкові в 1927 р., відповідаючи на цілком справедливий закид йому, керівникові революційного театру, щодо постанов таких антипролетарських, як „Седі“, Л. Курбас, не вагаючись, відповів:

\* Див. „Вапліте“, № 3, 1927 р. Курбас „Шляхи „Березоля““, стор. 164.

\*\* „Нове Мистецтво“, № 4 від. 25/І 1927. Ж. Гудран (Ю. Смолич) — „Пролог“ у театрі „Березиль“.



...і такі п'єси, як „Седі“, і такий плян, в якому поставлено „Седі“... не є ніякою задачею позицій. Це, щонайбільше, в деякому відношенні тактичний хід, зв'язаний з переїздом нашим в нове місто“...\*

Як собі хочете, а ніяк не можна повірити у вірність такої заяви; і тим менше є підстав виправдати таку лінію, боже очевидно, що цей „тактичний хід“ розраховано на смаки реакційного міщанства.

Київ має два кінці — вчить нас мудрість народня. Лінія — кожна, як і Курбасівська, теж має два кінці. На один кінець цієї „лінії“, хоч і вельми плутаний і ніби прихований, ми все ж натрапили. Другий кінець трохи ясніш, виразніш виступив аж через три роки ще після одного такого ж великого диспуту театрального в Харкові 1929 р. та після численних дискусій з приводу окремих постанов „Березоля“ і в Харкові, і в Києві, і, здається, в Одесі 1930 р.

На тому ж диспуті, 1927 року, де Курбас виправдовував „Седі“... він, між іншим, сказав дещо й про другу вже свою постанову \*\* програмну роботу, що своєю формою хоч і була цікаво задумана, але цікаво була тільки для небагатьох, дуже небагатьох фахівців...

„Золоте Череве“ виключно по своїй влучності соціально-культурне з'явище і що його формальна концепція свіжа й майстерна“...\*\*\*

І в іншому місці:

„Золоте Череве“ навіть у такому вигляді для дотепного (?) і грамотного режисера (не глядача — Д. Г.) виробничого театру могло дати методологічних харчів так років на п'ять“...\*\*\*\*

Як бачимо, і цю річ показав театр не порядком виконання соціального замовлення, не для пролетарського глядача, ставлячи в центрі не ідеологічно-змістову сторону справи, а лише „формальні концепції“. І Курбас у 1927 р. це виправдовував...

Так от лише через три роки ми раптом дізнаємось на засіданні Художньо-Політичної Ради театру, що відбувалося в присутності робітників з харківських підприємств — членів семінару для художньо-політичних рад, про таке:

...перші роки наші в Харкові відзначилися відступом від принципу нашої установи („Золоте череве“, „Седі“, „Мікадо“). За винятком „Пролога“, чітко спрямованої речі, не було нічого“...\*\*\*\*\*

Що ж — краще пізно, ніж ніколи, говорять нам знову мудрість народня. Але... такий, сам по собі приємний факт, не виправляє ще всієї лінії. Вона залишалася дуже й дуже

\* „Вапліте“ — „Шляхи Березоля“... стор. 164.

\*\* „Седі“ ставив реж. Інкіжінов.

\*\*\* „Вапліте“, № 3 — „Шляхи „Березоля“, стор. 145.

\*\*\*\* Там же, стор. 163.

\*\*\*\*\* Протокол Худож.-Політ. Ради театру „Березиль“, № 1 від 24 X 1930. Доповідь Курбаса.



далека від лінії пролетарського мистецтва, від тих настанов, що їх нам чітко визначила партія в цьому питанні.

Того ж таки 1927 року на Всеукраїнському театдиспуті, де була мова про якість „самовизначення“ формально стильове на театрі, Курбас категорично заявив:

„...В наш переходовий час нема й не може бути стилю, на якому ми могли б стабілізуватись. Бо стиль наш (?) — це динаміка завершення, своєї повноти, так же, як шукає їх наше життя в економіці та політиці“. На Україні не можна і шкідливо говорити про реалізм“.\*

Це так „блискуче“ „зрозумів“ і „своїми словами“ переказав Курбас „матеріяліст“, переконаний прихильник „єдиної строго витриманої лінії“ ухвали ЦК ВКП(б) про політику партії в художній літературі і, зокрема, щодо вільного вибору напрямків і стилів у мистецтві.

А тим часом навіть у 1927 р. кожний піонер розумів, що „наше життя в економіці та політиці“ не є якийсь експеримент, не є щось без руля, без вітрил на волю якихось „вищих судеб“ пущене, що в усіх заходах партії „в економіці і в політиці“ є певна незламна, законами діалектичного матеріалізму, марксо-ленінською наукою визначена дійсно, а не в лапках, строго витримана лінія, яку ні розірвати, ні заплутати нікому і ніяк не пощастить...

Тому так непевно звучить та ж сама Курбасова „істина“ про реалізм, що її ми, як пам'ятаємо, чули від нього ж таки, ще й року 1918. Тоді в 1918 р. Курбас висував замість реалізму той же символізм, що —

„... обіцяє нам будучину нечуваних досі об'явлень...“

А нині? Нині про символізм Курбас не говорить, але... пропагує його *de facto*, і не в тих, хай хоч і запізно, але за суджених від самого Курбаса п'єсах, а в тій пак єдино „чітко спрямованій речі“ інсценізації на тему 1905 рік, що її автор і режисер є Курбас.

Говоримо за „Пролог“. І даємо слово Ж. Гудранові:

„...підійшовши до двох краєвугольних каменів — робітництва й селянства, вона (п'єса — Д. Г.) блідне і обмежується вулицею (це замість пролетаріату, очевидно) та символічною казочкою про сліпців (це замість селянства)“...\*\*

Це так про п'єсу.

А ось — там же, про постанову:

„...Побудована загалом у реалістично-умовному плані, вона під час впадає в символізм (сцена з сліпцями). Навіть деякі, що спочатку

\* „Валпите“, кн. 3 — „Шляхи Березоля“, ст. 162. Розрядка моя — Д. Г.)

\*\* „Нове мистецтво“ № 4, 25/І 1927 р. Ж. Гудран (Ю. Смолич — Д. Г.) — „Пролог“ у театрі „Березіль“. Слова в дужках Ж. Гудрана.



сприймаються як типи реалістичного плану (божевільний солдат).  
потім виявляються типами символістичними.

Це руйнує враження й тенденцію (?) постановки“...

— резюмує рецензент. У цій поставі, дійсно, маємо спробу „протягти“ отой пак символізм, віра в який жила в Курбаса поруч з ненавистю до реалізму. Маємо тут спробу інтелігента, що „опікся“ на революції, відійти від реальності й показати усе через окуляри голубих мрій — символістики...

Року 1917 Курбас визначав реалізм як „найбільш проти-мистецьку появу наших днів, „що всевладно запанувала в театрі і паралізує всякий його творчий відрух“... Року 1927 Курбас цю свою ненависть до реалізму формулює, вже не лише з самого мистецького боку підходячи. Десять бо років минуло. З переконаного ідеаліста т. Курбаса став переконаним „матеріалістом“, а тому й—

...цей реалізм особливо неприпустимий у нас на Україні, де пролетаріят шукає нашого сучасного обличчя нації, розгубленого на сільських перелісах підневольних часів“\*...

Отак, „символістично“ напів-„романтично“, напів-„лірично“, а насправді „політично“ і послідовно буржуазно-націоналістично... формулює Курбас „неприпустимість „реалізму“ „у нас на Україні“, де пролетаріят шукає нашого (?) сучасного (?) обличчя нації. Тут виявляється ота славнозвісна „генетична залежність від поступових кіл української інтелігенції“; тут блискучо стверджується думка Курбасова з 1917 р. про те, що „наша поява тісно зв'язана з розвитком української інтелігентської думки та орієнтації духової“.

І тому саме, що „пролетаріят шукає“ і т. д.—

...„Колосальне завдання виростає перед нашим мистецтвом змінити в корені світовідчужання нашої відсталості“(?)...

А тому, вважає Курбас,—

...„Тут не можна бути лише еклектиком, тут треба добиватися сплаву старої буржуазної еклектики і нашого нового змісту у зовсім нову театральну форму, однорідну й цілу, що маячить перед нами в далечині“...

Отже, за Л. Курбасом треба „добиватися“ „сплаву“ „в однорідну театральну форму“ і... „старої буржуазної еклектики“ і... „нашого (пролетарського?) нового змісту“... Таку амальгаму вживає він цілком серйозно, як мистецтво завтрашнього дня, що „маячить перед нами в далечині“... Отак виглядало це „самовизначення“ Л. Курбаса року 1927. По суті це була та сама „строго витримана лінія“, що мала десятилітню давність.

\* „Вапліте“, № 3 — „Шляхи „Березоля“, стор. 162.



\* \* \*

Повстає кілька запитань. Невже ж Курбас такий наївний? Невже такий безпомічний? Невже такий непослідовний? Невже такий самотній? І не наївний, і не безпомічний, і не самотній. Л. Курбас прекрасно розумів, що треба робити йому і його театрові, щоб вийти з лабет ідеалізму, еклектики, з політичних манівців. Тому і говорив він року 1927, що —

„...на майбутній сезон наші завдання мусять конкретизуватися трохи інакше. Ширше, глибше і вже по суті будівничої лінії“...

Ніби відмовлення від самої лише деструкції?

„...Подвоєна увага мусять бути звернена в нашій роботі на цю нашу повсякчасну тенденцію поєднання найглибшої ідеологічної концепції з зовсім простою, але не опрощеною образністю“...

Ніби відмовлення від якихось „заумних“ суто формалістських філософувань?

„...Провести плянову кампанію серед робітництва Харкова для притягнення його до театру і для налагодження відповідного відношення робітничого глядача до його театру“...

Ніби знайдено оточення, що мусять далі формувати лінію й методи театру?..

„Березіль“ ставить „Жовтневий огляд“, який дійсно знаменує ніби поворот в роботі театру і його керівника. Та все це тільки ніби. Через два роки від цих „самовизначень“ не залишається в „Березолі“ нічого.

В „Проспекті“, що його видав театр під час своїх гастролів у 1929 р., насамперед зустрічаємо таке місце з промови Курбаса на зустрічі з харківськими робкорами, а саме:

„...Мы очень мало связаны с рабочими, хотя бы с организованными передовыми рабочими“ \*...

Це за два роки після проклямування „плянової кампанії серед робітництва Харкова“. Тут, нам здається, й доводити нема чого. Це, на жаль, хоч і сумний, але факт.

Так само незаперечний є й другий факт що лише словами залишалися Курбасові обіцянки про „будівничу лінію“ „по суті“. Ні „Алло на хвилі“, ні особливо „Народній Малахій“ не тільки суттю, а навіть формою ніяк не говорять нам за будь-який злам, перехід до цієї лінії. І справа не тільки в тому, що —

„...Можно было найти тысячи более интересных тем“ —

— як говорив на диспуті з приводу п'єси „Народній Малахій“ т. Лазоришак у Києві в травні 1929 р. — і не тільки тому, що —

\* „Проспект“, стор. 17.



„Ентузіазм эта пьеса вряд ли сможет в нас поддержать, так как Малахий вызывает безусловно сочувствие“\*...

Вся „лінія“ театру, в цих п'єсах виявлена, цілком відповідала одверто ворожій пролетаріатові лінії антипартійних прошарків нашого суспільства, що теж під виглядом „матеріалістичного“ „марксистського світорозуміння в умовах шукання нашого „сучасного обличчя нації“... докочувалися до національ-фашизму, до ідеї „боротьби двох культур“, до шумськізму, хвилювизму.

Ще раз бачимо тут, до чого приводить одрив художника від його органічної бази — від тої класи, для якої і з якою він мусів би творити. Бачимо ще раз, як стара „закваска“ дається взнаки, коли не змінюється в основному ґрунт...

Цей „курс“ у Курбаса і в „Березолі“ почався як „de jure“ так і „de facto“ з того моменту, коли „Березіль“ устами Курбасовими зліквідував своє захоплення самодіяльним, клубним, взагалі масовим мистецтвом, вважаючи його за дилетантизм, аматорство, що, мовляв, „як певна форма існування мистецтва нічого не має і не мусить мати з комунізмом“...\*\* Таку „прогнозу“ проголосив Л. Курбас тодішнім теаробмолам — нинішнім Тромам... після „захоплення“ самодіяльними робітничо-селянськими драмгуртками у 1923 році.

Як ми вже згадували, Курбас і „Березіль“ у всій своїй діяльності не були самотні:

„...Ці розбіжності двох шляхів з переходом до перебудовчого процесу постали по всіх галузях нашого українського культурного процесу, вони постали на літературному терені. Але орієнтація на кваліфікованого, витвореного попереднім десятиріччям історії й роками революції міського споживача культурних цінностей, ця орієнтація, в протилежність до орієнтації на масового пролетарського глядача-читача в літературі, привела до „Вальдшнепів“, до фашистських шляхів в нашій українській літературі. Це не випадок, що „Вальдшнепи“ не були одиницями.

Там Червоноградським шляхом проходить учення Йогансена про те, як писати літературні твори, цією Червоноградською дорогою до театру прийшов „Народній Малахій“ першої формації, як то визнав його автор т. Куліш, і все це летіло за „Вальдшнепами“.

Перший зразок „Народнього Малахія“ — це вагітний тінями фашизму шлях прориву до театрального процесу, відірвання, протиставлення пролетарському процесові. Не будемо себе обдурювати, скажімо прямо: весна минулого року дав нам картину жорстокої й одвертої боротьби на театральному терені за соціальні якості“\*\*\*...

Із цієї боротьби за „соціальні якості“ Курбас і „Березіль“, як відомо, не вийшли переможцями. Але хоч і зазнали вони

\* „Проспект“, стор. 26, з промови т. Лазорішака.

\*\* З лекцій Курбаса на режштабі „Березоля“, № 4, 27/I 1926 р.

\*\*\* Із вступного слова М. О. Скрипника на теадиспуті 8/VI 1929, „Рад. Театр“, № 1, 1929 — „Театральний трикутник“.



жорстоких поразок, хоч і бачили поруч себе тих, що ці поразки визнавали, та самі вони... „хранят печать молчання“.

„Це в справа минулого,— говорив на тому ж диспуті т. Скрипник. Сила й міць, творчоздатність і величезний могутній творчий порив пролетаріату примусили вельми багатьох з них, майже всіх багатьох із тих, що збочували, перевірити себе і повернути на тернистий та вдячний для творчого виявлення пролетарський шлях.

Так виявлялося в політиці із заявою різних розламанців і шумськистів, так виявлялося з хорошою і відвертою заявою уклоніста в літературній справі т. Хвильового. Останній визнав, що, будучи на чолі цього збочення, він зобов'язаний бути на чільному місці в боротьбі за перевірку. Так виявлялося в галузі драматургії в листі тов. Куліша до голови реперткому про перевірку п'єси. Чекаємо і чекаємо, що це виявиться і на інших аренах культурної творчої роботи“...

І дійсно „виявилось“. Зокрема на „арені“ театральній. І саме від Курбаса. Виявилось досить „оригінально“ та разом плутано й фалшиво. Виявилось у такій заяві Курбасовій, на тому ж таки диспуті:

„...„Березиль“ як і кожний театр (?), занадто далеко стоїть від ухилів у партії. Як усі безпартійні люди (?), ми не можемо мати до цього такого відношення і я особисто не берусь розв'язати для себе справу остаточно і ясно, який на даний момент ухил неправильний, чому лінія партії в даному випадкові обов'язкова і правильна. Я не берусь для себе цього питання розв'язувати більш, ніж звичайний (?) громадянин. Але я не можу сказати, щоб це зобов'язувало нас до певних політичних дій. Ми зовсім в стороні від цього“\*.

Ця „деклярація“ знаменна тим, що була проголошена безпосередньо після вже цитованого нами слова т. Скрипника. Після кількох гострих виступів інших товаришів, учасників диспуту, з приводу цієї суто політичної заяви, Л. Курбас подав довідку-„роз'яснення“ в своєму прикінцевому слові, щось через 2—3 дні після першого виступу, він „признався“...

„...Я мушу пояснити, що ця думка (цебо про те, що „Березиль“, як і кожний театр, занадто далеко стоїть від ухилів у партії—Д.Г.) сконкретизувалася в мене в голові і вбралася в певні словесні форми лише тоді, коли я говорив, і можливо навіть я сам бачу, що недосить чітко і точно, не зовсім так, як треба говорити, все сказано.“\*\*

Дійсно, „роз'яснив“!..

Доводиться, проте, дякувати Л. Курбасові за одвертість, хоч може й несподівану. Виступаючи на Всеукраїнському теадиспуті з політичною промовою... криючи всіх і вся, починаючи від Наркомосу й до всіх „міщан“ включно, Курбас, бачимо, тільки такої „дрібниці“, як... ухили в партії—чим жила тоді вся Радянська країна, та й не тільки наша країна!..

\* „Рад. Театр“, № 2—3, 1929—„Театр. диспут“, стор. 90.

\*\* Там же, стор. 109—110.



ще собі не уяснив „більш, ніж звичайний громадянин“... пояснюючи це тим, що ця думка сконкретизувалася в мене в голові, коли я говорив“...

Яка безмежна „наївність“. Та за цією „наївністю“ не важко розпізнати давні знайомі речі. Тут маємо деклярування політичної безпринципності, яке по суті являло собою „маску“ для „бльокування“ з класово ворожими пролетаріатові силами в країні.

Але цього мало! Тут маємо й неприхований наклеп на радянський театр у цілому, накидання йому огулом тих рис, що властиві є самому лише Курбасові. Тут маємо наклеп на всю безпартійну трудящу масу (очевидно й безпартійне робітництво!)—мовляв вони, як і Курбас, не мають до ухилів у партії „ніякого відношення“. І цим, знов, Курбас дуже недвозначно показав своє „відношення“ до партії—„відношення реакційно настроєного „обивателя“.

І знов таки: уже зрозумівши, чого наговорив і в чому признався, Л. Курбас і в „самокритичному“ виступі, замість спромогтись на сміливу нещадну одвертість, „маневрує“, замазує, удає „наївного“—мовляв висловився „недосить чітко (на нашу думку, досить таки „чітко“—Д. Г.) і точно, не зовсім так, як треба говорити“!

\* \* \*

Не задовольняючись із самої лише практики мистецької, теоретичних викладів на режштабах та принагідних прилюдних виступах, Курбас іноді забирає слово і через пресу, користається з друкованого слова, щоб „заговорити в характері критика і як громадянина“ (бачимо в Курбаса після його виступу на теадиспуті помітний поступ; там був „звичайний громадянин“, тут уже громадянин „в характері критика“).

В „знаменитій“ своїй статті „На дискусійний стіл“ Курбас, поперше, пробує визначити певні „правильності“, за які, власне, точиться ламання списів із „Березолем“. Перша з цих правильностей є:

„...Коли мистецтво (і театр) не є установа для винаходу нових класових ідеопсихологічних вальорів у культурі“...

Далі іде понад десяток цих „коли“,—і на закінчення:

„...Коли мистецький твір і вистава, п'єса, чи що, не є прикладом найвищої активності митця, як представника й виразника своєї класи, тим самим через нього і самої класи у багатьох площинах і в площині духа...коли це все неправильно, то для чого б ми з „Березолем“ списи ламали“...

І далі там же „критик і громадянин“, видатний мистець „революціонер“, цілком слушно і до речі (і вже не так туманно) зауважує:



„Отже, треба діалектично, по-марксієвському міркуючи й аргументуючи, на сторінках цього журналу продискувати всі ці основні питання, з вирішенням яких мусить вийти певна якась нова практика...”

А щоб легше ці свої „вальори“ вишукувати, Курбасові потрібно встановити, ким же потрібно, бож він за рух, бо „рух — принцип всесвіту“ що —

„сьогорічний сезон до моменту, коли я це пишу\*”, можна схарактеризувати таким словом — „тиша і гладь“...

Маємо, отже, ще одне „виявлення“. Бо обминути — навіть року 1929 — той факт, що всі театри України розгорнули величезну діяльність, колосально поширили свій вплив на маси робітничо-селянського глядача, породили цілу фалангу зовсім нових майстрів-художників; обминути той факт, що в ці театри прийшов робітник, селянин не лише як об'єкт, а як суб'єкт театрального процесу — обминути й забути всі ці факти, назвавши усе це „тишою“, „гладдю“, — це значить сидіти у своїй темній наглухо закритій кімнаті, нічого не бачити, нічого не чути, або робити вигляд, мовляв „не чую й не бачу“, або не розуміти всього нашого театрального процесу інакше, як мистецтва форми, як щось одірване від усіх процесів нашої дійсності, отже й від його змісту.

Це значить усю теакультуру, всі творчі шукання і на 13 році революції розглядати з погляду суцього „жречеського“, цебто залишатися на позиціях, що їх посідав Курбас р. 1917-18.

Це значить не тільки все свідомо ігнорувати... а й навмисне перед читачами, перед діячами радянської культури та і перед усім пролетаріатом усі ці культурні процеси тенденційно, неправдиво висвітлювати, щоб виправдати свою „войовничість“ заради войовничості. Це значить об'єктивно виконувати замовлення тих „поступових кіл“, що завжди намагаються показати радянську соціалістичну культуру, як „навалу примітивізму“, „просвітанства“, що нічого не варте перед „Європою“. То нічого, що це демонстрування своєї формалістики прикриті фразою, нічим не доведеною:

„...Мистецтво, як серйозний і цінний засіб для здійснення культурної революції із нашого арсеналу випадає...”

Для чого ж таке настановлення і таке „висвітлення“ нашому „громадянинові критикові“?

Ставши на такі „критичні“ позиції, Курбасові легше кидати обвинувачення, розразитися гromaми на адресу тих, у кого —

„...у одних не виходить мистецтво із-за мінімуму змісту, а у других — максимум змісту, що заливає всяку мистецьку форму, що для нього затісна“...

\* Приблизно вересень або жовтень — листопад 1929 р. — Д. Г.



А звідси й висновки звідси, мовляв, —

„...виникає найбільша небезпека і прокляття всього мистецтва нашого часу і корінь його криз, бо в такому ж патосі захопленні безконечними потенціями цих років є також і глядач“.

Отже, за Курбасом, творчий ентузіазм робітничо-селянських мас Союзу, їхнє захоплення дійсно „безконечними потенціями цих років“ — це є не живущий ґрунт, а „прокляття“ для всього „мистецтва нашого часу“...

Будівничий патос і, зокрема, та велетенська мистецько-творча праця, що її розгортає поза формалістично-індивідуалістичними шуканнями Курбасовими організований глядач, пов'язуючи і свої творчі шукання з потребами сьогоднішнього дня, з своїми будівними завданнями, — все це жахає митця Курбаса!

Не шукати нових форм, що могли б вмістити цей „максимум змісту“, що не була б йому „затісна“, а рятувати старі форми через боротьбу проти нового змісту, — ось до чого по суті закликає Л. Курбас. Дійсно, більший занепад, більшу безвихід важко собі й уявити! Так ставити питання може тільки той, хто вороже ставиться до змісту всіх тих процесів, які в країні розгортаються!

Замість сказати, що його, Курбасові, творчі методи, все його настановлення є чужі новому глядачеві, який входить до мистецьких „храмів“, повергаючи в прах всіх старих ідолів, замість признатися, що „корінь криз“ треба б шукати в самому „Березолі“, що „Березолеві“ насамперед треба дійти відповідних художньо-політичних зламів, зв'язавшись, йдучи разом із пролетарськими масами, — Курбас так погордливо „третірує“ масового „глядача“:

„...досить йому побачити на сцені у відповідний момент червоноармійця, червоний прапор, чи почути у фіналі „Інтернаціонал“ (це в кращому разі, у гіршому „Любов ярова“), щоби оплесками розрядився мистецький акт“.

За Курбасом це зветься —

„...пусте задавацтво... свого роду духовна п'янка. Хміліємо і похмільяємося“...

Величезних психоідеологічних зворушень, що їх спричинила пролетарська революція у найвідсталіших шарах глядачівських мас, Курбас не хоче бачити, це все йому не вигідно. Бо не буде чим „громадянину й критикові“ лякати... Не буде тоді й ширми, щоб приховати свої „лінії“ своїх ворожих пролетаріатові концепцій.

Після всього того, що сказав Курбас і не як не спростував „Березіль“, нам стає зрозуміле і твердження Курбасове, що, мовляв, у жодному з театрів на Україні —



...Нема справді гарячого (можна інше слово) відношення до дійсності...

...В наступ по суті завдань своїх наш театр (тобто взагалі увесь український театр — Д. Г.) ще не пішов... (за винятком „Березоля“)\*

Ніяк не показавши, в чому ж полягати має оцей „похід у наступ“ для „Березоля“, бо такі справді це важко було зробити, маючи в своєму „активі“ „Алло“, „Малахій“ редакції, „Заповіт пана Ралка“, — Курбас, кінець-кінцем, залишає всі абстрактно-формальні „туманності“ у своїх висловлюваннях і чітко, просто і ясно формулює свій „політичний“ погляд на митця і на мистецтво:

...Написав Микитенко п'єсу. Хоч він в драматургії тільки себе покищо пробує — однак вже з цієї спроби можна з певністю сказати, що при певних обставинах (напр., коли він по лінії свого ремесла письменницького найде собі другу компанію, не розриваючи, коли хоче, по політичній лінії зв'язки з тими, що його на сьогодні у всіх відношеннях формують). Микитенко може стати одним з найкращих драматургів нашої доби“... \*\*

Коли читаєш оці такі проречисті рядки, не знаєш із чого більш дивуватися: чи то з святої „наївності“, чи то з грішного недомисля, чи з... „сміливості“, що дозволила Л. Курбасові провадити на сторінках радянського журналу одверто ворожу політично шкідливу пропаганду... таких от „перлів“, такої от „філософії“ розриву поміж мистецтвом і політикою.

Можна тільки додати, що оці „люб'язні“ поради Курбаса Микитенкові, оці твердження про різність „компаній“ для митця і для політика — це є знов не що інше той таки славнозвісний, у нас уже згадуваний і в конкретній мистецькій практиці Л. Курбаса здійснюваний рецепт М. Вороного:

„До мене, як громадянина,  
Ставляй вимоги, я людина;  
А як поет: без перепони  
Я стежу творчості закони“...

Тут до речі буде навести ще одне зауваження Курбасове з приводу „Диктатури“ та її автора:

„...Великий драматургічний темперамент автора — розмінаний. Може так воно було: мистецтво як засіб міжгрупової літературної політики“...

Тільки вслухатись в оце тонко-іронічне, призириле: „мистецтво як засіб міжгрупової літературної політики!“

В цих рядках маємо яскраве обличчя нібито „чистого естетя“, який мистецтво нібито ставить понад усе (і на-

\* З тієї ж статті „На дискусійний стіл“.

\*\* „На дискусійний стіл“.



самперед понад якусь там політику!), а насправді видає себе з головою, саме як діяч отієї пак „міжгрупової політики“, точніше реакційного обивательського політиканства.

В тій таки статті, полемізуючи з „Новою Генерацією“, Курбас говорить:

„... Все ж одно, не сьогодні — завтра у театральній справі моя буде зверху“...

Говорить Курбас нібито про „Нову Генерацію“, а думає „бути зверху“—взагалі, бо ж сперечається він не тільки з „Живим трупом“, „Нової Генерацією“, а й з ВУСПП'ом, бо ж заперечує він, як ми допіру бачили, основні принципи пролетарського мистецтва, як класового ідеологічного знаряддя пролетаріату в боротьбі за соціалізм.

(Закінчення буде)



# О Г Л Я Д И

## ПОЕЗІЯ ПО НАШИХ ЖУРНАЛАХ

ДРУГА ПОЛОВИНА 1930 РОКУ

М. ДОЛЕНГО

Київський журнал „Життя й Революція“ завжди полюбляв „рафіновану“ тематику. Ця „рафінованість“ позначається й на поезії журналу за другу половину 1930 року. В числі VI-му поет А. Ганкевич оспівує в поезії „Огонь над містом“ майбутню інтервенцію, а саме аеронапад на радянське місто. Можна сконстатувати, що з своєю дуже актуальною та відповідальною темою поет „упорався“, зумівши, в умовах радянського друку, дати зразок класововитриманого буржуазного твору. Поезія „Огонь над містом“ із багатьох причин заслуговує на увагу. Вона драматична і в ній три „особи“: місто, літак і коментатор літакової дії — автор. Радянське місто за автором, потворне й чорне, але його не треба лякатися, бо живуть у ньому лише боягузи, обивателі. Високо над тим містом...

„Над тягарем  
потворних  
чорних  
брил

Принишклого з жаху нічного міста  
Тремтить вгорі розжеврений берил,  
Як відблиск помаху незримих крил,  
Мов блискавиця блякла й неіскриста...”

Яка краса! Не білий літак, а просто таки янгол помсти... Який може бути йому опір...

„...І обиватель зляканий у плечі  
Втягає голову, пригадуючи те,  
що він чував цю нехтуючи тему —  
Про бази й сховища міцні Авіохему...”

Крім обивателів, на перевірку, в радянському місті нікого не виявляється, — що й пророкував, свого часу, Д. Донцов у „Л.-Н. В.“... Далі бере слово для агітаційної промови автор і коментує світляний діалог:

„Огонь над містом!  
Причайсь, людво (!!)  
І стеж крізь вікна, як ростуть щохвилі,  
Мов ті нарциси тонкостеблі два,  
Ці промені блакитно-білі (!!)  
І крають ніч, щугаючи по ній —  
Потворні квіти, ворущкі, мов руки!”



„Потворні квіти“ — це ніби вже радянські прожектори, що вишукують, намагаються ворожі літаки. Автор продовжує з побільшеним запалом, переходячи від „естетики“ білого нападу до відповідної публіцистики:

Іх дух

вдихай

бездушний!

І п'яній

З тривоги,

З остраху,

З жаху,

З розпуки!

Огонь над містом!

Причайсь і стеж

(Ця мить не час для образних істерик!) —

Чи не впаде за гранями всіх меж

У вінчик променя нічний малий метелик —

Страшний,

важкий,

озброєний

літак!“

Отже, картина романтичного нічного нападу подана тут саме, з погляду білого літака. Використавши потребу всенізувати радянську поезію, автор навіть не потурбувався замаскуватись і дав одверто класово ворожий твір, виконаний цілком у дусі поетики маланюківського „активного романтизму“. Поезія „Огонь над містом“ становить пересторогу радянській літературі і журналові, де вона ласкаво вміщена передусім; ця поезія нагадує вчасно про те, що ворог ховається тут у місті, вичікуючи нагоди перемагати опинитися над цим „потворним“ містом; ця поезія, нарешті показує, що наша література іноді недостатньо виявляє класову бачність і не завжди дає належну відсіч отаким нахабним класово ворожим вихваткам.

„Потворні квіти“ розглядаючої поезії зросли на ґрунті „неутральної“ лірики, що її до останнього часу ретельно культивував журнал „Життя й Революція“; починаючи з ч. VII, цей поетичний „неутралізм“ особливо пишно зацвітає в поемі історичній „Сліпці“, Бажана. Тим часом, ця поезія з її „актуальною“ старо-кобзарською тематикою ми залишимо надалі. Враження контрасту потребує показати, як мотив літака над містом уявляється радянському поетові.

Терень Масенко, безперечно, поет радянський. У ч. VII „Життя й Революція“ він умістив поезію „К-5 над Харковом“:

„Сам Калінін у нас борт-механік

і пілот Снігирьов за кермом!

Крик пропелера, як під ногами,

приголомшений шелест розмов,

десь праворуч ворухнуться Харків —

цегляне велетенське трюмо,

тільки небо та сонце над нами —

летимо!“

(стор. 40).

Але столиця УСРР поетові звисока здається теж не дуже приваблива „Десь далеко між купами гною люди — блохи, жуками — авто“... Авторіві цієї авіо-їдилії ввижається майбутній Харків, де буде „пречудових асфальтів без ліку“, і самісінькі, тені підуть „до редакцій на Пушкінську“. Втім прикінці він згадує, що „наша птиця — дитя робітниче, їй до геніїв діла нема“ й закінчує поезію дитирамбічно:



„О, яка ти прекрасна столице!  
То ж веселі, щасливі, живі  
з молодой радянської птиці  
ми тобі посилаєм привіт!“

(стор. 42).

Висновок щодо нової краси міста залишається в попередньому вигляді неугрунтований; де ж там тая краса, коли блохи стрибають поміж купами гною, символізуючи такою поведінкою міське життя, а генії до редакцій не заходять. Загалом, автор звільгаризував свою тему загальнолюдським її трактуванням (приміром, ще таке місце: „десять смертних безкрилих створінь він над мурами лігва старого піднесе над туман димарів — і плазун забуває про ноги, про душі горизонти старі“ — 41 стор.), і своїм надзвичайно „лівим“ призерством до сучасного радянського міста з його кривими вулицями та непорядкованими околицями. Отже, клясовий голос у цій поезії не звучить по-пролетарському твердо. Вона написана без ясного ідеологічного настановлення, ніби просто з приводу приємної повітряної мандрівки. Достатньої антитези ворожому голосові вона не становить.

В тому ж таки числі „Життя й Революція“ знаходимо ще одну оригінальну поезію — „Розмова в студанатемці“ Григорія Саченка. Розмовляють студент — інститутський поет — та професор. Останній трохи нагадує професорів у творах В. Підмогильного та М. Івченка. Студент-поет виголошує таку тираду:

„Вас, зрозумійте, сьогодні зборю я  
(Ми ухилилися в лірику вельми).  
Ви залишайтеся: лікар здоров'я (?),  
Я — слова конструктор  
і будівельник“

(стор. 92).

„Слова — полова“ сказав І. Франко (відразу додавши після того „але“...), але не цілком точно виявлено в поезії, чим принципово фах конструктора слова відрізняється від кваліфікації поета-неокласика — „я робітник в майстерні власних слів“.

Автор не позбавлений почуття самокритики; він сам каже, що „вся ця розмова бліда, безкровна“. Чому же ця повчальна розмова з прихованим, замаскованим клясовим ворогом залишається бліда й безкровна в недосвідченого майстра? Очевидно, саме тому, що автор, — за власним висловом, — „в запалі політики віжки віддав слинявій словом інтелігенції“, знайшовши в ній спільно з замаскованим ворогом мову. Маскари з свого опонента він, слова конструктор, не зірвав — і пристав на компромісний поділ функцій („Ви залишайтеся: лікар здоров'я, я — слова конструктор, і будівник“). Така „лояльність“ є, власне, одна форма потурання клясовому ворогові.

З решти загалом блідих ліричних поезій „Життя й Революція“ показове значення має сонет „Я — часточка мала“, що належить неокласикові П. Филиповичеві (ч. XI — XII). Неокласики, вони, звичайно, теж підлягають загальним законам діалектики, хоч їхня клясова природа в своєму розвитку зазнає всіляких змін. Власне, усвідомлюючи цей факт, П. Филипович і написав з цього приводу свою поезію:

„Я — часточка мала всесвітнього зв'язку,  
Взаємодіяння і руху без упину.  
Я від давен живу в сліпому хробаку  
І волею віків я виросла в людину“

(стор. 29).

Далі дізнаємось, що шановний поет уявляє себе, як певну єдність протилежностей:



„Я — ланка і ланцюг, затримач і рушій,  
Голодний звіра крик і серця ніжний бій,  
Повільний хід вперед і вибух серед ходу“.

Коротко кажучи, П. Филиповичеві волею небес чи то пак віків поща,стило реставрувати в українській поезії стиль діалектичного ідеалізму. властивий філософським поезіям російських символістів початку XX віку. Цю формально-діалектичну виразу слід трактувати, як невеличкий поетичний виступ проти діалектики матеріалістичної. Найліричніше в цілій поезії те місце, де сам поет визнав, що він від давен та, очевидно, й досі живе в сліпому хробаку, хоч і виріс вже на людину.

В тому ж таки числі маємо ще один зразок „рафінованої“ тематики, — „Божествену комедію“ Геа Шкурупія. В цьому розтягнутому, претенсійному й нудкуватому творі маємо Данта й сучасного радянського робітника, побіч основної в творі авторові особи, річку, рай, вулицю, пекло, невідале наслідування Маяковського й дуже плутану ідеологію. Автор, — приміром, протиставить себе Дантові, як... республіканець... монархістові („Весела компанія. Республіканець і монархіст“... ч. XI-XII, стор. 89); з цього безпосередньо випливає той факт, що й за часів Данта старого нашого поета не можна було б визнати за політично-письменну людину.

Гео Шкурупій з надмірним переляком описує умови радянської праці, — в середньовічному пеклі, мовляв, вільніше: „Чим не пекло кожна звичайна ливарня?“, запитує він; а далі цьому ідеологові поетичного неробства за пекло здаються асфальтові котли, доменні труби, глибокі штреки і т. д. Постає робітника йому зав'язує фантазію:

„Всяка фантазія здається дитячою  
перед високими труднощами праці“

(стор. 98).

Перед кінцем поеми Гео Шкурупій посмілішав і взявши в імені пролетаріату слово, слідом за М. Хвильовим — „Аз есмь робітник...“, і собі теж проспівав алілуу:

„Я — робітник,  
подавач благ щоденних,  
всевиदेць  
всемогутній,  
всесдиний,  
я — господар вселенної“

(стор. 100).

Отже, треба стерегтися фальсифікованих, підроблених під революційність творів; до них Шкурупієва поезія безперечно належить, становлячи разом із тим запізнілий вияв дрібнобуржуазного революціонізму.

Поза всім тим у журналі „Життя й Революція“ є, починаючи з ч. V, поезії з сучасною тематикою, проблемам реконструктивної доби навіть присвячені. Так у ч. V В. Ярошенко, що останні роки майже не виступав із поезіями, вмістив і собі поетичну пораду „Ударникові“:

Кинь поясень остогидлу мряку (?),  
Жалюгідних довідок туман,  
Стань к станку —  
роби і не пятакай,

Перевизь  
реальний  
промфінплан

(стор. 7).

Із наголовком „Ударник“ ці рядки якось не дуже в'яжуться. Поет, очевидно, трохи поплутав ударника з прогульником і звертається саме



до останнього з своїми офіційно-загальними, абстрактними порадами. Такі поради кепський спосіб впливати на масу. Агітація потребує живих конкретних прикладів. Приглядаючись ближче до цієї поезії, можна побачити, що сенс її, власне, не в змісті. В. Ярошенко використовує тему ударництва просто для деяких зовнішньо-стилістичних ефектів, за-для агітації на „п“, приміром:

„Папа Пій повів  
                    повій надію  
На останній свій  
                    десятий трон.  
Так впай же в пійло  
                    Папі Пію  
Комсомольським  
                    пайлом  
                    обертон“

(стор. 8).

Порада мало зрозуміла. Можна здогадуватись, що поет у чомусь із папою не погоджується, але, в чому ж саме суть його ідеологічних розходжень із Ватиканом, дізнатись важко.

Бажанова поема „Сліпці“ розтяглася з VII до IX числа. Автор треба здогадуватись, ставив собі запізніле завдання зірвати машкару з кобзарсько-казацької романтики; але його наміри в процесі здійснення перетворюються на нову романтизацію тієї ж кобзарської та козацької минувшини, хоч автор і використав новітні дослід з історії кобзарства (а, можливо, саме тому, що автор ці немарксистські дослід використовував). Видрукований втім, лише перший розділ цієї „поєми історичної“, присвячений переважно етнографічним та гастрономічним мотивам. Іноді ці мотиви просто переспівують розвідку:

„В три лади настоюють кобзу навчив,  
І ліру, й торбана, й бандуру.  
В три лади, в три строї, на три голоси,  
Що кожен із них —  
                    стоголосий,  
В три лади, що названі в давні часи  
Бандуристський, скрипошний та косий“

(стор. 5).

Або старосвітські кухенні рецепти, теж етнографічні (святкове меню грубого куркуля):

„Пливуть на плеса нерухомі столу  
У пахноті плавкій, як в голубій імлі,  
Ковбаси згорнуті, немов кадні кодоли,  
І часником напахчені драглі,  
Міцні шари просолоного сала,  
Сметани холодок у глечиках дзвінких,  
Шльопки вареників, що плямами на них  
Прозоро-жовте масло поспливало,  
Засмоктане в трясовину підлив  
Качаче гузно, гуся гола шийка,  
Міцний, немов з кори дубової настійка,  
Узвар із груш рудих і гляжуватих слив,  
Борщу густі, зелено-темні верстви  
В мисках мальованих, ясних, немов бурштин...“

(VIII — IX, стор. 5).



Ця характерна куркульська „естетика“ — нереальна й ілюзорна. В сьогоднішніх обставинах вона є лише засіб більш-менш замаскованого, а проте досить енергійного відштовхування від сучасності. З цього погляду характерно для М. Бажана, — вся ця густа предметність виявляється нереальна, непотрібна й ілюзорна. Нас тут найбільше цікавить таке питання, чи М. Бажан назавжди прив'язав себе до такої мертвої предметності, чи він зможе свій небуденний хист використати й до чогось кращого. Надто лірично брешить у поемі таке показне місце:

„Вірую —  
полум'я серця й гнів  
Моєю непишною буде офірою  
Для смердів,  
для хлопів,  
для храпаків!

Малою офірою,  
нікчемною жертвою,  
Бо десь аж на всохлому, бідному дні  
Водою сліпою,

водою мертвою  
Забризкано очі і серце мені!“

(стор. 7).

Ці слова говорять один із сліпців, що відмінно від інших, обдурених дурнів, виявляє анахронічні ознаки народницької утопічної революційності, доволі гостро спереचाючись із класичним Перебендею („... старий, сліпий, хто його не знає“ — Т. Шевченко), захисником професійних кобзарських традицій. Отже, автор намічає серед кобзарства якесь соціальне розшарування, розглядаючи кобзарство в цілому, як групу цілком реакційну. Це аж ніяк не заважає авторові захоплюватись саме тою мадьярською реакційністю. А скільки тема поеми транскрибована в сучасних термінах символізує саме буржуазно-націоналістичний комплекс, то ширшого значення набирає тирада згаданого молодого, опозиційно настроєного кобзаря:

„Вогні ваші гаснуть,  
брехливий кобзарю,  
І трупи кричать по дорогах уже.  
Так бити ж по трупах!

Я перший ударю!

Ударю?

Невже не ударю?

Невже?!”

(стор. 4).

В творчості М. Бажана виникає гостра внутрішня суперечливість, потребує радикального розв'язання — в той або в той бік. Тим часом, у М. Бажана маємо подвійне ставлення до націоналістично-буржуазного комплексу: поет і відштовхується від нього, і тягнеться до нього, водночас.

Микола Булатович умістив у ч. VIII—IX учуднену „Пісню про середняка Лаврона“, трохи кращу за передні авторові вправи, але важкувату стилістично й невиразну ідеологічно. Сам автор кваліфікує тут себе за середнякового „супутника“. Тим часом, класове обличчя героя пісні не цілком виявлене. З дядька Лаврона є щонайменше підкуркульник. Автор із героєм на кінець пісні розходиться. Герой потрапляє в обійми кума — куркуля (після авторової агітації за колектив), а сам автор, злізши з Лаврового воза, простежує далі пішки. Закінчення, що й казати, сумне, очевидно з автора — надто кепський агітатор за колективізацію.



В „Червоному шляху“ певного тематичного чи якогось іншого добору поезій непомітно. Поезія „Червоного шляху“ фрагментарна. М. Терещенко в № 7-8-му вмістив свої „фрагменти“, річ для журналу доволі характерну. М. Терещенко, очевидно, в своєму розвитку відбуває натепер, із деяким запізненням, етап пролетарського схематизму. Він таку, приміром, малює заводську зміну:

„Одразу заступає зміна  
міцних, цвяхованих чобіт,  
Вони приходять без запізень,  
щоб заступити авангард (?).  
Замість одних бригад залізних,  
стає їх декілька бригад...“

(стор. 6).

Поет хотів, очевидно, перейти від чергової щоденної зміни до ширших значень цього слова, але на такий поетичний стрибок не наважився.

Ця схематистична маніра письма, загалом, — бідна, зачасто являючи світ читачеві іменно, як „одноманітну гру речей“, за власним поетовим висловом (на стор. 5). В даному прикладі конкретну картину живого гарячого процесу заступає, саме, так, як поет каже, „зміна...чобіт“. У поезії „Рух“ М. Терещенко проголошує своє поетичне „credo“ (вірю):

„Не зупинятися ніколи  
серед найбільших завірюх!—  
таке моє постійне гасло,  
що непокоїть кожну мить.  
Коли б і сонце геть погасло,  
Я маю рухатися і жити“.

(стор. 5).

В цьому гаслі рух виглядає надмірно збіднений, механістичний, — тому гасло авторового наміру поетизувати пролетарський філософський антимізм не здійснює. Дещо егоцентрично звучить оте „я“, що без його існування автор не може уявити собі руху й життя. Від М. Терещенка читач має право вимагати більшого за таку самозадовільну поетичну скромність.

В. Сосюра в № 9 „Червоного шляху“ вмістив чергову „автогенну“ поезію „Поет“, присвячену авторовим зусиллям подолати свою партизанську роздвоєність. Поезія нічого істотно нового до авторового творчого обличчя не додає, та лише показує, що В. Сосюрі треба, мабуть натепер автобіографічної, егоцентричної в нього трактованої, тематики просто уникати.

У № 7-8-му В. Мисик надрукував непогану „deskриптивну“ поезію „Перед весною“:

„Перед весною — дощі, моква,  
і чути, чути, наче в тумані, — як  
в подвір'ях перекликаються нові слова:  
колективізація, засівкампанія.  
Ідуть тумани в далеку дорогу, —  
в калюжі жмурка тремтить край порогу —  
і встає стихією з хуторів  
іржання коней і стогін корів“

(стор. 23).

Дотеперішня авторова поетична підготовка відповідає цілком темі поезії: село на початковій перебудові. Тут автор має змогу фіксувати фрагменти старого побуту напередодні зміни, а, це, він робити вміє.



Соціальну суть цієї перебудови автор загалом розуміє, намагаючись навіть перекласти це розуміння з мови понять на мову образів:

„Збирайтеся, корови, — а ви, коні,  
працюйте в одній великій колоні,—  
глибше борозну — глибше в'оріть у світ  
генеральний плян великих робіт!“

(стор. 24).

Та перетворюючи гасло на образ, В. Мисик збочує тут на шлях „невтральної“ „зооморфізації“:

„...голодують корови худі над яслами.  
Їх мучить загонів зимніх брудота—  
вони рогами підіймають ворота,  
вони ревуть із усіх дворів:  
час, давно вже час, в колектив!“

(стор. 23).

За цим своєрідним учудненням авторовим виходить, ніби на селі—лише худоба „політично свідома“, а люди, навіть неможливі, до неї приєднуються; а що в цієї худоби, як їй і належить, на першому пляні — шкурницькі інтереси („Їх мучить загонів зимніх брудота“), то й виходить в автора невірне висвітлення стимулів колективізації. Тому зрозуміло, що автор подає реконструкцію села надто статично, лише як заміну старого новим:

„Ще бродять чорні потвори віків—  
висять над нами старі примари ще.  
Під гомін бурі, під вітру спів  
розкласти б з їх високе пожарище“

(стор. 24).

Ці чотири рядки (з 72) вичерпують усе, що автор визнав за потрібне сказати з приводу переходу на шляху колективізації, від класового ворога поставлених, та боротьби з тим ворогом. Про класову боротьбу на селі під час колективізації в творі немає ані слів; це спричиняється до його (твору) чималої ідеологічної недостатності.

Микола Сайко у № 9 - му вмістив поезію з циклу „Романтика степів“, де розвинчує „Бандурний привід, бляклий привід романтики старих степів“, а натомість ставить нову романтику колгоспізації степу. Ми вже бачили, що першу половину цього завдання ставив собі М. Бажан, який, між іншим, дещо вплинув на цю Сайкову поезію. Першу тезу—реакційність романтики — М. Сайко подав більш виразно, але другу — зумів лише намітити доволі грубими рисами. М. Сайко, останнього часу, взагалі починає оперувати в поезії переважно загальниками й зачасто вульгаризує тему, йдучи лінією найменшого художнього опору.

Трохи наслідуючи П. Тичину, старий плужанський поет В. Алешко дав нову поезію „Супряга“ (№ 10). Оригінальний початок ставить читача відразу в самий центр оспівуваних подій:

„Дід каже:  
— Толока.  
Онук каже:  
— Рілля.  
Батько каже:  
— Не знаю.  
— Тату! — Син тоді до батька.  
Встав, усміхнувся:  
— Та які ж бо ви чудні.  
Та в сільбуді ж ви були.  
Чули...“

(стор. 23).



Характерно, втім, що всі згадані поети „колгоспівського жанру“ (Мисик, Сайко, Алешко) соціальний процес на селі подають не в плані класової боротьби, а лише в плані боротьби „застарілого“ з „молодим“, — заміни старої техніки та ідеології ноєю, перемоги молоді над старим поколінням села. За такою системою постать куркуля, залишаючись не згадана, зливається з батьками та дідами й зникає без будь-якого опору. В реальному житті, тим часом, справа виглядає зовсім інакше. В тій чи тій мірі, всі три автори село „пейзанізували“.

В № 10 - му є ще воєнізовані поезії: Л. Дмитерка „Гасло“ та П. Кононенка „Оборона“. Павло Кононенко взяв правильне настановлення, але з тематичними завданнями художньо не упорався. Любомир Дмитерко романтизує спомини про громадянську війну, саме про польську кампанію. На жаль, поет не підкреслює класового характеру цієї війни та її, з боку радянщини, оборонного характеру.

Іван Калянников у цьому ж номері дає непоганий зразок індустріальної пролетарської лірики поезією „Темпи“:

„Напружене  
своє  
лице  
до мене  
повертає  
цех,  
Зробити  
треба цю деталь,  
сьогодні ж —  
це одна мета,  
довести  
мушу я  
усім:  
за дві  
години,  
а не  
сім“

(стор. 4).

Такий початок. За дві години:

„Підходить майстер:

„Це ось — да - а!“  
Аж в руднях  
загула руда  
і відгукнувся  
Дніпрельстан.  
Проміння  
сталь  
на варстат,  
в руках  
блищить  
нова  
деталь“

(стор. 6).

Повертаючись до № 5 - 6, що в ньому найбільше серед згаданих чисел вміщено поезій, можна, знов, відзначити В. Мисика — „Ніч у Ленінграді“, сповнену доволі тоскної романтики („знов романтична бредня не дає спокою“). В. Поліщук в уривковій поемі „Прометей“ ще раз промовляє в імені людства та всесвіту („могутній розум світу — Прометей сидить задумано над величчю Кавказу“). Тамара Булатович до поезії „Мати“ дає, при-



наймні, натяки на класові процеси на селі („попихачем у кулаків ти є, попихачем і вік звичуєш“).

Поезія Т. Булатович відзначається ще особливим, піднесено-таємничим тоном викладу. Маємо тут дуже явні рештки містичного або ж псевдомістичного світовідчуження, культивованого в усіх стилях заєвропейної буржуазної (включно до куркульського поетичного стилю в М. Ключова та Т. Осьмачки, що з них останній, мабуть, дещо вплинув на поезику). Такі ж рештки, хоч і в послабленій, саме „романтизованій“ формі, помітні і в згаданих поезіях В. Поліщука та В. Мисика.

\* \* \*

„Нова Генерація“ закінчує цикл свого розвитку, намагаючись ще далі ближче підійти до сучасної дійсності, не відмовляється втім від особливої своєї лінії в цьому наближенні. № 6-7 відкривається задержуватою та, хоч для „Нової Генерації“ цей факт неймовірний, стисло політичною поезією Д. Зоряна. Поет Д. Зорян дивиться на класову боротьбу, як на своєрідний гатунок спорту:

„Спортсмени!  
Струнко!  
Оголошуємо матч:  
Рим — Москва.  
Скрізь — стань:  
тут  
і там.  
уперто вір  
хто кого?  
бо ми —  
за перший і  
останній гофтайм,  
заб'ємо папою  
гнилий Європі —  
год!“

Погляд, як бачимо, хоч і на класову боротьбу, та не дуже то класовий. Футуризм у ньому дещо поплутався із слов'янофільством. Л. Юхвід у поезії „Примітив“ намагається змалювати лже-активіста, що примазався до партійних лав, дещо нагадуючи цим образом славетного „Івана Івановича“ М. Хвильового. В цього героя „два обличчя: одне на зборах, друге — там, де в садок виходить кватирка“. Тобто цей герой є міщанин (за авторовим висловом, „при-мі-тив“), опортуніст на практиці, тобто рупор класового ворога, його знаряддя. Та саме про ці, основні моменти в поезії не сказано нічого. Героя автор засуджує лише етично та естетично з погляду загальної „прогресивності“:

„Він — потвора, жалюгідна, гидка.  
Він налив на прогресі!..“

З авторових лівоінтелегентських позицій соціальний процес — це не класова боротьба, а боротьба „прогресу“ з „старими традиціями“ — й по всьому. Отже, коли на селі „куркулі з нир дістали іржаву зброю“, то вони за автором ту зброю піднесли саме проти прогресу. Тим часом, відмінно від „прогресиста“ — автора, куркулі стоять на суто-класових позиціях і, якщо вони витягли з іржавілі аргументи зброї, то не проти технічного прогресу, яко такого, а проти пролетаріату з його союзниками, що ставлять цей прогрес собі на службу і проти куркуля скеровують.

Ол. Корж у цьому ж номері закінчив першу частину віршового роману „Колгосп“. Тут змалювана картина помсти з боку куркульні першому в районі



колективові, багато разів мальована в прозі. Про цілий твір, очевидно, сказати щось певне можна буде тоді, коли опубліковані будуть дальші частини.

Поезії в № 8-9-му присвячені проблемам заводу: кадри, ударництво, контрастно „Прощитанню“ (Америки). Загалом, увесь цей матеріал (7 поезій) показує різні стадії переходу від схематизованої теми до художньо-конкретної, тобто від поставленого питання до розв'язуваного. Ці поезії належать молодшим співробітникам „Нової Генерації“. Тим часом, решток старого футуризму тут іще чимало і забагато також голої, малопереконливої словесности. На всіх цих особливостях ми в попередньому огляді („Критика“, 1930, № 7-8) зупинялись доволі. Для ілюстрації можна взяти поезію М. Решетника „Бригадир Антон“ у № 11-12-му. Тут, поперше, взявши більш-менш конкретизованого героя, поет забув конкретизувати виробництво. Отже, в мовити б, ідея заводу, а самого заводу немає. В цій абстрактній порожнині організується ударницька бригада молоді й запрошує на бригадира старого робітника Антона. Ситуація — життєва. Авторова ж праця полягала в тому, щоб її позбавити будь-якої життєподібности. Старий бригадир відповідає на запрошення в такому фалшиво-мелодраматичному тоні:

„Я всього себе  
заводові назавжди віддаю.  
З вами взяти небо?  
візьмем небо!  
Старість  
перетворімо на юнь!“

(стор. 4).

Михайль Семенко в цьому номері вмістив коротеньку поезію „Жовтня удар“, де так висловлюється:

„В куряву й гряк нової будівлі  
вступили  
когорти більшовиків,  
Окремий квартал  
залишиться:  
сміливим  
Ударом гвардії у мур віків.“

(стор. 3).

Це вже поетична вправа в дусі „червоного символізму“; вона ще раз стверджує, що функціональний жанр у поезії, як гасло, поточною практикою „Нова Генерація“ не виправдовує, бо просто не функціонує. Причина цього відома: механістичний підхід до завдання.

\* \* \*

1930-го року виходив „Пролітфронт“. Поезій у ньому було мало. Книжка третя починається з „Монологу Сквороди“ Павла Тичини (стор. 5). Скворода в П. Тичини виглядає трохи усучаснений, притягаючи поетову увагу, очевидно, саме, як постать, що стоїть на грані двох світів і на межі двох культур. Скворода в надрукованому уривкові мислить дедуктивно, перебираючи ступені сумнівів філософські, наукові та соціальні. Забарвлюючи кожну думку емоційно, він від абстрактного суму підноситься до конкретного, сливе класового обурення:

„Дитина ж я! Пописане по спинах  
хай у віки докрикне. — То ж і в  
та громада. Ота абетка світу —  
розгорнута — що ми погноблених



навчатимем по ній — (без помилково!) —  
ненависти! любови! То ж і в  
та грамота“

(стор. 6).

Отже, П. Тичина вже свідомо бере завдання давати поезію національну формою, але інтернаціональну змістом (згадана від його героя абетка є цілком інтернаціональна). П. Тичина порушує своє досить тривале творче мовчання. В № 12-му „Червоного шляху“ вміщений цикл його ліричних поезій (номер на час писання огляду ще не вийшов) і були поезії по декадних журналах вміщені. В книжці 5-6-й „Пролітфронту“ маємо уривок (із поеми) „Пісня“:

Коли царі й дворяни  
то хто ж із нас не гол  
та тейлера татайлера  
ну хто ж із нас не гол  
прославим Уота Тайлера  
живи Джоне Болл.

Тут знов - таки поета цікавить саме зародження клясової свідомості й виникнення перших, стихійних форм соціальної революції:

„Одним земля й розкоші,  
а другим хоч здихай  
безхліб'яно, безводяно  
собакою здихай  
ну так хоч ти свободу  
хоч ти нас прикохай  
...  
із дуба звів голову  
на шворці дворянин“.

(стор. 5).

В книжці 4-й поезія Дмитра Ніценка „Під чорним дахом“ закартинює завод із певним знанням справи та правильними загальними висновками про створення „нових людей у полум'ї яснім Великих П'ятирічок“. Тим часом подана картина потребує ще дальшої конкретизації. В тому ж таки числі (в розділі „Робітничі літературні студії“) Іван Колянніков, що ми його згадували вже, поезією „Робота“ деталізує загальну картину заводу, зосередивши ліричну тему навколо конкретного, індивідуального виробничого завдання. З Івана Коляннікова може виробитися цікавий пролетарський поет, але йому треба критично поставитись до ліфівської форми, що він її освоює.

\* \* \*

Книжка 6-а журналу „Молодняк“ відкривається поезією Миколи Шеремета „Колгосп“. На жаль у цій поезії автор зупиняється більш на власній особі, як завдання колгоспного епосу. В колгоспі ж „Червона путь“ автор устиг розглянути лише самого бухгалтера („І той поправивши пенсне, бочком повернеться до шафи, дістане зшиток і почне“...). Зацікавили поета також неокласичні прізвиська коней та корів (сумнівна спадщина поміщицької традиції) і він їх понаводив багато. Загалом поезія становить показний зразок легковажного ставлення до серйозної теми.

Дм. Надійн у тому ж числі дав пісню „Про вугіль“. (Було б добре, коли б автор доробив цю пісню для вокального виконання, бо революційної пісні тепер дуже бракує. Дмитро Чепурний у книзі 7-й пише, як „Місто росте в степу“. Він теж дає співучий тон:

„Прийшли  
вони з селищ далеких,



Пришли  
із центральних міст.  
Принесли і пісню, і клекіт,  
З новітнім,  
нечуваним змістом“

(стор. 3).

Ст. Крижанівський друкує три вірші з циклу „Слобожанщина“. Цей поет має безперечний хист, але ще не цілком піднісся над рівень підпадання елементарним впливам. Перша поезія, між іншим, доволі виразно наслідує М. Бажана:

„Над банями церков  
тремтить тримкий супокій.  
— Застиглий мармуром глухих століть:  
Знімають дзвони із дзвіниць високих,  
Знімають дзвонів ненависну мідь,  
Що висли тут  
з глибин блюзнірського феоду,  
Як символ гноблення і як покори знак,  
Але вітри історії над землями проходять,  
Змітають темряву... І вже не буде так“.

(стор. 4).

Молодіжківська поезія попри всі свої хвороби зростання має ту основну цінність, що в ній ідеологічна сторона не була штучно приєднана до технічної, поезії — не штучні, не роблені.

Частенько на сторінках журналу можна зустріти недороблені поезії, залишені в зародковому, ембріональному стані. Щось цікаве мало б виробитися з розкиданої творчості Я. Гримайла, але, тим часом, скажімо в „Поезіях“ кн. 8-ої, він подає барвистий колейдоскоп вражень: серпанки, дахи, надії з турботами, лінії в куті, трамваї, перукарні, темпи, параболи, гудки, дівчата... просто такі мерехтять. Разом із тим „вже вирує робітничий ранок і місто дихає на пів“. Переглядаючи решту поезій — „Циганча“, „Виступ“, „З церкви здіймають дзвони“ — переконуємося, що все це похапливі суб'єктивні нотатки. В юного автора світосприймання має ще „споживальний“, а не виробничий, не організований характер.

Поезії В. Гончаренка, М. Сутака та М. Куделяна, вміщені поруч Гримайлових, теж недороблені, але вже цілком по іншому. Вони надміру загальні. В Гончаренко, оголосивши „Ударний інтернаціональний марш“, цю загальну тему певною мірою, подолав, окресливши саме загальні, основні класові завдання; але таке, приміром, художнє узагальнення: „Клич боротьби: капіталізм у зуби бий“ виглядає на тлі урочистого маршу недоречно-комічне. Найкраща строфа — передостання:

„За кров пролиту вчора й сьогодні  
На їх палаци та рай  
„Повстаньте гнані і голодні  
Робітники усіх країн“.

(стор. 4).

Книжка 9-а містить люмпенпролетарську романтичну поему В. Фоміна „Пісня про Гаву Хлюста“. Вона вже ввійшла до окремо виданої книжки авторової, тому тут її проминемо. Відзначимо лише, що в поемі брешуть нотки „традиційного“ занепадництва.

В цій самій книжці „Молодіяка“ деяке принципове значення має поезія Ст. Крижанівського „Рядки петиту“. Порядком самокритики, молодий поет відмовляється від ідеологічного стилю:

„Україна я — думав — це шелест пшениць,  
Донбас уявляв — як абстракцію: ніби,



Деся там, підносять загравні німби,<sup>1</sup>  
Заводи, що впали над (?) степом ниць“.

Очевидно, поет уявляв собі Донбас за ранніми поезіями В. Сосюри. Тепер він од такого ідеалістичного уявлення відмовляється і дає категоричну антитезу:

„Виходить, Донбас — це суворий світ —  
Рельєф переламаний і перекинутий,  
Де камінь, нурти, де шурфи покинуті  
І зовсім немає пшениць і жит“

(стор. 13).

Але й це нове уявлення, хоч і ближче до об'єктивної істини, хвибує на механістичність. До того ж пшениця в Донбасі таки росте. Загалом, Донбас не панорама, а процес. До речі, свою панораму Ст. Крижанівський забарвлює в негативні емоційні тони („голі селища робітничі“, сумні „донбасівські вечори“), та й цілий Донбас перед його уявою встає „у неприглядній красі краєвидів одвічних чорних касарень, людей і халуп“. Отже, традиційний „шест пшениць“ авторові виходить ближчий і кращий?!

Треба відзначити індустріальну поезію Дм. Надіїна, де він дає портрет николаївського заводу „Ім. Андре Марті“. Тут маємо вже конкретний завод замість заводу взагалі. Втім споглядальність тут іще переважає. Дм. Надіїн у цій поезії порушує традиційну стилістику, пошукуючи адекватної форми:

„Як сто кулеметів — котельня  
Над вухом і піт із чола.  
Горби поруділі будівель,—  
Натовпи об'єднані брил  
В шапках недошерхлих покрівель  
У кіптяві з сонцем навпіл“.

(стор. 14).

Поезія книжки 11-ої присвяченої виключно індустріальній тематиці. Щодо її художнього втілення, в багатьох, не лише молодняківських, поетів легко помітити дві недостатності—схематизм та естетизм. Оперувати загальниками в плані панівної ідеології звичайно легко, якщо поет згадану ідеологію б.-м. поділяє і має сякі-такі версифікаторські здібності. Тим часом, користь для соціалістичного будівництва від таких ідеалістичних рядків, як „ідеш вперед із кожним днем ти і кожна мить стремить в віки“ (стор. 4), доволі сумнівна. Такі вірші можна було б продуктувати механізовано і в необмеженій кількості. Естетизувати теж не важко, перемішавши погано засвоєну буржуазну спадщину з непроробленою політграмотою. Тим часом, створити діву пролетарську поезію багато важче, бо її треба саме органічно створити, а не механічно змонтувати.

М. Шермет у цій книжці до теми підійшов [б.-м. оригінально й конкретно у „Пісні літуна“, давши непогану, діву агітку проти літунства. Н. Хоменко в поезії „Від верстату“ агітаційного завдання свого твору ще не зважив точно, але виявив певний намір не обмежитись [монтуванням загальних висновків і спробував намітити, хоч знов таки недосить конкретно, живі постаті виконавців промфінплану:

„Фарби плякатів з цегельних стін:  
„В одинадцять збори“...  
— Могрилова, стій!  
— Предложення  
— Так.  
— Молодця, Семенчук.  
Іскра з очей. Стиснення рук,



Синя спецовка майнула в цеху.  
Розглянеш креслення, а я забіжу“.

(стор. 9)

Так само б.-м. сконкретизував і теж ще недосить "типову" постать Я. Цапір у поезії "Ударник". Оформлення поезії — драматичне. Ударник відповідає:

„І брак, і прориви  
На вашім сліду.  
З якої пори ви  
Белькочете тут.  
Ударним бригадам  
Язик ваш — ніщо.  
Були барикади —  
Ударник ішов.  
Тепер на заводі  
ударницький бій...  
Ти шкодиш? —  
Ти злодій,  
Не місце тоб“.

(стор. 7).

З усім тим праця кожного поета коло художнього оформлення проходить у пролетарській поезії неорганізовано й доволі кустарно саме тому, що на матеріялістичне розроблення літературної техніки наше літературознавство не звертає досі належної уваги.

\* \* \*

У „Гарті“ в другій половині року поезія витиснена віршованою трагедією (трагемою) „Невідомі салдати“, що до нашого огляду, як драматичний твір, не входить. Тут треба зупинитися на двох поемах — Яна Лисогорка „Легенда Донбасу“ (№№ 7—8, 9) і С. Голованівського „Портрет Людини“ (напівпоема). „Легенда Донбасу“ складається з двох рівнобіжних частин, протиставлених одна одній контрастно і разом безпосередньо пов'язаних. Обидві частини подають один завод і мають однаковий сюжет: загибель робітника на виробництві. Але в першій частині дія відбувається перед революційного часу, коли „темпам волячим вклонився обрій“. Характерно, що поет не оголює епітету „волячі“, він його мотивує, виводить ці „темпи“ із виробничої практики російського капіталізму:

„Шляхи зупинились,  
Зламали біг.  
Воли поспішали з вагою гарби  
крізь долини  
на білі горби.  
Воли знали:  
треба йти.  
Десь за горою завод  
„Багатир“  
(і темпам волячим  
вклонився обрій).“

Воли, очевидно, таки дійшли до горбів і викрився обрій... В першій частині капіталістичне виробництво переробило людей і створило в них нову, спільну класову якість. Перекладаючи таку ідею на мову художніх образів, Я. Лисогорка подає в першій частині такий діалектичний образ колективу:



„Безліч імен.  
прізвищ безліч  
(кожен до свого імення звик),  
та тут біля домни  
на кожні плечі  
впало імення  
одне:  
робітник“.

У другій частині соціальна революція піднесла цю якість на вищий рівень:

„Безліч імен.  
Прізвищ безліч.  
(В суспільстві імення стандартний розподіл).  
Та тут біля домни  
на кожні плечі  
впало імення  
нове:  
господар.  
До нього не кожний ще звик  
робітник“.

Останні два рядки показують, що тут — процес, розвиток класи, й мають важливе сюжетне й змістове значення в дальшому розгортанні дії. Отже, й смерть робітника в обох випадках має зовсім не однакове значення: це виразно й сміливо підкреслює автор. Поема становить серйозну й 6.-м. вдалу спробу прикласти методологію матеріалістичної діалектики до самого художнього оформлення.

Щодо С. Голованівського, то ця його річ являє собою малозрозумілий і заплутаний недороблений монтаж. Обмежимося одним уривком. С. Голованівський так уявляє собі історичне призначення пролетаріату:

„І йдучи між стінами,  
за себе вищими,  
І йдучи полями,  
де сонце  
пече,  
наша класа малює  
своїми ручищами  
портрет людини  
з мільйоном  
очей“

(стор. 16).

Таке курйозне малювання щось мало скидається на пролетарську справу. С. Голованівський засмітив свою „напівпоему“ сторонніми пролетарській ідеології, ідеалістичними інгредієнтами.

## ОГЛЯД РУСЬКИХ ЖУРНАЛІВ

ЄВГЕН ПЕРЛІН

Останні книжки журналу „Литература и марксизм“ за минулий 1930 рік вражають скрайньою неактуальністю й своєрідним академізмом. „Литература и марксизм“ не тільки не ставить методологічних проблем, які повстають за часів загостреної класової боротьби на ідеологічному фронті, а навіть у висвітленні того матеріалу, що обговорюється по інших журналах, незмінно відстає та подає твердження не завжди чіткі й методологічно загострені.



Ніхто не заперечує потреби переглядати стару літературу під поглядом марксизму; але й тут слід уникати академізму, який характеризує історично літературні студії журналу. У цьому матеріалі немає політичного скерування, немає войовничості; зате є, великою мірою, увага до напівзабутих текстів і до їхнього вивчення задля вивчення, як такого, без зв'язку з актуальними потребами літературної практики. Поворот на літературознавчому фронті, як на одній із ділянок цілого ідеологічного фронту, на „Літературе и марксизм“ не позначився.

Цікаво ще підкреслити, що академізм журналу має тенденцію зростати щочисла. Книга третя, з якої починаємо розгляд, ще вміщав матеріал актуальний (відносно). Тут маємо статтю Ів. Анісімова „Путь развития Маяковского“, що подає в основному вірну соціологічно аналізу творчості покійного поета; тут вміщено також невеличкі статті про дві видатні книги 1929 року: Бахтіна — про Достоевського й Благого — про Пушкіна.

М. Старенков, автор статті про Бахтіна („Многоголосый идеализм“), подає, на нашу думку, хоч і загострену, але недосить глибоку критику матеріалу. Оцінка книги Бахтіна — як праці по суті ідеалістичної, безперечно вірна, але це треба було доводити не лише на підставі окремих формулювань Бахтіна, а й з усієї структури його книги. Старенков не дає докладної аналізи головного твердження Бахтіна — про те, що в романах Достоевського немає одного, певного ідейного стрижня; а саме в цьому полягає сенс усієї роботи Бахтіна. Отже, антимарксистський висуп не дістав у статті Старенкова належно аргументованої марксистської оцінки. Також і в статті Нечаєвої про Благого („Пушкиноведение сегодняшнего дня“) бракує розгорненого розгляду багатьох важливих методологічних моментів, особливо питання про можливий вплив переверзевської концепції на Благого. А це питання треба було розглянути, бо ж закиди Благому в переверзівстві вже були (див. рецензію в журналі „Красная Новь“, 1930, 9—10).

Подвійна 4—5 книжка „Литература и марксизм“ odkривається статтею Т. М. Нусінова „Вопросы марксистского литературоведения“. Стаття скерована проти Переверзева. Нусінов розглядає тут дві проблеми, з переверзевською методологією зв'язані: заперечення впливу однієї надбудови на іншу та заперечення ідеї як основи мистецького твору. Ніяких нових, порівняно з численними „антипереверзевськими“ матеріалами, аргументів у статті не знайдемо, тому зупиняємся на ній докладно не вважаємо за потрібне. Тим часом далеко не всі сторони переверзівства вже критично висвітлено і, гадаємо, саме „Литература и марксизм“ мусив тут виявляти ініціативу, а не повторювати інші журнальні статті. Не можемо ще обміняти, що т. Нусінов уперто вважає „Слово о полку Игореве“ за пам'ятку руської літератури (стор. 6). У журналі „Литература и марксизм“ ми вже не вперше констатуємо помилки подібного типу.

Стаття М. Гельфанда „Из истории классовой борьбы в русской литературе XIX века“ розглядає „Капитанскую дочку“ Пушкіна і два романи — „Рославлев“ Загоскіна та „Петр Выжигин“ Булгарина. Методологію статті М. Гельфанда можна характеризувати, як неподолане переверзівство. Розуміється, тут уже не знайдемо ортодоксально-переверзевської концепції; але окремі елементи системи щоразу проглядають крізь складну послідовність аналізу матеріалу. Наприклад, в аналізі „Капитанской дочки“ майже весь час мовиться про центральний образ Гринєва, який не тільки відіграв головну роль в оповіданні, а й організовує його стиль:

„Пушкин оформил окончательно социально-политическую платформу своего творчества как кусок семейной хроники, лишь для удобства разбитый на небольшие главы, снабженные соответствующими эпиграфами. Это композиционное построение как нельзя лучше соответствует характеру повестического субъекта хроники (тобто Гринєва — Е. П.) — рядового человека класса, человека, творящего только рядовые дела своего класса“ (стор. 62).



Неважко тут примітити відбитки переверзіянського розуміння „стриженого образу“.

Шосте число журналу майже цілком присвячене історії критичної думки в Росії. Маємо статті: М. Добриніна про Шулятікова, Добранова — про Соловійова - Андревича, Добриніна — про Сакуліна. З цих статей найцікавіша перша. На жаль, автор статті не зв'язує розгляд системи світогляду Шулятікова з переверзіянством, і тим не надає своїм зауваженням політичної актуальності. У центрі статті стоять два питання: зв'язок Шулятікова з філософією Богданова й літературознавча його методологія. Автор доходить висновків, що механістичні помилки Шулятікова не повинні закривати від нас позитивних моментів його діяльності за часів виникнення марксистського мистецтвознавства.

У статті Ф. П. Шіллера „Социологические течения в немецком литературоведении“ дається розгляд методології Шюккінга, автора відомої книги „Социология литературного вкуса“, й Маркера, співавтора і співредактора мало поширеного в нас (неперекладеного) видання „Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte“, типу руської „Литературной энциклопедии“. До висновків Шіллера можна цілком приєднатись:

„Обе социологические литературоведческие концепции — как Маркера, так и Шюккинга — являются буржуазными, и с марксизмом, за исключением некоторых внешне-терминологических сторон, ни чегообщего не имеют. Оба они отрицают марксистское понимание базиса и надстройки и по существу возвращаются в порочном кругу взаимодействия и „взаимпросвещения“ надстроечных явлений“ (стор. 73).

\* \* \*

Якщо в журналі „Литература и марксизм“ ми примушені були констатувати академізм і одірваність від практики літературного життя, то „На литературном посту“ являє щодо цього протилежну дуже позитивну картину. Журнал і раніш був бойовим органом пролетарської літературної думки, і заслуги його, зокрема в боротьбі з меншовицькою концепцією Переверзева, дуже великі. Тепер, у міру загострення методологічної боротьби, розшарування в лавах самих письменників, журнал набирає дедалі актуальнішого значення. Викриття проявів і рецидивів дрібнобуржуазної ідеології, чітка класова лінія — ось позитивні риси „На литературном посту“. Поруч із цим журнал подає критику своїх власних помилок, що виявилися особливо в зв'язку з „Рождением героя“ Ю. Лібедінського. Велика громадсько-політична роль журналу — безперечна.

Розгляньмо останні числа журналу за минулий рік (17—24). Викриттям філософсько-політичного обличчя самого Переверзева ніяк не можна обмежитись, коли мовиться про певну школу. В працях учнів Переверзева знов знайдемо елементи методології Переверзева, але в поглибленому, іноді захованому й тому ще небезпечнішому вигляді. Особливо це стосується до студії т. Беспалова, який механістичні своєю суттю думки часто завуальовує філософською зовнішньо уґрунтованою аргументацією. Тому особливо варті уваги статті журналу, присячені працям Беспалова. У 17-му числі вміщено статтю Н. Ієзуїтова „Ментор механизма в литературоведении“, в 18-му та 19-му — велику статтю т. Щукіна „Маневры вождей разбитой армии“. Перша з цих статей розглядає концепцію закономірності літературних процесів у праці Беспалова „Стиль или закономерность“. Висновок Н. Ієзуїтова:

„Необходимо энергично подчеркнуть недиалектическое употребление Беспаловым категории закономерности, приводящее его по разным линиям к переверзианству, объективному идеализму, механистическому материализму и формально-социологической методологии искусства“ (№ 17, стор. 46).

Т. Щукін зупиняється на надзвичайно серйозному питанні — про співвідношення між образом та поняттям. Як відомо, Переверзев не визнавав у мистецьких творах ідей, і знаходив у них виключно образи. Відмовившись



від цієї концепції, учні Переверзева, проте, не внесли ясности в проблему образу і знов ревізують плехановську думку про образ, як конкретність, і поняття, як абстрактність, „сухість“. Т. Щукін докладно розглядає цю, по суті філософську, проблему; стаття його становить один із найцікавіших документів у критиці переверзевської школи\*.

У 17-му числі вміщено статтю М. Серебрянського „Критика художественной платформы РАПП“. Порядком самокритики М. Серебрянський розглядає ряд хибних висловлювань т. т. Фадеева, Авербаха, Лібединського. Особливо хибна є славнозвісна концепція „беспосередніх вражень“, що її обстоював т. Лібединський. Іdealістичний зміст цієї концепції тепер відомий уже всім, хто стежить за поточною журнальною літературою. Поруч відзначимо статтю Ермілова „За самокритику“ (№ 23—24) Т. Ермілов сам визнає ряд своїх помилок, що їх політичний еквівалент є правий опортунізм. Нам доводилося в попередніх оглядах зупинятись на помилках тов. Ермілова (хоч би на його більш ніж примиренському ставленні до „Родження героя“ Ю. Лібединського) і тут про це докладніше говорити не будемо.

У числі 19-му вміщено статтю М. Григор'єва „Реакционная диалектика“. Стаття, невеличка розміром, подає критичні зауваження про книгу Лосева „Диалектика художественной формы“. М. Григор'єв слушно підкреслює одверту контрреволюційність книги Лосева, але оперує лише з тим матеріалом, який одразу впадає в око кожному читачеві (хоч би знамените „пустоватий Чернышевский“). Проте книга Лосева є розгорнена іdealістична платформа навіть фразеологічно не замаскована,—і одій платформи, що спирається на велику філософську ерудицію, М. Григор'єв справжньої критики не дає. Лосев не належить до тих супротивників, що для їх критики досить іронічної журнальної нотатки. З цим добре озброєним класовим ворогом треба боротися соліднішою зброєю, протиставляючи його твердженням загострені й поглиблені марксо-ленінські формулювання. Цього ми не маємо в статті М. Григор'єва, та й взагалі в руській літературі, хоч книга Лосева вийшла ще 1928 року і він є автор не однієї, а шести-сьоми „капітальних“ філософських праць.

Нарешті, відзначимо статтю К. Зелінського „Конец конструктивизма“ (№ 20). Конструктивізм виник на наших очах і дуже швидко став примітним явищем у руській поезії. Маючи в своїх лавах такого талановитого й активного поета, як І. Сельвінський, конструктивісти впливали не тільки на читачів, а й на пролетарську письменницьку молодь. Політичні події останніх двох років викрили соціальне обличчя конструктивізму, як ідеології технічної інтелігенції. Тепер за прискореної диференціації, коли деяка частина технічної інтелігенції опинилася в лавах класових ворогів і шкідників, перед групою конструктивістів повстала конечна потреба переозброїтись. Група припинила своє існування. Частина поетів (Луговської, Багрицький) перейшла до РАПП'у, інша частина (в тому числі Сельвінський) ще не визначила точно своїх позицій, але намагається ближче підійти до літератури пролетарської. Цей процес розпаду конструктивізму й розглядає в своїй статті К. Зелінський.

Переходимо до журналу „Литература и искусство“, що почав виходити в середині 1930 року замість „Печати и революции“. Журнал має виразно скероване в певному напрямі обличчя щодо проблеми творчої методи. Більшість співробітників і керівників журналу входила в групу „Литфронт“, яка, об'єднавшись під гаслом боротьби з творчою методою, що її проklamувало керівництво РАПП'у, по суті поширювало свої напади на РАПП як такий. Група тепер уже не існує, і її діяльність цілком слушно визнано за

\* Автор огляду не зважає того, що т. Щукін у боротьбі проти переверзевщини не йде далі некритичного посилання на Плеханова.

Ред.



шкідливу. Проте, дискусія про творчу методу ще не закінчена. В редакційній статті „Уроки „Литфронта“ читаємо:

„Роспуск „Литфронта“ не снимає питання о творческом соревновании группы внутри РАППа, работающих на основе единой литературно-политической линии и на некоторых единых основных творческих принципах“ (№ 3 — 4, стор. 8).

Бажано було б, однак, щоб редакція, якій добре відомо, що РАПП визнає волю творчих змагань в організації на засадах діалектично-матеріалістичного світогляду, замість відкривати Америку, більше зупинилася на цих „некоторых единых основных творческих принципах“ і піднеслася до засудження хибних принципів „Литфронта“. Не виявивши цього належною мірою, журнал тим часом у своїх критичних статтях послідовно додержує теоретичних засад антипсихологізму та антиоб'єктивізму, отже являє собою журнал різко „тенденційного“ типу. Наприклад, стаття Волкова „О прозе Шведова“ (№ 3 — 4) та рецензія на „Грамфон“ Лузіна оцінюють і засуджують матеріал саме під поглядом боротьби з перебільшеним „об'єктивізмом“, і саме в зловживанні психологічною аналізою вбачають органічну хибність розгляданих творів. Цим творчим засадам протипоставлено публіцистичність, „тенденційність“, сугубу „партійність“ у висвітленні дійсності.

У 1-му й 2-му числах журналу вміщено статтю Р. Мессер „Естетика Бергсона й школа Воронського“. Ми надаємо цій статті дуже серйозного значення не тільки тому, що вона викриває глибоко ідеалістичну суть естетичних поглядів Воронського, Горбова та інших, а ще й тому, що вона починає кінце потрібну роботу — перевірку впливу Бергсона на нашу критичну й теоретично-літературну думку. Ми гадаємо, що цей вплив далеко більший, ніж звичайно думають. Звісно багато літературних критиків (в Росії та на Україні) може навіть і не читали творів Бергсона, але вплив його системи здійснюється не лише безпосередньо, а й через численні побічні шляхи: стара критична література, викладання в школах, ВИП'ях тощо.

Одна з найпримітніших тез Бергсонової естетики є визнання творчої інтуїції за основу мистецького відтворення життя. Ця теорія обмежує роллю інтелекту в художній діяльності та взагалі бере під сумнів раціональне пізнання дійсності. Інтуїція, мовляв, є проти розсудку об'єктивніша і саме вона дає певні гарантії вірного відображення дійсності в художніх творах. Отже, знімається проблема класово-суб'єктивного відбивання об'єкту в мистецтві й натомість декларується інтуїтивно- „об'єктивне“.

В радянській критичній літературі незрідка натрапити можна на твердження про те, що художник, мовляв, „мимоволі“, „без участі свідомості“ вірно й об'єктивно подавав реальне життя. Чи не від Бергсона такі думки? А пильніше придивившись, чи не примітимо, що від інтуїтивізму Бергсонового веде дорога й до теорії „безпосередніх вражень“. Усі ці питання виникають, коли згадуємося із названою вище статтю Р. Мессер. Щодо Воронського й Горбова, яких вона розглядає, то в основному з зауваженнями авторки можна згодитись, хоч матеріал у цій справі можна було б подати більшій.

У першому числі „Литературы и искусства“ видруковано статтю Усєвича „Гоголь и его исследователь Переверзев“. Відомо, що методологія Переверзева найвиразніше виявилась у його книзі про Гоголя. Тому численні критики Переверзева з особливою охотою зупинялись саме на положеннях цієї праці. Помилки Переверзева викриті, але правдивого марксистського висвітлення творчості Гоголя ми досі не маємо. Стаття Усєвича і являє собою спробу заповнити цю прогалину в літературознавстві.

Гоголь почав свою діяльність як представник ідеології українського дрібнопомітного панства. Але згодом він ставився до цієї ідеології вороже і, очевидно, відбивав світогляд якогось іншого класового прошарку, дійшовши нарешті апології самодержавства, кріпацтва й поповщини. Усєвич слушно вважає, що наприкінці своєї літературної роботи Гоголь відбивав



світогляд капіталізованого поміщицтва. Але який соціологічний еквівалент „Ревизора“, „Шинели“, „Ссори“? Ми думаємо, що в цих творах Гоголь відбив ідеологію різночинства, і цим, між іншим, слід пояснювати, чому його так високо розцінювали великі різночинці Белінський і Чернишевський. Отже творчість Гоголя являє картину своєрідної ідеологічної еволюції—від дрібномаєткового світогляду до різночинського, від різночинського до буржуазного. Стаття Усієвича не до кінця розв'язує складну проблему цієї еволюції, але ставить її, на нашу думку, вірно. В кожному разі Гоголь іще чекає на марксистське дослідження.

Вважаємо за потрібне відзначити ще деякі матеріали в розглянутих книжках „Литературы и искусства“. У числах 2-му та 3—4-му вміщено досі не публіковану статтю Плеханова „Об экономическом факторе“. Для літературознавців ця стаття становить особливий інтерес, бо Плеханов розглядає тут проблему бази й надбудови та підкреслює думку про те, що залежність між ними здійснюється не механічно та не безпосередньо. Тут немає істотно нових для Плеханова тверджень; але тепер, коли так часто спрощується й вульгаризується це вельми важливе марксистське положення, ще одне нагадування про нього не може не бути корисне\*.

З літературних статей, присвячених окремим проблемам і письменникам, варто вказати на статтю Северина „В преодолении попутничества“ (№ 3—4). Статтю присвячено останньому романові Л. Леонова „Соті“, про який ми вже говорили в попередньому огляді руських журналів („Критика“, 1930 р., № 10).

Решта статей у розглянутих книжках присвячена численним і різноманітним проблемам різних мистецтв: театру, кіна, мистецтв образотворчих. Тут їх розглядати не будемо, бо деталі нас у даному разі не обходять, а принципово нових і цінних положень у цих статтях не знайдемо.

\* \* \*

Твори останніх чисел журналу „Красная новь“ (9—12) безперечно яскравіші порівняно з тим безбарвним і еклектичним щодо методи творчої матеріалом, який переважав у журналі за останніх років. У подвійному 9-му числі привертає до себе увагу оповідання Л. Леонова „Саранчуки“. Критика, яка вже відгукнулася на цей твір, відзначила тут новий, після „Соті“, крок Леонова в бік пролетарського світогляду. Нам така оцінка „Саранчуків“ здається невірною. Мова, звичайно, не про майстерність викладу, а про ідеологічне спрямування твору. Саме щодо цього оповідання викликає сумніви.

Боротьба з сараною (сюжет твору) подається тут рівнобіжно з рядом любовних подій. Внутрішня залежність цих двох сюжетних ліній надає „Саранчукам“ специфічного характеру: ідея твору з пляну соціальному знижується до пасивного спостереження всесильного закону розмноження в його первісній біологічній даності. Тому оповідання провизане певним фаталізмом, покорою перед могутнім законом природи. Не думаємо, щоб після „Соті“ такий твір свідчив про еволюцію світогляду Леонова в бік пролетарського світогляду: навпаки, „Саранчуки“ більше зв'язані з попередніми оповіданнями („Темная вода“), де начало соціальне поступається перед біологічним.

Роман „Наследник“ Я. Славина закінчений у 10-й книжці. Життя головного персонажа, аристократа походженням, логічно доведене до Жовтня. Він стає більшовиком... Перед нами—типово попутницький твір. Виключна увага до побутових і психологічних дрібниць буржуазного оточення, схематичність у зображенні революційного руху в армії, очевидна симпатія

\* Філософська дискусія особливо виразно показала хибність безкритичного посилення на плеханівську схему бази й надбудови.

Ред.



автора до героя з його ваганнями, — все це характерні риси попутницького твору, що про його автора ніколи з цілковитою певністю не можна сказати, де, в якому таборі, він буде завтра.

Певне скерування художнього матеріалу щодо творчих принципів характеризує 11 та 12-у книжки за минулий рік. Журнал, що виходить за редакцією т. Беспалова, взяв орієнтацію на художню прозу, що йде шляхом відштовхування від психологізму. Замість просторого й „об'єктивного“ описування психології дієвих осіб, хоч би до якого класового табору вони належали, подається публіцистичний або героїчний матеріал, оформлений сюжетно та забарвлений емоційно. Таку антипсихологічну героїку горожанської війни дають, зокрема, „Матросы“ Вс. Вишневецького, автора „Первой конной“.

Сугубо публіцистичне загострення характеризує незакінчений твір В. Дмитрієва \* „К вопросу об индустриализации в СССР“. Тут не без майстерності сполучено злободенний статистичний матеріал з екзотичною фавбуною, не розкритою в незакінченому творі. Редакція застерігає свою неагиду з висловлюваннями головного персонажу твору — Розена; треба сказати, що ідейне спрямування оповідання справді викликає істотні заперечення. Очевидно, вміщуючи такий матеріал, редакція виходила з наміру за всяку ціну подавати антипсихологічні літературні продукти.

В цій самій 12-й книжці вміщено „Человек тридцати пяти лет“ Дм. Рикачова, — твір збудований на тому ж таки антипсихологічному принципі. З інших оповідань варті уваги з того чи того погляду: „Портреты“ Лаврухіна, „История дня“ Габриловича, „Ответственные испытания инженера Нуркыча“ В. Іванова (кн. 12) і майстерні нариси Н. Тихонова „Белуджи“ (кн. 9 — 10).

На віршовані матеріали журнали руські не багаті. Хоч традиція вчливого виконання, і в тексті проза рясно перемішується з поезією, однак, зрідка можна натрапити на твір, що дійсно привертатиме до себе серйозну увагу. Виняток є „Пятилетка“ С. Кірсанова, видрукована в подвійній 9 — 10-й та 11-й книжках „Красной нови“. В поточних рецензіях на журнал уже відзначено, що „Пятилетка“ хвилює на фетишизацію техніки, на ігнорування соціальних і класових підвалів нашого будівництва. З цими зауваженнями треба цілком погодитись. З погляду художньої манери маємо в „Пятилетку“ копіювання Маяковського (його останніх творів); цієї залежності від покойного великого поета С. Кірсанов, здається, не ховає.

„Красная Новь“ так само, як інші руські журнали, вміщує, поруч із художнім матеріалом, статті критичні. Вони, загалом, витримані в тому ж дусі, що й художні твори, і тому є великою мірою дискусійні. В 12-й книжці вміщено велику статтю Г. Горбачова „Критический обзор“, що дає оцінку книг з теорії літератури й критики таких авторів: Ельсберга, Гросмана-Рощина, Берковського, Друзіна. Присуд Горбачова надзвичайно різкий, і ми дозволяємо собі думати, що ця різкість великою мірою зумовлена тим, що названі автори були співробітниками журналу „На литературном посту“. Звичайно, в кожній із цих книг є чимало помилок, які треба розкривати й критикувати — але у висновках й остаточному присуді, все-таки, треба зважувати всі моменти й не базуватись на суб'єктивному ставленні до тої чи тої літературної групи.

\* \* \*

В останніх книжках „Нового мира“ переважає матеріал з яскраво вираженим попутницьким спрямуванням. Зрозуміло, попутництво тут набирає чимало деформованого, порівняно з попередніми роками, характеру; але чіткої політичної лінії в більшості творів зовсім немає, а деякі матеріали є просто двозначні змістом. Ці зауваження особливо стосуються до 11-ої та

\* В. Дмитрієв помер 1930 року.



12-ої книжок. У 10-й маємо бодай роман М. Шагінян „Гидроцентрально“ (що й досі не закінчений) актуальною тематикою, крім того вміщено тут „Саторій“ Асеева, дуже блідий нарис; це є невдала спроба створити цікавий твір із нецікавого матеріалу.

Центральний для трьох останніх книжок є роман Сльотова „Заштатна республіка“. Зміст його є життя далекої провінції під час горожанської війни, а героєм — авантюрист і пройдисвіт Аркаша. Автор мав ніби чесний намір свого героя подати в непривабливому вигляді, а життя „заштатної республіки“ змалювати так, щоб читач туди не схотів поїхати. Але для цього потрібна була б гостра сатира, якої Сльотов використати не спромігся. На допомогу йому в його намаганні докладно все відтворити приходить славлений об'єктивізм, що зобов'язує художника зупинятись на всіх деталях, не даючи „тенденційної“ оцінки. З замилюванням у дрібницях описує автор і пиятику й розпусту й рандеву в готелях. В наслідок такої методи маємо твір, не тільки невиразний ідеологічно, а навіть просто шкідливий. „Абстрагувавшись“ від оцінки методи, мусимо казати, що й з технічного боку цей твір становить крок назад, порівняно навіть з таким оповіданням Сльотова як „Мастерство“ (альманах „Ровесники“).

Знов таки попутницька, але в іншому пляні, є повість Малишкіна „Севастополь“. Цей досить великий розміром твір розказує, як інтелігент Шелехов, людина з надто розвиненим самолюбством, крок за кроком прийшов до лав більшовиків. Перетворення колишнього студента, юнкера, а потім морського офіцера на більшовика відбувається майже без участі його власної свідомості; його в повному розумінні слова підносить хвиля подій, у яких він інколи не цілком розбирається. Маємо підстави ототожнювати Шелехова з клясовим суб'єктом твору, скільки справжня організована сила революції в оповіданні ледве окреслена; вона репрезентована тут матросською масою, стихійно бунтарською, без чіткого революційного спрямування. Перші розділи „Севастополя“ критика оцінювала як знаменний твір, що становить виразну віху в розвитку попутництва. Така оцінка є невірна. В кожному разі, порівняно з революційно-наситаним „Падінням Дайра“, яке з'явилося ще 1923 року, поступу в творчому шляху Малишкіна не помічаємо.

Не становить відрадного винятку із творів, вміщених у „Новом мире“, і „Первая волна“ В. Вересаєва, уривок, як зазначено, із роману „Сестры“. Взагалі, звичайно, позитивне є те, що навіть такий старий письменник, як Вересаєв, перейшов до сучасної тематики й намагається показати збодені факти нашого життя: змагання, ударництво. Але виконання цього задуму можна схарактеризувати як механічне поєднання двох методів: об'єктивно-психологічної, що так яскраво позначилася в романі „В тупике“, та абстрактно-панегіричної, знаменної для письменника, що не може органічно зростись з людьми й фактами, в творах зображеними. Отже, „суб'єктивне“, для самого Вересаєва, значення нового твору не збігається з його „об'єктивними“ сенсом, з його ролею в нашому громадському житті та в поточній російській літературі (Цілком зрозуміло, що наші зауваження стосуються тільки до даного уривку).

Надруковане в 10-й книжці оповідання Вс. Іванова „Б. М. Маников і работник его Гриша“ доводить, що цей письменник, виявивши тяжіння до актуальних проблем сучасності і давши такий примітний твір з індустріальною тематикою як „Путешествие в страну, которой нет“, — ще далекий, проте, від пролетарського світогляду. „Б. М. Маников і работник его Гриша“ більше нагадує попередні твори Вс. Іванова. Та ж ідея абстрактного гуманізму, те ж намагання виявити в людині, навіть у клясовому ворові, риси чесності та самовідданості, — нарешті ті самі елементи фаталізму. Проблема особистого обов'язку, відповідальність однієї людини перед іншою; хоч би вони належали до різних соціальних верств, — ось які питання трактує названа повість.



Ще дальша від нашої сучасности, навіть ворожа їй повість М. Зоженка „М. П. Синягин“, надрукована в 12-й книжці „Нового мира“. Починається цей твір у звичайному для Зоженка стилі — це розповідь, спроба подавати матеріал не з свого погляду й не своїми словами, а з погляду героя-простачка. Така форма дає авторові можливість зробити кілька гострих вихваток проти сучасности, причому закиди критики „паралізуються“ тим, що це, мовляв, зовсім не автор, а тільки його герої так думають. В міру розвитку дії в творі М. Зоженко скидає одяг розповіді і тоді перед нами — звичайнісіньке нудненьке оповідання про якогось панича-мрійника, що перетворився на жебрака, але нарешті повернувся до своїх пенатів, тобто до дружини, що встигла вже одружитися з іншим, — і помер, тільки почавши „нормальне“ життя, тобто доставши посаду в кооперативі. В цілому — анахронізм із деякими клясово ворожими виявами.

З віршованого матеріалу треба відзначити „Вступление к поэме „Спектрский“ Б. Пастернака.

\* \* \*

Мало втішного дають останні книжки „Звезды“ (9—10, 11 й 12). Крім уже закінченого в 11-й книжці „Фоми Кleshнева“ Слоніміського, навряд чи знайдемо тут матеріали, варті уваги пролетарського читача. Та й цінність „Фоми Кleshнева“ — досить така відносна. Це — психологічний роман, спроба показати нову людину (Фома) у зв'язку з рештками старої інтелігенції. У творчості Слоніміського цей твір становить певний крок вперед, але це не дає підстави розглядати роман як справжній, вартий нашої доби революційний твір. Просто Слоніміський з деяким запізненням робить те, що вже раніш зробили інші письменники.

Роман Ольги Форш „Сумасшедший корабль“, що розтягнувся майже по всіх книжках минулого року, становить, безперечно, ідеологічне вороже явище. За тему письменниця взяла життя літераторів за часів воєнного комунізму, а конкретніше — Ленінградський „Дом искусства“. В шаржованих персонажах можна впізнати деякі відомі читачам літературні постаті. В цьому пляну роман посідає однакове місце з „Скандалистом“ — Каверіна і з „Козлиною песню“ та „Труды и дни Свистонова“ К. Вагінова. Ми не заперечуємо проти сатири хоч би й на славетних письменників, і з цього погляду подекуди дотепний, хоч надмірно вишуканий, твір О. Форш становить „читабельний“ матеріал. Але рамки сатири — ширші, ніж письменницький побут: Ольга Форш подає деякі узагальнені риси всієї доби воєнного комунізму. Ось, наприклад, головний персонаж оповідання — Сохатий читає в робітничій аудиторії лекцію про „Дон-Карлоса“ Шіллера.

„Сохатий... предложил рабочим изложить свое мнение письменно. Написали почти все в одном роде (наше подчеркнутые — Е. П.)... „а дела же испанские провалились собственно из-за Карлуса, как был он соглашателем, а маркиз Позе, как один в поле не воин, на рабоче-крестьянской платформе стоял твердо. И вот предложение — конечно, за идеологию выправить Позе классовую линию. Облокачиваясь на товарища Кержанцева, как он одобряет за пьесу „Зори“, переделку можно одобрить вполне и за Позе. Как он один в поле не воин, переписать ему требуется анкету с дворянской на рабоче-крестьянскую“ (книга 12, стор. 34).

Або ще:

„Им (проституткам) изобрели... неслыханное упражнение: зубилом и долотом стирать имена и титулы с надгробных мраморов генерал-лейтенантов, дабы не оскорбить их символическим присутствием трупы пролетарские для которых эти надгробия, по мере надобности, отходили“ (стор. 33).

Не можуть не обурювати іронія другої цитати та глузування з малописьменних робітників у першій. На початковій неї Б. Пільняк вправлявся в підшукуванні безглуздих посвідок, неграмотних записок до лекторів і всяких курйозів та гримас революційної доби. О. Форш узялась, очевидно,



наслідувати цього буржуазного „маестро“. Незалежно від суб'єктивних замірів письменниці, наведені уривки (а справа ж ними не обмежується) слід розглядати, як класово-ворожі вихватки.

До творів, на яких зупиняємось тільки для того, щоб вказати на їх невідальність, належать оповідання: „Вещи“ Савіна (число 9—10), якого не слід змішувати з Славіним, та „Боковой ход“ Чистякова. У першому творі—збога сюжетика з претенсіями на значну мораль, у другому—просторий тягучий побутовізм з сучасною колгоспною тематикою й без жодного живого слова. Нас дивує тільки те, що Чистякова, автора „Бороди“, вже встигла вихвалити журнальна критика.

Не належить до трофеїв журналу „Звезда“ й стаття І. Сельвінського „Кодекс конструктивізму“. Навівши кілька наївних альгебраїчних формул, добравши кілька характерних формальних засобів, І. Сельвінський намагався показати силу й значення конструктивізму. Ефект вийшов протилежний—остаточна компромітація всієї течії. Сельвінський сам визнав хибність своєї статті та від неї відмовився.

\* \* \*

Переходимо до журналу „Октябрь“. Після того, як уся пролетарська громадськість констатувала відставання його від темпів соціалістичного будівництва, примітно, що журнал стає на нові рейки й вміщує матеріал актуальніший, ніж у перших числах за минулий рік. Це треба відзначити як безперечну позитивну рису. Проте, якість уміщуваних творів іще далеко не задовольняє. Головна хіба більшості творів—це протоколізм. Письменник ще не опанував свого матеріалу, не вмів його організувати, узагальнювати й часто вважає повністю описів за головну ознаку вірності виображення. Такий погляд, звичайно, на практиці призводить лише до здрібнення, а не до повноти.

Роман Медінського „Самстрой“ (до речі вже привітаний у поточній критиці) все таки є найкращий із творів подібного типу. Автор широко подумав свій роман: тут дано різні групи робітників, змальовується побут тощо. Коли б цей багатий матеріал пожвавити й згустити, ми безперечно мали б твір чималої цінності.

„Чмих“ Ільєнкова (кн. 9), „Рассказы контрольного“ А. Караваевой (кн. 10-11), „Хозяин“ С. Жданова (кн. 12) викликають ті саме щодо самої методи заперечення, хоч кожний із цих творів має свої специфічні риси і специфічні хибі. Простора хроніка Тарасова-Родионова „Іюль“ позбавлена тих властивостей, які перетворюють опис історичних подій на цікавий для журнального читача матеріал. Треба ж зважувати, що читач журналу не ставить перед собою мети вивчати суто фактичні дані й чекає від твору певного художнього опрацювання. Коли ж мова—про великий, на кілька сот сторінок, твір, то ці вимоги читачеві особливо слід взяти до уваги.

Нам доведеться докладніше зупинитись на романі Богданова „Вызов“. Цей твір змальовує життя комуні сільських комсомольців, які почали захоплюватись своїм господарським обростанням, але потім свої помилки почали виправляти. Нема чого казати: тема актуальна. Видно, що автор роману вірно розумів сенс подій, які на селі відбуваються. Але тим гостріші стають хибі роману.

Перша хіба є та, що тільки наприкінці твору можна зрозуміти його ідею. Автор так докладно зупиняється на всіх особах, з такою любов'ю описує всі дрібниці їхнього побутового й психологічного стану, що цим спонукує читач по черзі ставати на позиції чи одного чи іншого персонажу. Друга хіба,—як нам здається, природно пов'язана з першою,—це переважання любовним матеріалом, що інколи перетворюється на незамаскований еротизм. Наводимо кілька цитат:

„Катя прильнула губами (до ранки—Є. П.) и, отпечатав вокруг ранки два полукруга острых зубов, высосала яд, запах его во рту был острым, приятный и вязущий. Она не успела отнять губ и высосать его, как по-



чуяла, що губи Фединьки прильнули к ее губам и, одну секунду позабыв, что у нее имеется нос (що за мова! — Є. П.), она не могла вздохнуть“ (кн., 10-11, стор. 140).

Або так:

„Лишь сам святой старец сидел на низкой скамеечке и стекал взором на розовые ноги и упивался терпким девичьим потом“ (кн. 12, стор. 46).

Дозволимо собі спитати: кому належать ці епітети: розовые ноги, терпкий девичий пот,— авторові чи „святому старцеві“? Якщо останньому то нам незрозуміло, чому пролетарський письменник мусить перевтілюватись у „святого“? Якщо авторові, то це заслуговує на назву еротизму найгіршого гатунку.

Додамо, що в сюжетній канві роману є й такі оригінальні й свіжі ситуації, як гола дівчина, що спокушає невинного парубка, одна чи дві невдалі спроби зґвалтування,— і тоді питаємо: що перед нами — твір, який відбиває потреби та інтереси соціалістичного будівництва, чи еротичний роман, розрахований на читача „без претенсій“ і для пристойности забарвлений „ідеологією“?...

З полегкістю читач перейде від твору Богданова до нарисів Ставського „Станица“. Тут він переконується, що „ідеологію“ можна подавати й без еротики, і що краще подавати твір без „романічного“ сюжету, ніж з сюжетом другого сорту.

Із статейних матеріалів треба відзначити; диспут про „Бруски“ Ф. Панферова (кн. 12), „Непреодоленная метафизика“ Прозорова (в книзі 10-11) про Беспалова та особливо дуже змістовну аналізу специфіки драми в статті Афіногенова „Художник и действительность“ (кн. 10-11).