

РЕЦЕНЗІЇ

Ан. Машкін. Методика літератури. ДВОУ. „Радянська школа“, 1931 рік. 136 стор. Ціна 95 коп. ДНМК НКО ухвалив до вжитку, як посібник для Інститутів Профосвіти.

Рецензована книжка Машкіна є чи не перша на Україні спроба подати методiku викладання художньої літератури в масовій школі профосвіти. Автор „Методики“, намагається побудувати методологію й методику дисципліни, виходячи із завдань школи за реконструктивною доби. Основні проблеми, що їх розв'язати береться А. Машкін, такі: завдання масової школи профосвіти і місце та роль художньої літератури й мови в ній; методологія й методика цих дисциплін; основні засади шкільної аналізи художніх творів; програма дисципліни; активні методи роботи та зв'язок шкільної роботи з літератури з громадсько-політичною роботою школи й учнів.

Не маючи змоги спинитись в короткій рецензії на всіх моментах, розглядаємо лише деякі з них, головні ті, що стосуються до питань методологічних, тим паче, що й сам автор книжки їм найбільше уваги приділяє.

Визначаючи характеристичні риси методології шкільних дисциплін за панування різних клас, т. Машкін пише: „За часів панування одної суспільної формації (феодального дворянства — *О. П.*) основним стрижнем шкільного предмету є догматика, авторитарність; за часів панування іншої класи (буржуазії — *О. П.*) — критицизм та самодіяльність; за часів диктатури пролетаріату — предмет глядить вже не об'єктивно, а очима революції, в наш період — очима соціалістичної реконструкції“ (стор. 9). Даючи досить конкретне визначення особливостей феодальної методології, А. Машкін у визначенні суті буржуазної методології припускається вже чималої невиразності, не пояснивши, які саме „критицизм“ і „самодіяльність“ властиві цій методології. Цікаво б дізнатись від А. Машкіна, який саме „критицизм“ прищеплює прикладом буржуазна педагогіка пролетарській дитині в Західній Європі, або, ще краще, вихованцям місіонерських шкіл у Китаї, в Індокитаї — і т. д. І з другого боку — хіба пролетарська школа не виховує критицизму й самодіяльності в найповнішому розумінні цих слів?

Щодо методології пролетарської, автор обмежується, знов, дуже неконкретним посиланням на „очі революції“ та до того ж ще підкреслює й момент „необ'єктивності“ і ніде не дає точнішого визначення суті пролетарської методології. З деякими труднощами можна вважати за спробу подати таке визначення ось таку фразу:

„Філософські позиції пролетаріату, в основі яких лежить марксизм-ленінізм, вимагали створити таку наукову структуру предмету, яка зумовила б (?) не лише соціальну класову генезу того чи того явища шкільного курсу, а й показала б соціальні функції даного курсу в застосуванні цих функцій до соціалістичного будівництва“ (стор. 11).

В цій трохи недоладній фразі автор розкриває настановлення курсу, не розв'язуючи питання про основні принципи методологічні. А на них треба було б спинитись. Треба було б сказати вже й про ту загадкову „необ'єктивність“ пролетарської методології, відзначену раніш.

Якось дивно виходить в А. Машкіна з „об'єктивізмом“ у методології. З наведеної раніш цитати доводиться робити висновок, що феодална й буржуазна методології нібито об'єктивні, а пролетарська, марксистська — суб'єктивна („необ'єктивна“). Коли це слід розуміти так, що пролетаріят, як клас, як суб'єкт, використовує науку в своїх класових інтересах, то тоді буржуазна наука в такій же мірі, та навіть у більшій, є суб'єктивна, бо буржуазія в своїх класових інтересах не раз подавала й подає не науку, а сурогат її, фалшивку. Ще хибніша є думка А. Машкіна, коли розуміти „об'єктивність, як більшу чи меншу відповідність методології до законів, об'єктивної дійсності. З такого погляду тільки пролетарська наука і є об'єктивна, бо діалектично-матеріалістична її методологія, відмінно від методології буржуазно-ідеалістичної, відбиває діалектику об'єктивних процесів, що з їхнім розвитком закономірно збігаються „суб'єктивні“ прямування пролетаріату, як історично ведущої класи. Адже ніхто інший, як буржуазія й дворянство витворили спеціальні шкільні науки, які від справжньої науки відділяє ціла безодня. Отже говорити про „необ'єктивність“ пролетарської методології в протилежність до „об'єктивізму“ буржуазної і феодалної методології, це значить, з одного боку, змазувати класову природу буржуазної науки й школи, а з другого — заперечувати історичну поступовість пролетарської науки.

А. Машкін припускається ряду помилкових та неточних формулювань і в питаннях суто літературознавчої методології. Характеризуючи буржуазне літературознавство він пише:

„В галузі літератури письменник не залежав уже виключно від свого родоводу. Він був уже „сином свого віку“, роллю якого визначувало суспільство; воно зумовлювало напрям цієї волі й підказувало її соціальні функції... Для буржуазії творчість художника визначувалася не лише особою художника, але й навколишнім оточенням, психоідеологією цього оточення. Природно, нова клас, здобувши владу, примушувала й наслідки поетичної творчості — художні твори, служити своїй класі“ (стор. 11).

Даючи таку характеристику буржуазного соціологічного літературознавства, А. Машкін не викриває суті цієї соціології і цим самим великою мірою стирає грань між буржуазно-соціологічним і марксистським літературознавством.

В дальших розділах А. Машкін поглиблює цю помилку, зараховуючи до матеріалістичних концепцій такі буржуазні літературознавчі школи, як біографічна та культурно-історична. На сторінці 29 він пише: „Від ідеалістичних концепцій перейдемо до концепцій матеріалістичного характеру, що з'ясовують переважно генезу літературних творів“ і зараз таки й переходить до характеристики метод біографічної й культурно-історичної.

Далі — жодного слова про те, чому ці концепції є матеріалістичні. Доводиться припускати, що справа, за А. Машкіном тільки в „генезі“. Але тоді й формалісти, яких Машкін правильно зарахував до ідеалістичних напрямків, теж можуть претендувати на матеріалізм, бо ж генезою „форми“ вони по-своєму аж надто цікавляться. В чому матеріалізм згаданих буржуазних концепцій, важко вивести хоч би з такого визначення суті культурно-історичної школи:

„... Прихильники цієї концепції намагаються взяти суспільне середовище в його історичному русі, в його розвитку, при чому особливу увагу віддають культурній стороні історичного процесу, яку раніше звали цивілізацією. Вони вважають, що ця цивілізація лежала в основі суспільних рухів, суспільної психоідеології, що її відбиває той чи інший письменник“ (стор. 29). Отже, характеризуючи культурно-історичну школу, як школу ідеалістичну, що всі суспільні процеси й класову боротьбу з'ясовує розвитком „цивілізації“, А. Машкін все ж зараховує її до матеріалістичних концепцій. Воістину, діалектика навиворіт?

Коли до цього додати, що А. Машкін, характеризуючи марксистське літературознавство, віде не називає його матеріялістичним, то складається цілком певне враження, ніби матеріялізм і марксизм в А. Машкіна — це протилежні напрямки.

В чому ж різниця, за професором Машкіним, між „матеріялістичною“ культурно-історичною школою та марксистським літературознавством. Відповіддю цитатами:

„Перш за все вона (марксистсько-літературна концепція — О. П.) розглядає не окремі літературні форми, а літературний стиль певної суспільної формації в її історичному розвитку“ (стор. 31).

„Автори виходять з біографії поета, або від суспільного середовища, й доходять до твору, а не навпаки. (Це культурно-історична школа — О. П.). Літературна наука (треба гадати марксистська — О. П.) висовує цілком протилежну методу: вихідною позицією мусить бути твір, а не суспільне явище, бо з мови поезії треба робити переклад, на мову соціології, а не навпаки“ (стор. 30).

„Вихідною позицією є не суспільно-класова природа, що продукувала своєму художникові слова той або інший твір, а самий твір, його текст“ (стор. 31.)

„В царині літератури класифікація літературних явищ йде не за ознакою авторової біографії, а за ознакою літературного стилю тої чи тої класи... Особа автора в значній мірі зійшла з кону, а на її місце вийшла класа, що визначає творчість своїх художників слова“ (стор. 11).

Не спиняючись на окремих неясностях (зокрема на протиставленні літературного твору „суспільним явищам“), — спробуймо відповісти на питання: чи можна погодитись з таким визначенням особливостей марксистського літературознавства, чи є це справді марксистське розуміння мистецтва?

Відкіля взяв професор Машкін, що марксистське літературознавство, цікавлячись „стилем певної суспільної формації“, не цікавиться окремими творами? Чим він може уґрунтувати свою заборону аналізувати й вивчати художню продукцію окремого письменника? Хіба стиль класи визначають, кінцець-кінцем, не на основі сукупності конкретних творів? Адже й сам професор Машкін, аналізуючи твір Микитенка „Брати“, обмежився оцінкою твору і не зробив ніяких узагальнень щодо пролетарського стилю, бо й не можна їх зробити на підставі такого цілком недостатнього матеріалу.

Кожний мистецький, а значить і літературний твір, треба вивчати на тлі певних суспільних явищ, ідучи у визначенні його класової природи від суспільно-політичних та ідеологічних прямують тієї класи, що її виразник є даний письменник. Не можна твір розглядати поза добою, яка його породила, щоб потім угадувати, кому цей твір „пасує“. Аналізі твору мусить попереджувати добра обізнаність із добою, з класовою боротьбою і з ідеологічними напрямками того часу, як відображенням тієї ж класової боротьби. А. Машкін боїться, що тут станеться підміна вивчення стилю вивченням доби, а тому й намагається створити свою методологію, відмінну від методології історичних наук.

„Протилежну (до літературознавчої — О. П.) методу використовує історична наука, з'ясовуючи певні явища, маючи відповідно базою соціально-економічні чинники, а, кінцець-кінцем, розвиток витворчих сил“ (стор. 30).

Коли б проф. Машкін добре продумав хоч би плеханівські формулювання, він не написав би ні вищенаведеної цитати, ні такого „перлу“. Класик-літературознавець Плеханов казав, що треба робити переклад з мови поезії на мову соціології. Іншими словами, в основу аналізу літературного стилю треба покласти художній текст і з нього ж таки треба виходити, визначаючи соціальну природу цього стилю.

Отак, „не зрозумівши“ Плеханова, А. Машкін, мабуть і сам того не розуміючи, попадає в обійми переверзевщини, із якої ніяк не може випутатись.

(до речі і в курсі „Літературної пропедевтики“* А. Машкін перебував під дуже помітним впливом школи Переверзева). Свої твердження про те, що треба вивчати стиль, а не окремі твори, а тим паче творчість окремих письменників, зневажливе ставлення до ролі автора, заперечування історичного підходу до творів — все це запозичає А. Машкін в Переверзева. А схема розвідки Переверзева про Достоевського („Творчество Достоевского“) становить прекрасну ілюстрацію до схеми літературної аналізи Машкіна, поданої на стор. 46.

„Виходячи з аналізу літературного стилю, де́бто з даних тексту художнього твору, треба зробити переклад з мови поезії на мову соціології. В процесі цього перекладу спочатку встановлюється соціальна природа окремих літературних компонентів для (?) всього стилю вивчуваного твору, встановлюється відношення даного стилю до стилю суспільної формації, що продиктувала його, і, нарешті, соціологічно з'ясовується ця суспільна формація“... Так само і Переверзев, аналізуючи Достоевського, йде від тексту, встановлює „соціальну природу окремих компонентів“, а тоді вже під свої висновки підганяє й публіцистику Достоевського, і класову природу слов'янофільства тощо.

Роль письменника А. Машкін зводить до нуля. Письменник не відіграє жодної ролі, а тому й особа його зовсім не цікавить методолога. А Машкін ніяк не хоче визнати, що індивідуальність письменникова (звісно, соціально зумовлена) накладає відбиток на всю його творчість, а значить і на стиль, що його тільки й досліджує автор „Методики“. Для Машкіна ніяких індивідуальних рис не може бути, бо є тільки класа, колектив, а письменник — це лише пасивний рупор, що через нього говорить класа. Переверзівське ставлення до автора рішучо засуджене, як один із проявів літературознавчого меншовизму; не інакше доводиться розцінювати й роботу А. Машкіна.

До чого можуть привести методологічні концепції професора Машкіна, прекрасно можна проілюструвати на конкретних критичних вправах самого методолога. Наводячи зразки аналізи художніх творів, Машкін бере два вірші: „О, прийде запевне той день“... Грінченка та „Три менти“ Олеса і на основі їх виявляє різницю між народницько-просвітянським стилем та модернізмом. Даємо слово авторів:

„Яка ж основна різниця літературних стилів двох розібраних тут творів? Цю різницю треба розглядати спочатку в порядку тематичному, а потім у технічному (?). В галузі тематики при одній темі ми бачимо істотну різницю в її трактуванні: в першому — трактування виключно просвітянське, що говорить про мирне вrostання нарсдів у соціалістичний устрій, а в другому теж говориться про нарід („всіх гукайте, всіх скликайте“), але тут є гарячий заклик до збройної боротьби. Коли в першому випадку трактування цієї тематики характерне для буржуазної інтелігенції, в центрі уваги якої був нарід та культуртрегерство, то в другому випадку ми бачимо теж трактування буржуазної інтелігенції, але інтелігенції радикальнішого напрямку що в центрі своєї уваги мала теж нарід, тільки кликала цей нарід на війну з вампірами“ (58).

Коли б професор Машкін „більше подікавився особою обох поетів, то він, насамперед, ніколи не робив би з них соціалістів, особливо з Грінченка; далі, він міг би викрити націоналістичну природу їхньої творчості і не робив би таких дуже невизначених „означень“, що Грінченко є представник буржуазної інтелігенції, а Олесь... теж представник буржуазної інтелігенції, тільки радикальнішої. Що означає ця радикальність, професор Машкін не пише; а всі добре знають ціну Олесеві „радикальності“, яка кинула його в табір фашистської жовтоблакитної еміграції. Щодо терміну „вампіри“, який так привабив А. Машкіна, то в нього теж можна вкласти різний зміст. Не казати вже про різницю між просвітян-

* Лекції ВЗІНО.

ством і модернізмом, як вона виглядає у Машкіна. Власне, ніякої різниці він не подав.

Така є практика машкінської „методології“. Вона призводить не до викривання класової природи стилю, а до змазування її, до примиренського ставлення до класової боротьби на літературному фронті.

Можна про цю „методологію“ писати ще багато, багато ляпсусів ще можна згадати; але для того, щоб визначити „соціологічний еквівалент“ розгляданої книжки, і цього досить. Книжка є ідеологічно шкідлива. Замість скерувати літературознавчу роботу в школі на правильний марксо-ленінський шлях, вона збиває викладача в болото переверзянської методології.

Не краще справа і з методичною частиною. Хоч А. Машкін і боїться реконструктивною добою, але ніякої „реконструкції“ в його методичці немає. Замість єдиної моністичної методики, Машкін плутається між лекційною та лабораторною системами, не намагаючись ні поєднати їх, ні тим паче створити нову марксистську методику. В „методиці“ А. Машкіна немає жодного слова ні про бригадну організацію праці, ні про соцзмагання та ударництво, які широко застосовує сьогоднішня радянська школа. Отже і в методичній частині книжка нічого не дає. Доводиться лише дивуватись: як це ДНМК НКО поставив свою візу на шкідливий та малограмотною мовою написаний книзі.

Ол. Правдюк

І. Котляревський. Енеїда. Передмова І. Айзенштока. ДВОУ* „ЛМ“ 1931, Стор. XXXV. 298.

Років два тому сталася невеличка дискусія навколо питання про генезу „Енеїди“, цього першого твору „нового українського письменства“. Дискусія ця продовжувала, власне, давню суперечку, яку розпочали ще М. І. Петров та М. І. Дашкевич у ХІХ столітті, про те — звідки вийшов Котляревський, з російської чи української літератури, і, головне, продовжувала старими з собою, здебільшого порівнянням текстів, установленням редакцій і т. д., ніде не виходячи за межі чи документів, чи формалістичних міркувань, ніде не ставлячи питання в площину класово-ідеологічну.

А тимчасом, класове підґрунтя появи „Енеїди“ — це основне питання, що його має поставити марксистське літературознавство, оцінюючи постать „починателя нового українського письменства“.

Що Котляревський учився на руській літературі, що міг він використувати такі зразки, як „Енеїда“ М. Осипова — в тому не доводиться сумніватися; але робити з цього „бум“, уважати, що констатацією цього факту розв'язуються всі питання про Котляревського, може тільки ідеаліст-„впливолог“. Для марксистського літературознавства важать питання — чому саме виступив Котляревський українською мовою, які стимули класові спонукали цього дрібного панка-службовця взятися за перо, чому саме вибрав він для цього форму травестованої поеми, в чому класова суть „Енеїди“, чому вона користувалась далеко більшою увагою, навіть у руського читача, ніж її, до певної міри, джерело її — „Енеїда“ Осипова і т. д. і т. д.

Всі ці питання є дуже на часі; з тим більшим інтересом звертаємося до кожної нової праці про Котляревського, як хоч би й це поновлене видання „Енеїди“, що вийшло цього року в супроводі досить широкої статті і приміток І. Айзенштока.

Ця стаття починається констатуванням факту великої популярності „Енеїди“ на початкові ХІХ століття серед руського і українського читача. Навівши ряд цитат, що цей факт мають доводити, автор ніби хоче далі з'ясувати нам причини такої популярності „Енеїди“. Задля цього наводить він дві великі цитати з праць Яворського та Слабченка, які мають довести той факт, що Україна „наприкінці ХVІІІ століття являла величезну

дворянську — душовласницьку систему“ (стор. IX), і що „оці політичні й економічні процеси мусіли відбитися і в літературі тогочасній“ (стор. IX).

Після такої заяви, цілком природно, читає жде від автора розв'язання кардинальних — вище зформульованих — питань. Але — уви! — як каже Лавинія з „Енеїди“; аж до кінця статті автор жодним словом не згадує про те, як же відбилися ці „політичні й економічні процеси“ на літературній творчості Котляревського. Зате зустрічаємо кілька тверджень, що виявляють погляди авторів на завдання наші у вивчанні Котляревського. Виходить, за автором, що нам рано братись до основних питань цього вивчання, що ми „занадто вже вдавалися до цього часу в загальні побудування, зарано взялися до синтези: синтеза без попередньої аналізи подібна до будівлі без фундаменту, до будинку, що збудований на піску“ (стор. XXXV).

Даємо читачеві догадуватись, на які „будинки, побудовані на піску“, натякає автор; важить нам дізнатися тільки, що з нього людина неприхильна до „синтези“, цебто до пояснювання основних рушійних сил, які призвели до появи „Енеїди“, що, на його думку, марксистську оцінку Котляревського робити ще занадто рано. Тоді виникає питання: задля чого ж, власне, наведено ті дві цитати, задля чого піднесено питання про „економічні й політичні процеси“? Чи не втиснено їх „про око людське“, як невідкладну „данину часові“?

Які ж безпосередні завдання ставить собі автор? Це є спроба оцінити в іманентному, формалістичному плані деякі компоненти, форми „Енеїди“. Сам І. Айзеншток схильний досить високо розцінювати наслідки цієї роботи і без зайвої скромності одверто признається в цьому:

„Не що, як саме оці нові методи (цебто формалістичні — А. Ш.) дали змогу в цій статті знову поставити і по-новому обґрунтувати стару проблему про вплив на Котляревського російської літературної традиції XVIII століття. Про цей вплив, про розміри і навіть про саму наявність його, було багато суперечок, але якраз подані тут нові міркування дають змогу не тільки з безперечною категоричністю його констатувати, а й соціологічно пояснити його неминучість“ (стор. XXXV).

Пригляньмося до цих „нових міркувань“. Перше питання, яке ставить собі І. Айзеншток, це виявити читачівське обличчя Котляревського. Виходячи з формалістичного твердження, що лектура даного письменника зумовлює на прямок його творчості, намагається він встановити ту літературу, що найбільше мала захоплювати Котляревського. (До речі — весь цей розділ про Котляревського-читача є одна суцільна цитата на кількох сторінках з попередньої статті І. Айзенштока, передмови до першого тому „Українських Пропілеїв“, хоч подається вона не як цитата, а як зовсім новий матеріал). Посилаючись на давню статтю О. І. Білецького, де вказувано три групи читачівські в XVIII — верхівку дворянства, що споживало переважно класичну літературу, міщанство, що захоплювалось літературою пригодницькою і бурлескною, нарешті, селянство, що споживало літературу „житій“, казок, — І. Айзеншток схильний до того, щоб зачислити читача-Котляревського до цього середнього шару суспільства.

Намір автора ясний: йому треба встановити органічний зв'язок „Енеїди“ з відповідними жанрами. Але доводить він це твердження дуже оригінально. Він використовує випадкові відомості про журнали і книжки, які читав Котляревський в певних роках, і які своїм добором не говорять „ни уму, ни сердцу“, це — такі матеріали, що в однаковій мірі могли читатися в різних верствах суспільства (цього, власне, і сам І. Айзеншток не заперечує).

Далі, зараховуючи до лектури панівних верств твори Державіна, Карамзіна і ставлячи їх поза межі інтересів таких читачів, як Котляревський, І. Айзеншток, мало того, що нічого не доводить, а й перекручує факти. Не кажемо вже за неймовірність самого факту, що Котляревський не читав

цих популярніших тоді письменників (а в І. Айзенштока ніяких доказів для ствердження цього немає); жорстоко помиляється І. Айзеншток, зачисляючи Карамзіна і Державіна до представників канонічного високого стилю в руській літературі. У Державіна маємо багато творів, що свідчать про відхід від канонів; Карамзінові твори — це ж рішучий відхід саме від традицій класичного високого стилю, і користався він саме через це колосальною популярністю серед різних читачівських груп. Тимто всі міркування І. Айзенштока, це типові міркування „на загальні теми“, без будь-якого наміру дійти певних конкретних висновків.

В третьому розділі дається спроба формалістичної аналізи „Енеїди“, у зв'язку із щойно висловленими міркуваннями про „читацьке обличчя“ Котляревського. Оразу б'є в очі кричуща суперечність до сказаного у другому розділі. Там автор намагався довести, що Котляревський не міг почувати симпатій до класичної поезії; тут автор не менш рішуче намагається прощтовхнути поему межі високі зразки класичної поезії, зіставляючи „Енеїду“ з одами XVIII століття.

Річ справді таки несподівана, але не така вже незрозуміла. Якщо для другого розділу статті за взірць стала І. Айзенштокові стаття Оілецького про читача, то тут такою ж „путеводною зведою“ — є для нього стаття російського формаліста Ю. Тинянова „Ода, как ораторский жанр“. Це „нове слово науки“ так захопило І. Айзенштока, що занедбав він те, за що так рішуче боровся кілька сторінок тому; забув він і про те, що зіставляти жанр трагедійної поеми з одами може лише людина, яка не розуміє особливостей ні того, ні другого жанру.

І. Айзеншток тупцює безсило навколо строфи „Енеїди“, римування і т. д. і, знов, ні чого не приходить.

Зрозуміло, лектура „зобов'язує“, а що можна сказати про трагедію на підставі аналізу оди? Установивши ту безперечну істину, що поема складається з десятирядкової строфи, що у Котляревського є правильні і неправильні рими, автор на тому благополучно й кінчить свої екскурси в царину жанрових та стилістичних прикмет „Енеїди“. Отже, наших відомостей про стиль трагедійної поеми автор ажнік не збагачує.

Останній винахід авторів, що його він особливо рекомендує до уваги читачам, це твердження, що останні розділи „Енеїди“ не подібні до перших. Це річ — давно відома. Але наш автор „поглиблює“ це спостереження, характеризуючи цю одміну, як вплив „сентиментальних традицій“ на останні розділи „Енеїди“. Не буду доводити тої очевидної істини, що таке трактування питання є формалістичне. Звернімось до фактів. За зразок сентиментального стилю, на думку І. Айзенштока, може бути такий, наприклад, уступ:

„В Аркадіях закипіла кров
Одні других випережують,
Врагів, як хмиз трощать, ламають
Така підданців є любов...“ (стор. 32).

Де тут сентиментальний стиль — секрет І. Айзенштока! Виразно пародійний на урочисті промови рядок — „О, жизнь, бурливое море...“ і т. д., зачисляє автор так само до сентиментального стилю. Та саме в цих останніх частинах зустрічаємо такі шедеври трагедійного стилю, як характеристика Венери („Венера молодидя сміла“), як урочиста промова над труною Палланта („Смертвий і не дишить“) і т. д. І спільного в них із сентиментальним стилем стільки ж, скільки між одою і трагедійною поемою.

Цих зауважень досить, щоб з'ясувати, наскільки корисна є ця стаття для „соціологічних“ прогноз, що про них каже автор. Наш висновок дещо розминається з автоопіною І. Айзенштока. На нашу думку, стаття ця наскрізь формалістична.

У додаток, полемізуючи з М. Марковським, Айзеншток говорить про класову боротьбу навколо Котляревського, закидаючи Марковську ефе-

мовщину. Звичайно, клясово вороже висвітлення Котляревського не самим тільки Марковським обмежується; але зараз мова не про те. Якщо Айзенштот сам визнає, що навколо Котляревського точаться бої, які мають клясову основу, то цікаво запитати його, по яку ж сторону барикад стоїть він сам, давши зразок одверто антимарксистського освітлення творчості Котляревського?

Звернімося тепер до тексту і до коментарів. Маємо право сподіватись більш-менш ґрунтовного, науковоподібного видання тексту одного з основних творів української переджовтневої літератури. На жаль, нічого подібного тут не знаходимо. Редактор не то що не потурбувався навести варіанти окремих розділів „Енеїди“ (йому відомих), а й не повідомив навіть, який саме текст узяв він в основу і з яких міркувань. В коментарях, що мають пояснювати зміст „Енеїди“, нічого подібного до наукових приміток не знаходимо, натомість подається „словничок незрозумілих слів“. Завдання таких приміток ясне — витлумачити незрозумілі для широкого читача архаїзми Котляревського і розшифрувати всі ті методологічні та історичні вислови, що їх читаємо в поемі — пародії на твір римського поета. Не применшуючи, можна сказати, що в коментарях подана хіба десята частина того, що для нашого читача потребує пояснення. Але і ця частина дібрана досить оригінально.

Так, наприклад, за нашим коментатором виходить, що в промові Енея над труною Палланта („Гай-гай, — сказав — ув'яз мій гайстер, Який то був до бою майстер...“), слово „гайстер“ треба розуміти як „чорногуз“. Чому саме Еней мусив приліпити до свого приятеля епітета „чорногуз“, чому цей чорногуз має „ув'язнути“ — секрет коментатора. Тимчасом, Еней казав звичайно про квітку — гайстри. „Кучма“ за коментатором, то є „клопіт“, „лихо“ (стор. 292). Досі ми знали, що це означає нечисану, скуювджену голову, або шапку. Правда, є вислів „кучму завдати“, але це вже інша річ.

Проти слова „слимак“ стоїть коротко — „монастирський служба“ (стор. 296). Виникає непорозуміння — у нас слимаком називають равлика, „улитку“; як це слово має означати „монастирський служба“ — невідомо. З приміток до видання творів Котляревського за редакцією Єфремова, звідки іноді запозичається наш редактор, дізнаємось, що це — вислів діалектологічний, уживаний в певних випадках. Наш автор іноді надто лаконічний — і звідки знов виникають непорозуміння. Приклад: до класичного уступу в „Енеїді“ — „Еней матню в кулак прибравши.. садив крутенюк гайдука“, додано такий „коментар“: „гайдук — слуга високий на зріст“ (стор. 289). От і зрозумійте після цього, що таке — „садити гайдука“!

Тепер про історичний та методологічний коментар. Ці примітки так само похвально категоричні і лаконічні, але іноді — не менш і пікантні. Наводимо зразки. „Юнона“ — жінка Зевесова“ (стор. 297). „Дідона — цариця картагенська; Картагена — місто на північному березі Африки“ (стор. 289). „Картуш — французький розбійник“ (стор. 291) і т. д. Що це таке і для чого — питаємо у нашого редактора? Що Юнона — жінка Зевесова, про це говорить Котляревський на протязі всієї поеми, що Дідона живе в Картагені і що вона цариця — так само. Для людини обізнаної трохи з античністю, пояснення ці здадуться трохи дивними, а в людині необізнаної — можуть викликати цікаві гіпотези: наприклад, про те, що Картаген і до нашого дня красує на березі північної Африки, а розбійник Картуш, може, бере деяку участь у зловмисних намірах Пуанкаре - Війни.

Далі — ще цікавіше. Читаючи, що „моднади“ Ляйбніцеві є „неподільні дрібні істоти“ (стор. 293), як не подумати читачеві, що мова тут про якісь дрібні тварини (істоти!), що становлять за Ляйбніцем основу всесвіту. „Сусанна, на думку автора, є — єврейська дівчина, що задушила на своєму ліжкові мідійського царя (стор. 297). З біблійних легенд ми знаємо про „цнотливу Сусанну“, але щоб вона душила когось — про це чуємо уперше. Була єврейська дівчина Юдит, що зарубала Олофера, але це героїня „іншого роману“.

Наведемо ще приклад ідеологічного, так би мовити, коментаря. І. Айзеншток так пояснює ненависть Котляревського до французів: „четверту частину „Енеїди“ Котляревський писав підчас загального (?) невдоволення з французької загарбницької політики Наполеона І“ (стор. 298). З цієї цікавої примітки виходить, що Котляревський, як щирий собі демократ, виступав проти французького імперіялізму і цим ніби випереджав навіть Шевченків „Кавказ“. Це звучить сильніше ніж.. ефремовські характеристики Котляревський Насправді Котляревський виступав проти „французів, давніх сіпак“, з інших, звісно, причин: він ненавидив їх за революцію... А чи відомо І. Айзенштокові, що то за кола виявляли „загальне невдоволення“ проти Наполеона І? Це ж ті кола, що потім на чолі з Метерніхом і Олександром І утворили задушливу атмосферу реакції після повалення Наполеона. Треба ж уважніше ставитися до приміток!

Загальний висновок з усього цього такий: — І. Айзеншток дав антимарксистське висвітлення постаті Котляревського. Робота І. Айзенштока є зразок несумлінного, неохайного ставлення до справи видавання класиків. Шкода тільки заходів ЛІМ'у, який здобувся для цього видання на чудовий папір, хороший шрифт, інтересні малюнки*.

А. Шамрай

КУРКУЛЬСЬКА ЕЗОПОВА МОВА

Гр. Косинка. З мовини. „Життя й Революція“, 1930. № VII.

„Попутник“ Григорій Косинка після оповідання „Політика“, що давало певні сподіванки на його — Косинки — еволюцію, мовчав щось коло п'яти років, і раптом після такої великої перерви видрукував оповідання на актуальну тему: ліквідація куркуля, як класи. Цим уже, насамперед, він відрізняється від інших своїх політичних співників, які або зовсім відійшли від літературної практики, або пишуть на історичні і неактуальні теми, або рішуче обминають основні питання сучасності.

Коли не дуже уважно перечитати „Змовини“ — може здатися, що вони справді свідчать за певне революційне переродження Г. Косинки. Тут маємо нібито позитивну постать бідняка, й негативну — куркуля. Письменник подає куркуля напередодні розкуркулення, виявляє, як він псує своє господарство напередодні його експропріації, нарешті, подає постать неможливі, що відмовляється приховати куркулеве майно, а також і неможливі, що віщає куркулеві швидко загибель. Отже, все ніби гаразд. Очевидно це й примусило редакцію „Життя й Революція“ видрукувати назване оповідання.

Насправді ж „Змовини“ — куркульський наклепницький твір про колективізацію, найгострішого гатунку куркуляча пропаганда, але подана в добре зашифрованій формі. Стає очевидно, що праві письменники зрозуміли неможливість друкувати одверто антирадянські речі. Виявилася потреба їх шифрувати, подавати в такій формі, щоб безпосередньо в очі не впадала їх політична суть. Отже „Змовини“ є характерні для ряду творів подібного гатунку.

Найістотніше в творі, присвяченому висвітленню класової боротьби на селі в умовах суцільної колективізації, — це, очевидно, розташовання сил. У сучасному селі організоване бідняцтво вкупі з своїм співником — середняком, колективізуючись під проводом партії пролетаріату — здійснює, як

* Редакція бажала б розглядати цей виступ А. Шамрая, як спробу переглянути свої позиції в напрямі опанування марксо-ленінської методи. Цей виступ, по суті, не є задовільний, скільки автор не підносить до розуміння ленінських настановлень щодо критичного використання культурної спадщини та до належної самокритики на цій основі.

один із актів суцільної колективізації, експропріацію майна в куркуля. Отже розкуркулення — це в широкий громадський, сугубо-організований процес, і ні в якому разі, не розбазарювання куркульського майна по окремих одноосібних господарствах. Партія говорить, що неможна провадити розкуркулення відірвано від суцільної колективізації, не можна змішувати цей класовий акт — один з ступенів будівництва соціалізму — з голим безперспективним розкуркуленням. Коли ж ми звернемося до Косинки — ми побачимо в нього прагнення за всяку ціну показати розкуркулення, як неорганізований грабіжницький акт.

Уперше ми зустрічаємось з класовим ворогом куркуля, незаможником Скрекотнем у такій надто характерній ситуації. Бачучи куркуля, Скрекотень "... склав удвоє з мотузка петлю, накинув собі на шию, затяг її, кумедно якось смикнувши за один кінець... Запитав голосно: — Бачили? Це я на куркулів таку видам!". (ст. 45). Усе це робиться в гурті парубків, їм на потіху (вони „заливалися сміхом“, „ще голосніше пирхнули зо сміху“ й т. д.).

Тенденція подавати бідняка відірваним від незаможницького колективу, до того ж обов'язково якимсь диваком, дурником — має вже досить велику традицію (з легкой руки Л. Толстого, що ідеалізував такого дурника в особі Платона Каратаєва) — ця тенденція зустрічається і в сучасних письменників, навіть пролетарських.

Косинка теж залюбки скористався з такого типу, скористався художнім оформленням незаможника за явно-куркульськими рецептами: адже завжди куркулі доводили, що незаможники — не експлуатовані, а просто ледарі, дурні, нездатні господарі. Косинка, показуючи незаможництво й обмежується самим лише дурником - Скрекотнем, що на догоду парубкам знущується з куркуля.

Надто цікаво зафіксувати: не те що пролетаря (припустімо, на час перед розкуркуленням до села ще не приїхали 25-тисячники), а й середняка, представника основної маси селянства не подає Г. Косинка, обмежуючись самим лише бідняцтвом. Робить він це досить обережно: через репліки головного персонажа — куркуля: „Голоті колектив як висівки гарячі до болячки“ (44). (Далі всюду підкреслюю я.—Ол. П.) або „Комуна колектив візує сарану, голоті всі права“ (47), „Голі й босі, голодні — вони нікого не помилюють“ (47).

Отакі висловлювання куркулеві, по суті, ствердив і автор, бо він з класових куркульських ворогів подає лише незаможника. Отже виходить так, що середняк ніякої ролі в справі колективізації не відіграє, що маємо в сьогоднішньому селі лише голодний бунт проти куркуля. Отже Косинка припустився якнайнахабнішого перекручення класової дійсності.

Підмінюючи широкі і соціальні процеси голодним бунтом — Г. Косинка доводить це до кінця, ніде не подаючи середняка й радянського незаможника, натомість послідовно на протязі цілого оповідання негативно характеризує незаможників, висуваючи саме нехарактерні, випадкові їх риси, паплюжачи тип революціонера - незаможника.

Робиться це за допомогою таких махінацій: поперше, обмивши, середняка, Г. Косинка приховує й організованого незаможника, замінивши його, як ми вже бачили, недотепою-дурником. Подруге, обережно, почасти через репліки куркуля, Г. Косинка силкується навіть читачеві уявлення про незаможників, як про голоту, ледарів, грабіжників, людей, що хочуть самі забагатіти й стати не куркулеве місце, замість піти соціалістичним шляхом.

От приклади: „А я вас питаю, де панське поділося?“ (48) — запитує куркуль, і додає: „грабували панське — ми раділи нишком... не стало панського — голода ненажерна нас за гордо взяла“ (44). І вклавши в уста куркулеві оцей наклеп, ніби Жовтнева революція віддала панські маєтки на розбазарювання замість організованого використання — автор ні єдиним словом не показує, що це є наклеп, а надалі лише підтверджує його.

відповідним способом характеризуючи незаможників. До речі, відомо, що глитаї саме здебільшого грабували, розтягували економію.

Ця характеристика, зокрема та частина, що стосується до старої незаможниці Мелашки, подана також з погляду куркуля. Куркуль Рудик збирається передати своє майно Мелашці, щоб урятувати його від розкуркулення: „Він, Рудик, до дрібниць змальовував собі Мелашчину радість, коли вона не дурна жінка... Хватить добра Рудиковаго Мелашці до смерті“ (48). Отже куркуль висуває ту думку, що незаможницю можна підкупити своїм майном на зраду своїх класових інтересів. Чи ж спростовує автор цю думку?

От про що міркує незаможниця, коли їй пропонують приховати майно куркуля: „як змовляють, то сто коней дають, а як змовлять, то чортма й одного“ (54). „У Мелашки глибоко десь на одну лише мить виринала була дивна думка: розбагатіти“ (підкр. автора—Ол. Пол.) (54). Словом, усе йде за Бухаріною формулою: „збагачуйтесь“. Косинка втомачує читачеві уявлення про неборну дрібнобуржуазну суть всякого селянина; він, мовляв, хоч і незаможник, прагне розбагатіти, стати й собі експлуататором.

Але ясно, що одверто таку буржуазну концепцію неможливо протиснути в літературу. Тому Косинка викидає фортель: незаможниця відмовляється приховати куркулеве майно, і київські Косинчині друзі роздвоюють саме цей момент, як свідство трохи чи не пролетарськості Г. Косинки. Простежимо ж, чому саме відмовляється Мелашка від допомоги куркулеві. Поперше, як ми бачили вже, вона боїться, що куркуль її одурить. Слід сказати, що куркуль не просто хоче сховати своє майно в Мелашки. Він хоче одружити свою дочку з Мелашчином сином, розуміючи, що колективізація — не скороминуще для нього лихо.

Косинка, мотивуючи Мелашчине відмовлення, підміняє класові аргументи етичними. Хоч Мелашці „щастя ж на порозі стоїть... а з думки не сходило інше: хіба вона, Мелашка, рівня Рудикам, що вони дочкою набиваються. Не прийшла б колективізація, то зроду-віку Рудики й не згадали б за її Михайла“. Вона звертається до Рудика: „Ви ж, здається, мені сина мого еднаєте, а не коні з возами... „мені тими кіньми не їздити“ і т. д. (54). Словом, аніде нема тут класового мотивування, чому незаможниця відмовляється приховати майно свого найлютішого ворога. І далі вона каже: „Мені ваші коні й вози, Петре, непотрібні“ (55).

Коли за Косинкою Скрекотень є перша відміна соціального типу незаможника - придуркуватого одинака, якого не можна уявити людиною, здатною організовано провадити будівництво соціалізму на селі, то Мелашка є друга відміна представників незаможництва в Косинки — наврод чи позитивніша за Скрекотня: вона не має ніякої класової свідомості, прагне збагатитися, керується моральними міркуваннями (це було потрібно Косинці для того, щоб викликати в читача класово-неутрадну симпатію до чесної матері).

Цей усе незаможництво виведене в „Змовинах“. Ясно, що в такій класовій сутичці, як розкуркулення — мали виявитись не такі соціальні сили й у зовсім іншому розташуванні. Мало того, що Косинка звів справжнє розкуркулення до дрібної справи, яка не охоплює всієї основи справжнього села, — він ще й зфалшовав, навмисне подав лише негативні типи незаможників. Організації КНС, середняка, влади, пролетаря, партії ніби не існує — їх заміняють блазень Скрекотень і темна Мелашка, якій куркулеві коні непотрібні, хоч вона і не від того, щоб збагатити індивідуально.

Якже освітлює Г. Косинка куркуля? Характеризуючи той стан, у якому перебуває Рудик, почувши про колективізацію, Косинка добирає „загальнолюдських“ рис, які могли б викликати співчуття до куркуля, як до людини: куркуль „схилився в якомусь розпачі головою...“ „невимовний жаль застиг йому на скам'янілому обличчі так, що годі було змалювати його, — обличчя

те..." (43). Отака є характеристика душевного стану впертого й хитрого куркуля в Косинчиній повісті. А тим часом в активного, діяльного класового ворога (ми це знаємо на фактах) звістка про колективізацію мала б викликати не розпач і невимовний жаль, а люті, прагнення не лише пасивного опору (знищення майна), а й опору активного. Надто коли на селі, за Косинкою, не почувается реальної класової сили, що могла б Рудикові протистати крім Скрекотня. Коли дурник Скрекотень міг викликати розпач у куркуля, то Косинка ж явно, навмисно применшує силу куркуля, робить з нього невинну овечку, що її „Іванушки-дурачки“ збираються повісити.

У розмові з другим куркулем — Кашубою Рудик також говорить не те, що повинен говорити реальний куркуль. Сила куркуля саме в спілці з іншими куркулями. Відомо, що організованому соціалістичному наступові куркулі намагаються протиставити теж організований опір, що їм допомагає в цьому автокефальна церква й інші контрреволюційні сили. Косинка прикриває це; в „Змовинах“ один куркуль говорить другому: „Тепер, Оксентію, кожний за свою шкуру дбає..." (47). Виходить так, що організованого глителя немає, що він не намагається активно опиратися соціалістичному наступові; не агітує решту селянства, не намагається пролізти на сходку до школи, не пробує замазати своє глительське обличчя й т. д. Є лише окремі хазяїни, що їх, немов жертви, розчавлює жорстокий бог — колективізація з своїм дурноватим пророком Скрекотнем.

Вище через репліку Рудика дістаємо й підтвердження такої гіпотези: „сидять на хуторах, мов ті кроти сліпі“ (44). Це — про куркулів, що в боротьбі з радвладом були і є аж надто політично активні, використовуючи всі можливі і неможливі шляхи! Ні, рішуче Косинка перебріхує справжній стан речей, затьмнюючи активну політичну роль глителя й подаючи його невинною жертвою. Хіба не призначений викликати співчуття в глядача такий зворушливий вчинок куркуля перед розкуленням: „Кашуба боявся впасти на мерзлу землю... Тоді схилився плечем на вербу, закрив долонсю очі й тихо, по-дитячому, якось, захлипав“ (48)? З таким „християнським“ чоловіколюб'єм подає Косинка класового ворога (звісно, нашого ворога, а не свого). Не куркуль, не експлуататор, а невинна овечка.

Коли такий куркуль, то його родина — ще краща. Рудикова невістка „була роботяща й кохала свого одинака-сина“. Куркулева жінка теж подана позакласово-доброю старою матусею й край: „Христя розплакалася: На все згодна, Петре, — проказала вона, — та одного тільки боюся: дитину свою в злидні занепастити..." (50). Чи може така „позакласова“ постать мати якість інше призначення, крім викликати жаль до куркуля?

Ще зворушливіших фарб набирає Косинчин стиль, коли він змальовує куркульську дочку: тут і „дівочі рамена“ й інші привабливі риси. Куркулівна тримається обов'язково „сором'язливо“, вона дає згоду одружитися з неможливішим таким ідилічним способом: „Дівка тихим голосом, ледве чути було вимовила свою згоду на змовини, ще й додала засоромлено: Малашчин Михайло в сто раз кращий за Кошубенка..." (51). Словом — ніяких класових інтересів, чиста істота, що знає лише накази свого серця. І таку істоту, гідну дочку своєї гарної старої матусі та нещасного батька, має розчавити колективізація — ось який виходить сенс Косинченого твору. Не обійшлася тут і без певного впливу біологізму, який з легкої руки О. Довженка використовується, щоб приховувати класову суть тих чи тих подій.

Косинка використовує пейзаж, природу для емоційної характеристики висвітлюваних подій. Дуже своєрідно поданий емоційний пейзаж у тій сцені, де куркульська невістка з Мелашкою йдуть на змовини. Увагу читачеві автор концентрує на двох місцях: селі, де звавтра має розпочатися колективізація, й полі, де йдуть люди в справі куркульських інтересів: „Жінки не хотіли дражнити селом собак і йшли полем. На степу вихрив вітер. Він аж у селі — в Рудиковому яру... (Тобто: тут навіть

лінійно вказано на семантично образний зв'язок вітру саме з мотивом Рудика — Ол. П.) „Здавалося на степу справляв хтось гучне весілля...“ (52). І т. д. Отже, вітер допомагає висвітлити імпресію куркуля та його інтересів і йому протиставляється собака *.

Протилежний мотив: „вітер заносив у вуха Рудикові глухе й далеке гавкання псів (на селі ж — Ол. П.): гав, гав, гав — уй... І чого вони юрмуть?“ (52). Це звуки, що долинали Рудикові з села, звідки він чекає розкуркулювачів. Ясно, що для куркуля це хороша характеристика його класових ворогів, а оповідання через відповідну характеристику Скрекотня, через образність собачого гавкання — запроторює в читачеву свідомість порівняння: розкуркулювачі — осканені собаки.

І, нарешті, цілком підтверджується такий образний хід Косинки у кінцевому мотиві куркульського сну. Цей сон посідає надто важливе місце в цілому оповіданні — в ньому маємо мотто всього попереднього викладу: куркулеву ідеологічну оцінку того моменту, що він його переживав.

Рудикові сниться, що він справляє доччине весілля. Тут знову з'являється мотив вітру: „степом курява, степом гук і крик“ (58, повтор. 59). Тут ужито ряду мотивів, що характеризують знову „загальнолюдські риси куркулів. Нарешті, зворушливий опис самого весілля підкреслює, що зараз відбувається найдорожче в житті героїв оповідання — люде й (а не куркулів). Далі з'являються незайожники. Даремно ми знову чекали б тут широкого показу класового руху. Тут знову лише Мелашка, подана в стилі христової овечки („Мелашка... стоїть — у блаженній кохті — далеко на моріжку, на зеленій, мов рута, траві...“) і Скрекотень, на цей раз у ще виразнішому стилі напівбожевільного блязня: „А Скрекотень, розмахуючи мотузкою в руці, стоїть під ворітьми — недалеко Рудика — підтанцює“ (59).

Оця христова овечка і божевільний блязень — душеуб і в носії тієї класової сили, що її так тонко зфалсифікував Косинка. Щоб ми не сумнівалися в „ідеологічній витриманості“ Мелашки, Косинка інформує: „Покраса червона лопотить над головою Мелашки. Рудик сміється: „Прийшли на весілля незайожники“ (59). Раптом сон Рудика уривається. Кінчиться й мотив вітру: Косинка бере фразу, яку ми вже наводили вище: „Рудик... довго стоїть непорушно, ніби з каменю тесаний...“ і уриває її саме на цьому місці. Вище абзац кінчився так: „...А над головою Рудикові, вергаючи хмарами, проходила темна вітряна ніч“ (56). У другому варіанті, відповідно до краху Рудикових мрій зупиняється вітер, що за свідченням автора „на степу вихрів“, а „затих аж у селі й Рудиковому яру“ (52). Отже мотив вітру, обраний для образної характеристики куркуля, закінчується разом з кінцем самого куркуля.

Звичайно, не випадково обрав Г. Косинка для імпресіоністичної характеристики куркуля саме мотив вітру. Цей образ, що має велику традицію, завжди використовувано, як символ благородної стихії, що з нею зв'язані великі пертурбації (вітер — дух непокою, напр., у Тичині й у М. Хвильового в публіцистиці). Беручи момент, коли селянство стоїть перед рішучими подіями, стає на соціалістичний шлях розвитку, Г. Косинка ілюструє куркуля саме вітром, що зароджується в степу, в природі й доходить точно до куркульського хутора, замираючи разом із смертю куркуля.

Ми забули про другий мотив, про собаче сканчання, що в Косинки образно характеризувало незайожників. Та не забув цього Косинка. От як закінчується його оповідання: „Петро Рудик прислухається: на селі все ще валують собаки і вітер (на цей раз уже з села, а не з степу — Ол. П.) заносить у вуха Рудикові глухе й далеке: гав, гав, гав — уй...“ (59). Уся образність тут пристосована саме для того, щоб імпресіоністичним малюнком навіяти читачеві те, що безпосереднім оповіданням стверджував Г. Косинка: незайожники (Скрекотень, Мелашка й край) — осканені собаки. Важко знайти

* Авторів спроби соціологізувати пейзажні та звукові мотиви оповідання в дискусійні — Ред.

іншу річ, де б так цілеспрямовано й гармонійно, хоч і в зашифрованій формі, образи стверджували основне ідеологічне спрямування оповідання.

Підсумуємо: в „Змовинах“ Г. Косинка використовує всі засоби для тої самої прихованої мети — для куркульської пропаганди. Починаючи з обурливо-брехливого показу розташовання дієвих класових сил, продовжуючи спочутливою характеристикою куркуля й змалюванням незаможника, як божевільного душогуба; закінчуючи всією образною системою, — усе оповідання „Змовини“ є „мандат“ куркульського агента в радянській літературі. Розбитий в любовій атаці, він навчився приховувати свої куркульські ідейки під езоповою мовою.

Зле буде, якщо з цього пасажа зі „Змовинами“ ми не наберемо собі досвіду для глибшої аналізи класово ворожих творів. Приховані способи, куркульську езопову мову повинні ми неухильно викривати для остаточної перемоги пролетарської ідеології на літературному фронті.

Ол. Полторацький

Никола Борисов. Квінт. Кінороман. Авторизований переклад Т. Польської. Юридичне видавництво України, Харків, 1931, 224 стор. Ціна 1 карб. 95 коп.

Проблема радянського детективу в нас іще не розв'язана. Досьогднішні спроби в цій ділянці (Смолича, Шовкопляса, Дм. Гордієнка) є невдачі. До таких невдач, загалом, спроб належить і кінороман М. Борисова, хоч і становить він деякий крок наперед проти інших аналогічних творів.

Тема роману: шкідницька організація, керована з-за кордону, намагається викрасти формулу газу, що його винайшов радянський інженер Борц. Особливість цього газу в тому, що він нищить метал, не завдаючи ніякої шкоди людині, — отже, становить могутню, саме для Радянського Союзу, поспільного поборника миру, придатну зброю проти майбутніх імперіалістичних навал. Заходи цієї організації випадково викриває ентузіаст соціалістичного будівництва — безпартійний фахівець Бірс. З поміччю кількох товаришів, зокрема комсомольця Яхонтова, Бірс починає стежити за контрреволюціонерами-шкідниками, послідовно розкриває їхні підступи — і цим чимало допомагає ДПУ вчасно зліквідувати організацію. Все це ускладнено любовною інтригою: одна з шкідниць — Бронська захоує в себе інженера Борца, щоб легше було добути в нього формулу.

Ця тематична лінія сполучається з другою, так само важливою лінією — пропагандою есперанто, як знаряддя пролетарського інтернаціонального зв'язку. Ці дві лінії досить механічно зв'язані між собою в загальному сюжетному плетиві: один із німецьких робітників есперантистів — на початкові роману через радіо попереджає слухачів — есперантистів Радянського Союзу про шкідницьку організацію та про її намагання знайти формулу Борцеву. Це попередження випадково чують Бірс і Яхонтов, і воно й стає їм за основну ланку в цілому ланцюзі здогадів і висновків, спрямованих на викриття шкідників. З допомогою листування з робітниками есперантистами із закордону Яхонтов дістає відомості про одну з учасниць контрреволюційної організації і т. д. Поза цим, елементи пропаганди есперанто вкрапані в роман досить густо, часто без ніякого зв'язку з основною сюжетною лінією, іноді просто цілими публіцистичними уривками, вкладеними в уста котрійсь із дієвих осіб.

Основна сюжетна лінія розгорнена в романі примітивно. Раз-у-раз трапляється так, що читач, послужливо поінформований від самого надміру балакучого автора, уже докладно знає про те, про що головний герой — аматор-детектив Бірс лише починає здогадуватись. Зрозуміло, що такі місця роману читати просто нудно.

Як завжди буває в подібних примітивних романах, героєві неймовірно щастить. Починається з того, що герой „замислився над причинами перемог у роботі (тресту — Д. Б.), над недостатністю темпів; невіливо май-

була думка про те, що можливо всі ці недоладності — це свідомо робота тих невідомих, що мріють..." і т. д. (ст. 15). Ще через сторінку здогади без ніяких видимих причин обертаються на певність: „Бірс, зважуючи та аналізуючи факти невиконання й затримки накреслених планів, вирішив, що це справді має шкідницьку основу. „Треба з'ясувати, — вимовив він чітко" (стор. 16).

Яких же заходів уживає герой, щоб „з'ясувати"? „Звичайно Бірс обідав в Аркадії, та оці думки спрямували його цього разу до Ділового клубу, одвідуваного частенько чужинцями. І тут же сам усміхнувся з своєї наївності:

„...та хто ж вестиме конспіративні розмови в ресторані" (ст. 16)
Справді — хто ж? Та виявляється, що такі знайшовся такий наївний. Це — сам автор, що примусив організацію шкідників виголошувати прилюдно в ресторані контрреволюційні промови. Ну, ясно ж, що Бірс чує ці промови, і має першу ланку для своїх детективних зв'язків.

Правда, про роботу самого тресту, що в ній, як упевнився Бірс, були замішані шкідники, до кінця роману майже не згадується і автор і його герой захоплені новою справою — згадуваною вже формулою інженера Борца. Навколо неї й розгортаються всі далші події роману.

Далі — щасливі нагоди сипляться, як із рогу достатків. Здається, шкідникам не залишається й часу для шкідницької роботи: вони ретельно й віддано постачають Бірсові матеріал для викриття. Вони безупинно посилають один одному мудрі шифровані листи, що з ласки авторової „закономірно" потрапляють до Бірса; залишають, там, де не слід, отруєного перся, що опиняється в Бірса таки; вчиняють на очах того ж таки Бірса вбивство; одверто декларують перед Бірсовим помічником у справі викривання лікарем Кравченком свої контрреволюційні погляди; призначають один одному побачення в церкві, щоб їх там міг підслухати невтомний комсомолец Яхонтов — і т. д. І Бірс тільки встигає всі ці загадки, ребуси, шифри розгризати один по одному, як орішки.

Навряд, щоб була потреба докладно спинятися на всіх ланках цієї немудрої інтриги, доводити її невмотивованість, примітивність. Цікаво, що сам автор усвідомлював небезпеку, яка перед ним стояла й намагався суб'єктивно відштовхнутись від штампів детективного буржуазного роману. Про це свідчить такий епізод із „Квінта". Відбувається читання сценарія фільму, що його мають знімати в Бірсовій установі (це знімання є також одна з ланок шкідницької змови, спрямована на те, щоб легше дістатись до сейфу інженера Борца) Бірс —

„з жалем дивився на автора, що розробив нікому непотрібний... сюжет сценарія", де фігурують „фантастичні постаті шкідників, що в такім вигляді майже не бувають в природі...

І Бірсові стало боляче за автора... за цілковите верозуміння завдань сьогоднішнього дня.

Він не слухав. В думках він порівнював постаті справжніх, нікому невідомих шкідників, оточених уважною пошавою з боку навколишніх (Д. Б.) з шкідниками з сценарія, що вночі тиняються з лихтарями й револьверами в руках"... (стор. 81).

М. Борисов багато дечим нагадує невдачу автора сценарія. Шкідники з „Квінта" хоч і не „тиняються з лихтарями й револьверами в руках", але поводяться, як ми вже бачили, не менш неконспіративно: конспіративність їхня надто театральна, надто демонстративна.

Щоб уникнути звичайного в таких романах схематизму, М. Борисов силкується наділити своїх героїв рисами „живих людей", вдається в психологічні екскурси. Особливо це стосується до шкідниці Бронської. На протязі роману вона кілька разів ефектно „переживає", вагається, страждає (стор. 9, 105, 155), при чому, іноді автор подає це в таких співчутливих фарбах, що перед нами „вселюдський" образ страдниць-жінки, а не клясовий ворог. Функція такого „психологізму" — безперечно реакційна.

Багато невиразного в психологічній характеристиці основного героя Бірса. Він, як ми вже згадували, найвідданіший борець за інтереси пролетаріату. Він навіть думає готовими газетними передовицями (ст. 36, прикладом). Ця відданість, очевидно поза волею самого автора, виявляється іноді в дещо гумористичних формах. Приходячи повз пам'ятника Дзержинському,

„Товариш Фелікс, — ледве чутко прошепотів Бірс. І такою любов'ю були сповнені слова, що людина, проходячи в цей момент повз Бірса, здригнулась (! — Д. Б.) і здивовано подивилась на того“ (ст. 16).

Так от цей самий екстатичний Бірс має не дуже то блискуче минуле — до революції він спершу представник „дотистичної богеми“, потім — „блискучий офіцер“. Що ж привело його до лав борців за соціалістичну пербудову?

„Йому стало душно (? — Д. Б.) в цім світі паркетного льокайства та прислужництва...“, він задихувався серед цього розкладеного гнилого суспільства. Врятувала війна... Він поїхав на фронт, до шансів, де серед нестатків та примітивної (! — Д. Б.) салдатської психології він вперше пізнав чари природи, та звичайної (? — Д. Б.) людини, любов до життя і радість у зневажливості до тих, хто посилав на смерть це гарматне м'ясо. Природно (! — Д. Б.) що потім, коли гвинтівки вернули до тилу, він був у перших лавах (чиїх? — Д. Б.) і під час громадянської війни об'їздив (з ким? — Д. Б.) всьєнку Радянську Україну“ (20).

Здогадуватись треба, що їздив Бірс по Україні з радянськими частинами. Але чому це сталося, — так і не зрозуміло. Адже відомо, що переважна більшість „блискучого“ офіцераства не менш „природно“ „об'їжджала Україну“ в денікінських та петлюрівських бандах... Оже з „психологією“ рішуче не пощастило М. Борисову.

Як ми вже згадували, чимала частина роману присвячена проблемі есперанто, роботі інтернаціональних комсомольських бригад, їхнім зв'язкам із закордонними робітниками-есперантистами і т. д. Тут маємо досить цікавий фактичний матеріал із цієї роботи, а подекуди й непогані її картини. Це і є відносно цінніші елементи в романі, що й відрізняють його позитивно від п-ного числа невдалих детективних романів.

Але й тут маємо вельми серйозну хибу, що великою мірою знецінює згаданий досить цікавий матеріал. Справа в тому, що автор не спромігся дати своїй пропаганді належне філософсько-політичне уґрунтування, не пов'язав органічно — ні в художніх образах ні навіть у публіцистичних висловлюваннях — проблему інтернаціональної мови з проблемою національно-культурного будівництва, творення пролетарської змістом і національної формою культури, не показав діалектичного співвідношення цих двох проблем. Звідси — неминуча безґрунтовність і безперспективність пропаганди М. Борисова за есперанто; вони являють собою наслідок недостатньої політичної кваліфікації авторової.

Що причина саме в цьому, видно з тих місць роману, де ця недостатність політичної кваліфікації переходить у явну політичну неписьменність.

Приклад перший. Автор описує скромне помешкання комсомольця Яхонтова:

„Над радіо-приймачем висіло три портрети — знаменитий трикутник всесвітнього пролетаріату: теорія, практика, зв'язок

Представники теорії та практики — Маркс і Ленін висіли в горі, а нижче — Заменгоф, творець міжнародньої мови... (стор. 23; розрядка наша. Д. Б.).

Тут, поперше, піднесено на ідеолога пролетаріату й поставлено поруч Маркса й Леніна буржуазного космополіта Заменгофа. Тут, подруге, переспівується найреакційніша теорія про Леніна як вузького „практика“, „цебто знехтувано значення ленінзму, як вищої стадії в розвитковій філософії пролетаріату — діалектичного матеріалізму.

Приклад другий — із „філософських“ міркувань героя роману Бірса про те ж таки есперанто:

...Бірс замислився... Робітники всього світу мають можливість тепер сполучатися між собою без перекладачів, закріплюючи не тільки класовий зв'язок, але й перетворюючи його в особистий людський зв'язок...

Недовго вже ждати того моменту, коли мова есперанто, за прикладом з'їзду представників робітничих профспілок в Англії, що відбувся в Скарборо 1925 року, прийняв офіційну мову зв'язку всесвітнього пролетаріату (синтакса! — Д. Б.). Та у Скарборо були представники від $4\frac{1}{2}$ мільйонів організованих англійських робітників... А він же в минулому був один із найактивніших есперантистів, а за останні роки зовсім відстав від руху. Треба надолужити, — вирішив Бірс... Треба йти пліч-о-пліч із робітничою суспільністю“ (стор. 24).

Ці „міркування“ позитивного героя роману ніяк від автора не викриті й не спростовані. Тимто й маємо підстави вважати, що:

поперше, автор протиставить „класовий зв'язок“ „людському зв'язкові“; подруге, автор серйозно вважає соціал-імперіалістичних чиновників з англійських тред-юніонів, що з'їжджались у Скарборо, за дійсних представників „ $4\frac{1}{2}$ мільйонів організованих англійських робітників“,

потрете, автор закликає радянських есперантистів „йти пліч-о-пліч“ із цією, з дозволу сказати, „робітничою суспільністю“, де́то з тими ж таки соціал-імперіалістами!

Чи ж можна було з таким убогим політичним багажем задовільно стракувати таку складну проблему, як проблема інтернаціональної мови?

В листі до читачів (стор. 9) М. Борисов досить самовпевнено висловлює подяку Йосипові Григоровичу Красову, що перший нашкохнув мене на правильне розв'язання теми кінороману „Квінт“, Якову Леонидовичу Петровському — за... правильне сучасне настановлення... (розрядка наша — Д. Б.). Не знаємо, що саме радили М. Борисову Йосип Григорович Красин та Яків Леонидович Петровський. У всякому разі поради їхні не пішли авторів на добро.

А Погорелов, і собі, в передмові до роману (стор. 7) ставить його „поряд корисних книжок для робітничої молоді“. Ніяк не можемо погодитися із А. Погореловим. „Квінт“ є роман невдалий, з чималими ідеологічними хибками. Це й перекладений невдало — важенною канцелярською мовою з численними елементарними помилками.

Д. Бондарчук

М. Тардов. Шанці. Державне видавництво „На варті“. Харків, 1930., Тир. 5.000. Стор. 360. Ціна 1 карб. 20 коп.

Тепер, коли імперіалістичні хижакі, прикриваючись облудними „миротворчими“ збіговиськами й нестримними потоками лицемірної балаканини, шадено озброюються й готуються до нової війни, скерованої насамперед проти СРСР, пролетарські й революційні та революційно-настроєні дрібно-буржуазні письменники в противагу пекельній роботі імперіалістів підносять у художніх творах свій голос протесту проти готованої війни. Вони, зокрема, широко користаються з жалкого досвіду й- матеріалів минулої світової імперіалістичної різанини 1914—18 р. р.

Серед літературних творів усіх країн, як відомо, останнього часу з'явилось дуже багато художніх і художньо-мемуарних воєнних творів. Значення цих творів, звісно, визначається тим, наскільки правильно в них викрито соціально-економічні причини імперіалістичної війни, наскільки в них не тільки змальовується страждання салдата, як людини взагалі, а й визначається класове обличчя й ролі салдатів, як робітників і селян, посланих битися за ворожі їм інтереси буржуазної класи, в наступній імперіалістичній війні. Ця ролі сходить, мусить зійти до перетворення імпе-

ріалістичної війни на війну громадянську, скеровану проти буржуазії „своїї“ й „чужої“, за запровадження диктатури пролетаріату.

Цих основних вимог не задовольняє переважна більшість творів про минулу війну, що їх написано в Західній Європі та в Америці. Войовничий імперіалізм, культивування зоологічного шовінізму або, в кращому разі, сентиментальне розписування страждань „невідомих“ і відомих солдатів, ліберальний пацифізм і безхребетний протест проти війни в ім'я „людяности“, — ось що проймає переважну більшість цих творів.

Отакі пацифістські твори є часто шкідливі, бо намагаються залякати трудящих „страхінням війни“ взагалі, а отже й війни громадянської. Не дарма буржуазія охоче рекламує деякі з подібних творів і створює їм успіх. Згадаймо хоч би шалений галас про справді талановито написану, але тим шкідливішу книжку Ремарка „На західному фронті без змін“, про яку тов. Барбюс сказав: „фантастичний успіх його (Ремарка) книги слід пояснювати причинами іншого порядку, що з них найголовніша, якщо не єдина, така: автор ретельно обминає причини й наслідки війни“.

Причини й наслідки війни... Ось найголовніше, на що мусить звертати увагу письменник, беручись до твору на воєнну тему. Перед радянським письменником ця вимога стоїть особливо категорично.

„Шанді“ М. Тардова варті пильної уваги вже хоч би через те, що в українській радянській літературі це є чи не перший чималий твір, цілком присвячений імперіалістичній війні й не завантажений іншими „проблемами“, для яких війна становить тільки більш-менш ефектне тло.

„Шанді“ є літературно-художній твір, побудований, очевидно, на особистому гіркому досвіді автора — учасника війни. Про це говорять і весь стиль і окремі композиційні моменти твору. Проте до „Шандів“ ніяк не можна поставитися, як тільки до „людського документу“, хоч ознак і цього останнього в „Шандях“ є теж чимало.

Не можна сказати, щоб автор „Шандів“ цілком задовільно спромігся відповісти на оті основні питання показати причини й наслідки війни. Власне автор про них говорить, але недосить виразно й не конкретно, не загострюючи саме на цьому уваги читача; а тим часом, коли автор, скажімо, почував себе не в силі висвітлити ці питання в закінченій художній формі, — він має змогу зробити це хоч би в публіцистичних відступах. Цьому цілком сприяла форма твору — записки учасника війни — рядового солдата, інтелектуально досить розвиненого, хоч правда — й досить пасивного.

Власне про причини війни, головна дієва особа твору — „автор“ записок — дізнається вже на перших аркушах „Шандів“ із прокламації РСДРП (якої саме РСДРП — не зазначено, але зі змісту прокламації видно, що більшовиків). „Кому ж була потрібна війна? Буржуазії, — говорилося у тій прокламації. Ця війна — боротьба буржуазії однієї країни за панування над другою, за панування на світовім ринку“... Але на цьому М. Тардов і зупиняється. Думка, висловлена в прокламації, залишається належно не розвинена, художньо не ілюстрована. Зі спробами зробити це авторові не пощастило.

Прокламація, потрапивши до рук солдатів, звісно, не могла не примусити їх замислитися:

„Мої сусіди, — нуте „автор“ записок, — ще шепотять:

— Ого нещодавно якийсь папірець читав, — чути мені. — Про війну пишуть. Здо-о-рово пишуть. Та не все збагнув.

— А що там було? — питає другий.

— Та пишуть за що воюємо.

— Ну?

— Отож і ну, що незрозуміле слово якесь усе поминають — баржуй. А що воно й до чого... не знаю“. („Шанді“, стор. 62).

Щоб розв'язати свої сумніви, солдати вдаються до головної дієвої особи — до оповідача; той із досить таки дивним холодним об'єктивізмом,

„внутрішньо посміхаючись на примітивні хитрощі „салдатів“, пояснює їм, як може, слово буржуй“.

— Зрозумів! — радісно підхоплює перший салдат. — Купив коровину за гріш, скористався з чужої біди, а сам карбованці заробив. Зрозумів. — шепоче вія“ (стор. 63).

Цим епізод і обмежується. Салдати далі шепочуть, обмірковуючи й гадуючи прокляття, а автор записок під це шепотіння поринає „в свої думки“...

Ще один епізод — зустріч „автора записок“ із гуртком передових робітників, очевидно партійців, знов таки залишається в „Шанцях“ нерозв'язаний. Самі постаті цих робітників і їхні стосунки з салдатами подано блідо й невиразно. Розглядаючи „Шанці“ не як безпретенсійний „людський документ“, а як літературно-художній твір радянського письменника, маємо право вимагати від нього чіткішого висвітлення ролі революційного пролетаріату в революціонізованні салдатської маси.

М. Тардов докладно, а подекуди й вдало змальовує зростання стихійного руху протесту салдатів проти війни. Майже нічого не спускає автор з ока, виявляючи неабияку спостережливість; він показує зв'язки змушування офіцерів з салдатів, нечуване повеніряння їх у касарнях, муки в шанцях, божевільну різанину в боях...

В М. Тардова не бракує фарб, щоб змалювати оце наростання стихійного протесту салдатської маси. Але цей протест, цю стихію хтось повинен організовувати й скеровувати в річище революційної дії, як воно й було на ділі. В „Шанцях“ щодо цього маємо прорив. Тардов майже забуває про згадуваних раніше робітників, які випускали прокляття й ширили їх серед салдатів, забуває про партію, що від її імені лунав заклик боротися проти війни, залишає в сутінку окремих революційно-настроєних салдатів, не показує належно їхньої активної роботи.

В світлі всього цього характеристичне й закінчення „Шанців“:

„Удень зв'язкові передають, що майже по всіх сотнях салдати поперіжидали кухні.

Уривається терпець.

Салдати уже не мовчать.

Війна зорала ґрунт.

Залізо розпеклося...

Тільки хто гостритиме різець?

Хто?“ (стор. 359).

Оце безперспективне, розгублене „хто?“ звучить щонайменше дивно. Аджеж опубліковано „Шанці“ (та, мабуть, і написано) через 13 років після перемоги пролетарської революції. Отже запитувати, „хто гостритиме різець“ — може тільки той, хто й досі не зрозумів відповіді на це питання.

Отже закінчення „Шанців“ є ідеологічно-хибне. Його політична невиразність і обмеженість, — нічим у творі невиправдана, навіть зовнішньо — з допомогою якогось літературного засобу, скажімо, на зразок того, що „автор записок“ не бачив перемоги Жовтня, що записки знайдено десь на полі бою або якимось іншим способом дісталися до рук публікатора. Трафаретність подібного кінця М. Тардов очевидно відчув і уникнув його, але не спромігся й на щось виразніше й краще. Цим самим автор недалеко відійшов від цілком безперспективної розгубленості, що характеризує закінчення роману Ремарка „На західному фронті без змін“, що його вплив, до речі, на „Шанцях“ досить виразно позначився.

Негативність цього впливу слід підкреслити. Він становить одну з причин (звісно, не основну) ідеологічної невиразності „Шанців“, переваги в них, так би мовити, фізіології війни над соціологією війни. М. Тардов не критично підійшов до опанування Ремаркового способу показувати війну, не перетравив його творчої методи, і, сам маючи далеко недостатню класово-політичну озброєність, до певної міри заразився „ремаркізмом“. Отже

маємо в „Шанцях“ елементи дрібнобуржуазного паціфізму; це треба вважати за основну й вирішальну хибу „Шанців“.

Ми довше зупинилися на негативних рисах „Шанців“, щоб застерегти дебютанта-автора від тієї небезпеки, яка йому загрожує, якщо він не візьме чіткої ідеологічної лінії. Зробити це застереження тим потрібніше, що М. Тардов, скільки нам відомо, дебютант на літературній ниві, має чималі літературні дані; вони дають підстави вимагати від нього літературної продукції вищої якості, ніж його перший твір. Тим нагальніша для автора є потреба в підсиленій праці над підвищенням ідеологічного рівня своєї творчості. Слід сподіватись, що, зваживши на це, автор дасть нові твори, які стануть вище за „Шанці“ і будуть внеском в українську пролетарську літературу.

У Тардова є гостре око, яке вміє зупинитися на найхарактеристичніших подіях і явищах загалом та помітити типові деталі зокрема. „Побут“ касарні, фронту, шанців, окремі картини бою автор охоплює досить широко й подає рельєфно.

Менше щастить М. Тардову з людським матеріалом, — з типами салдатів і офіцерів, хоч слід сказати, що салдатуську масу М. Тардов диференціює, змальовуючи окремих представників різних соціальних груп. Подекуди зустрічаємо й недокрівні схематичні постаті. Це особливо стосується до позитивних осіб (робітники — Іван Федорович, Оксана та інші деякі).

Багато місць у „Шанцях“ художньо викінчені і яскраві. Така є, прикладом, розгорнена й сміливими мазками накидана картина бою й газової атаки („Зшиток перший“ у першій частині „Шанців“). Але тим прикріше є те, що весь твір побудований на хибній, непролетарській ідеологічній основі. Тим то вважати його за якесь надбання української радянської літератури — ніяк не можна.

А. Хуторян.

„Індустрія“. Альманах бригади „Індустрія“, членів Всеукраїнської Спілки Пролетарських Письменників. Книгоспілка, 1930. 304 сторінки. Портрети і малюнки роботи художника М. Глушенка *.

Беруть участь: Мечислав Гаско, Сава Іолованівський, Володимир Дончак, Володимир Кузьмич, М. Майський, І. Маловічко, Микола Скуба. Вміщено всього вісім творів, а з них лише один („На Дніпрельстані“ В. Кузьмича) належить до художньої прози. Решта — поеми й поезії; кіносценарій М. Майського „Стадь“, становить, на наш погляд, саме драматизовану поему.

Така перевага поетичних творів над прозовими, звичайно, являє ознаку літературної молодості. А втім юність нашої бригади не потребує ні доказів, ні виправдань. В даному разі, нас цікавить питання, чи не приєдналось до молодого й не цілком ще змужнілого дещо від старого й занепадного.

Альманах „Індустрія“ містить творчість молодих пролетарських письменників, що в тій чи тій формі підпадають впливові лівоінтелігентської ідеології. Це — основна риса цієї творчості. Вплив ми якісно відрізняємо від свідомого й критичного засвоєння, хоча б тих таки лівоінтелігентських досягнень, футуристичних, конструктивістичних і яких хочете. В усіх же тих випадках, коли „лівоінтелігентська“ ідеологія формується, як така, відмінна від пролетарської, в ній не може не спасти на око своєрідний інтелігентський месіанізм, одна з відмін відомого дрібнобуржуазного аристократизму.

* Ряд зауважень авторських щодо стилю учасників збірника містимо порядком обговорення проблем творчої методи пролетарської літератури.

Ред.

Останнім часом, пристосовуючись до нових потреб і вимог, лівоінтелігентська творчість радикально міняє тематику й розвиває нові жанри, на масового й нового для неї читача розраховані. Але ці спроби, а так само й намагання засвоїти пролетарську тематику й марксистську орієнтацію в соціальної дійсності залишається, в межах цієї літератури, підпорядковане домінанті інтелігентського месіанізму, отже, являють собою, об'єктивно, засіб маскувати свою суть од читача та й іноді від самого себе. Конструктивісти руські й українські подали нещодавно дуже повчальні зразки такого намагання, виявивши, самовикривши тим саме буржуазне ество цієї „суті“.

Альманах „Індустрія“, загалом стоячи на позиціях пролетарської літератури, намагається лінію розвитку пролетлітератури дещо „виправити“ в лівоінтелігентському дусі. Учасники альманаха, як видно проти стилевого самовизначення пролетарської літератури, чи то в пролетарському реалізмі чи то в активному романтизмі, чи то ще якимось. Така „опозиційність“ до згаданих „ізмів“, звичайно, не заважає творам їхнім мати своє стилеве обличчя, що про його вираз можна розповісти в умовних термінах сучасної типології стилів.

Альманах починається передовою поезією М. Гаска „Ідем на вас!“ На жаль, оголосивши „іду на ви“, цей новітній Святослав не потурбувався виробити якусь позитивну заводницьку програму. Тим часом, поетові негачії доволі рішучі, хоч їм теж бракує цілком певного настановлення. Кінецькінцем, не цілком зрозуміло, на кого саме виступає „звитяжний індустріалізм“ чи на самих „революцій Гомерів“, чи на цілу революційну літературу.

М. Гаско намагається когось зепатувати, передусім, очевиднож, тих товаришів, що вони —

„Мистецтву манікюють ручки
Й літературі ставлять клізми —
Із романтизмів й реалізмів“.

(3 стор.).

Загалом, Гаскова інвектива не має ширшого соціального значення, бо вона не сатирична, а вульгарно жартівлива, не виходячи за межі невеликого літературного шару. Отже, з усім бажанням, важко серйозно сприйняти кліщевий заклик:

„Гей, геть же ж
фото-реалізм
І романтизм
— мрійних фраз!
Голошу:
Ми ідем на вас
— звитяжний індустріалізм!“

(5 стор.).

Отже, і конструктивізм, і футуризм з натеper, як такі, реакційні, по суті буржуазні форми художньої свідомості. Романтизм і реалізм становили нещодавно надто серйозні, болючі завдання розвитку пролетарського стилю з одного боку, правильно, що і „фото-реалізм“, і „романтизм мрійних фраз“ пролетарській літературі натеper непотрібні, не відповідаючи методі діалектичного матеріалізму. Але свій „індустріалізм“ протиставить їм М. Гаско неправильно, метафізично, як обсолютну категорію.

Позитивні вимоги Гаскові висловлені доволі алогічно, так що іноді справді важко добрати в них ідеї та змісту:

„... І хто в дорозі добре цій,
Як революції Лукреції

(Чим буде індустріяліст)
Для мене ставсь
ідея й зміст“;

Лукрецій революції повинен заступити революції Гомерів. Поданий далі темарій майбутнього Лукреція показує, що великий поет і наперед захоплюється позитивістичним буржуазним ефієнтизмом, одсуваючи суспільні мотиви на другий план. Темарій Лукреційв, як і ціла поезія, становить недоброблену чернетку (синтакса!):

Проснулись гноблені народи;
Вивчають глибше крови вир.
Суспільств вже вчать
Шляхи й звороти —
Як і окремої істоти —
Як і клітини наших тіл“.

Скільки далі продовжується безпосередньо, але в тоні дитирамбу, така ж інформація:

„Вже геніяльний Айнштайн вдало
Світобудови дав закон
І перед велетнем упали
Великі твердження Ньютона.
Вже омолодження з проблеми
Стає на практицизм шлях...“

(4 стор.).

і т. д., то можна зрозуміти, що це інформація про закордонні новини і що на буржуазному заході „свободи просвещенной“ взойшла уж накінець заря“. На жаль, подані відомості „дещо“ перебільшені і, саме, через некритичне використання буржуазних джерел. Герць Айнштайна з Ньютоном подано тут непогано, але в індивідуалістичному тоні, в плані культу героя, як такого, як особи. Успіхи омолодження теж перебільшені тут; про це можна довідатися з спеціальної літератури.

Виходить, що не діло, звичайно, зіпшати „на схолястизмі Ельборуси метафізичний свій екран“, висвітлюючи на ньому „проблеми, виссані із пучки“; але й за самим стихійним революціонізмом та освітянством, одкидаючи методологію взагалі й заперечуючи проблемність, як таку, теж навіть грамотної програмової поезії не напишеш, прийаймі, для пролетарського поета грамотної.

В даному разі, з поетових дитирамбів, треба ніби робити висновок, що на ґрунті буржуазної економіки почався небачений розквіт капіталістичної культури. Висновок заперечує ціле настановлення поезії. Отже, в поезії „Ідем на вас“ молодий поет не дав чітких пролетарських настановлень. „Індустріялізми“ буржуазної літератури і пролетарської — протилежні, а поет не потурбувався їх навіть розмежувати.

Виступаючи проти принципів реалістичного відображення, а також разом, і проти романтичної ідеалізації, наші індустріялісти заявляють, що не хочуть залишатися на попередньому натуралістичному етапі розвитку пролетарського стилю й намагаються, на власний ризик, просуватись далі. Таке припущення ми висловлюємо, сподіваючись, що „індустріялісти“ й самі розглядають „індустріялізм“, як форму вияву пролетарського класового стилю. Саму назву ми вважаємо за недостатню, бо стиль, як принцип художньої методології, треба в певних методологічних термінах висловлювати й називати.

Назва й гасло альманаху „Індустрія“ обмежують певний і дуже важливий тематичний комплекс, що на ньому пролетарський письменник має право й обов'язок зосередити більшу увагу. Тракткування індустрії, як тематичного комплексу, може бути різне, залежно від ідейного та методологічного наста-

новлення. Щодо настановлення методологічного, то воно в індустріалістів, як ми вже бачили, хоч і войовниче, але не досить чітке з причин об'єктивних і суб'єктивних. Ідейне настановлення альманаху — агітувати за індустріалізацію країни.

Відмінно від ліво-інтелігентських поетів наші індустріалісти показують не тільки, як іде самий процес, але й як та хто його робить. Отже, вони вже вийшли за межі метафізичного індустріалізму „Нової Генерації“. Вияток становить метафізична поезія М. Скуби „Донбас“ і саме в тій частині, де автор намагається художньо показати важку індустрію:

„Донбас! —
виставив себе,
 немов на показ —
на радість —
 нам!
І на злість —
 ворогам усім!
І переплуталося і сплелось:
і темрява
шахт
і сьєво
 домн,
електрика і лихтар,
арматура машин,
температура і кокс
охайність і бруд,
залізо і темп,
антрацит і чавун,
і рейки і дим —
 куди не піди — “ і т. д.

(стор. 298 - 289)

Не заперечуючи наявності в Донбасі всіх порохованих у вірші речей, ми примушені констатувати, що з поета М. Скуби вони справді таки страшенно переплуталися. Автор не зумів, ідучи за ліво-інтелігентською практикою, організувати свої художні враження. Він тут каже про все і тим самим ні про що не каже.

Ідучи вже за старо-футуристичною практикою, поет М. Скуба поживає одноманітне перераховування цікавим порівнянням штреків із теками: „і в забоях, і в штреках темних, незчисленних, мов теки тем моїх“... (підкреслення наше — М. Д.).

Коли далі автор згадує Десну, містечко Горбов і свого старого батька колишнього шахтаря (поза своїми незчисленими теками), він стає дещо натуральніший і не такий розкиданий. М. Скубі треба рішуче позбутися суб'єктивістично-механістичної художньої методології, засвоєної від футуристів. Пролетарська література на тепер ставить уже своїм робітникам деякі певні нормативні вимоги, і поетові треба їх собі усвідомити.

Поезію закінчено таким своєрідним парадоксом:

„Але...
 Донбас...
не здивував мене...
 ані трохи!
Бо я його
 таким...
 і уявляв“....

(стор. 304).

Отже, поетові конкретна дійсність ніяк не багатша за ідеологічний її відбиток. Ми вже бачили, який збіднений проти дійсності цей відбиток вийшов у поета. Цікаво, що таке своє ідеалістичне твердження М. Скуба вважає за надзвичайно революційне та загально обов'язкове: „Та й хто ж з наших наше може уявляти інакше?“

Як видно з цитат, М. Скуба вживає традиційно-манірного футуристичного рядкування, ніяк його ритмічно не мотивуючи. Загалом, порозкидуванні поміж широченних берегів на великих сторінках, рядки справляють, на фоні паперової кризи, неприємне враження провінційального естетства, а таке „тонке офарблення хвилини“ індустріялістами ніби й не повинно личити. Воно, в кожному разі, порушує напружено-діловий тон „Індустрії“.

„Соціалістична весна“ І. Маловічка — річ відома вже критиці. Критика до цієї речі поставилась доволі скептично. Тим часом, автор зумів винести з новогенераційної школи не самий шаблон, а ще й деякі досягнення. Зокрема, він дещо перейняв у М. Семенка останньої доби. „Інтродукція“ до поеми зроблена так, що вона, хоч і схематично, але не абстрактно, а більш-менш конкретно, малює розвиток героя. Маємо тут постать неможливого Панааса, його злиденне господарювання, та досить таки спрощено дещо „безкласово“ страктовані мотиви, що привели Панааса до колективу.

У поетичному настановленні „Нової Генерації“ та й попередніх етапів розвитку ліво-інтелігентської літератури існувала давня розбіжність поміж конкретністю індивідуальних та абстрактністю соціальних тем. Цю розбіжність почав зносити М. Семенко. І. Маловічко теж бере тут нове настановлення — конкретизувати соціальну тематику.

Частина перша після інтродукції показує те ж таки явище в загальному масштабі села, протиставляючи старе трипільне село з його „красами“ та „затишками“ йому ж, напередодні колективізації. В дальших частинах показування динамізується за мотивами — активізація села, пролетарське керівництво на селі, опір куркульні, дальша дорога до соціалізму. Показуючи, як „шлях трипільний, шлях тяжкий“ переростає на свою протилежність, на вільний шлях до соціалізму, І. Маловічко не іділізує цього шляху, показує труднощі, перешкоди й небезпеки, поставлені на тому шляху від класового ворога.

Виводячи ряд героїв і індивідуальних, і колективних, змальовуючи село Степову Буду й місто Луганське з заводами, І. Маловічко ще не здолав увесь цей матеріал цілком злютувати. Основна хиба в поемі — недороблена постать головного героя, Прокопа Веселого, що з села пішов на завод, а з заводу повернувся до села організовувати. Отже й частина третя, де показані заводи й заводське Прокопове життя, слабша за інші, вийшла в автора надмірно абстрагована, за „лівими“ зразками. Поза тим окремі недоладні вислови показують, що твір надрукований, в кожному разі, не в останній ще редакції.

С. Голованівський у своїй поемі „Василь Найда“ додержав певної фабульної цілності, тому й назвав її в піднаголовку „повістю“. Це комсомольська повість. Відмінно від драматичної „Соціалістичної весни“ І. Маловічка, твір цей писаний в дещо ідилічних тонах.

„В заводі Ваську
всі любили,
любили всі
і знали всі,
дівчата за те,
що волосся
біле,
а хлопці за те,
що парень
свій“.

(стор. 27).

Пляни оповіді: завод і ВТИШ у взаємозв'язку. Герой переходить із заводу до ВІТШ'у, потім на деякий час повертається знов до заводу, а звідтіля його відряджають закінчувати науку. Колізія виникає через те, що вишивця Найдю не передають до партії з комсомолу. До справи втручається т. Ворошилов, в особі свого портрету, що, очевидно, має символізувати голос партії. Жартівливий тон доволі вдало в цій ідилії черговано в серйозним.

Поема С. Голованівського, попри всю свою легку форму, насичена серйозною проблемністю будівництва та комсомольської в ньому війничої участі. Показує вона, що соціалізм будувати, хоч і важко, та весело.

Щодо форми твор С. Голованівського передусім додержав принципи художньої економії: в ньому, загалом кажучи, немає зайвих героїв і зайвих сцен, але герої та відповідне оточення конкретизовані достатньо й доволі докладно. Треба відзначити, що виробниче оточення С. Голованівський намагається всюди подавати не з боку, не з позиції спостерігача, а зсередини, з погляду співучасника заводського процесу. Наводимо такий ліризований опис:

„Перерву скінчено...
Братва вся
розбіглася кому куди.
Той з терпугом
біля варстату,
той по коліна
у піску,
летить чортяка
полосата
у безвість
чорну і слизьку.
Поважно
рухаються крани,
задерши зігнуті носи,
і ятряться
болюча рана
на тлі
вузької полоси...“

(стор. 31).

І так далі. Ми побоюємося, що, аналізуючи форму цього змісту, можна відшукати в ній різні історичні наверстування (включно навіть до М. Рильського); але минулі досягнення тут злігзовані й являють нову якість. В кожному разі, комсомольська поезія з цим твором посунулася вперед і дійшла певної майстерности.

Контрастує з реалістичною повістю С. Голованівського кіно-сценарій М. Майського „Сталь“, де змальовано початок відбудови ще на тлі горюжанської війни і в відповідному добі душі революційної романтики. Поза такою романтикою, автор не уникає тут і мелодраматизму, втіленого в особі Софії Павлівни Домбровської, що якое раптово з буржуазки перетворюється на пролетарку.

Так само романтична й поема М. Гаска, бо так само зорієнтована на виявлення індивідуального героїзму. Ця поема „Над аеродромом“ показує фашистівську Польщу. Поза революційною романтикою є тут ще й традиційно-професійна романтика літунства взагалі, аеро-романтика.

Герой поеми:

„Франек
польської
фашистської

аеро-фльоти
пілот—
Колишній шахтар
з Домброви..."

і старий „робітник авіо-заводу, бунтар хоч і сивий, товариш Ян“ мають на революційну дію трохи відмінні погляди. Франек стоїть за бентежні вчинки, що хоч і підуть нанівець, та зреволюціонізують маси; Ян хоче робити саме те, що можна і треба, за даної ситуації, хоч і його наміри цілком рішучі.

Єдина прозова річ в альманаху—„На Дніпрелльстані“ В. Кузьміча. Тут з властивою цьому авторові докладністю дуже мальовничо розповідається і про зимо-весняний етап будівництва, і про типи робітників та інженерів, і про дніпрелльстанівський виробничий та хатній побут, і про дніпрелльстанівське кохання на старій Хортиці в місяці травні. Подана річ, очевидно, являє собою уривок із роману про Дніпрелльстан, де перед читачем має повстати цілий процес в усій його складності та конкретності. Ця річ, як і решта вміщених тут, в основному трактує проблему молоді пролетарської технічної інтелігенції.

В. Кузьміч на сучасному етапі свого розвитку починає вже не задовольнятися традиційною стилістикою. Так, на ст. ст. 131—132 він відчув, що над Дніпрелльстаном звичайне сонце не може заходити так само, як і над гоголівським хутором. Отже, сонце заходить у нього зовсім інакше:

„Важка тінь вскочила в утворений рикошетом кут і чорною рукою підвела лінію соняшного посилу вгору. Тінь почала рости косим трикутником, щоб посісти зоряний Zenit. Настала ніч. Запалося світло на перегатках, на всій території робіт. Розігнало до самого ранку темряву, скупивши навколо радіяльну ясність“.

Тут автор заводить до опису замість естетичного захоплення наукову точність. В інших місцях він пробує в побудові образів безпосередньо опертися на матеріалістичну діалектику. З цього не завжди виходять належні наслідки; приміром, не цілком зрозуміло, чому на ст. 157:

„Стара Україна десь матеріалізувалася в інших місцях. Зараз голосом Богдана та Тараса ричить бенгальський тигр, нападаючи на хижу бідолашного індуса“.

Ці відомості запозичено з унавімістських джерел і вони, тим часом, не перевірені... Вол. Кузьміч тут допускається чистісінької пантеїстичної ідеалістики. У нас, на жаль, немає тут змоги докладно зупинитися на творі В. Кузьміча, але цей твір загалом виглядає глибший і конкретніший за роман „Крила“, скільки можна виходити з надрукованого уривку.

В цілому альманах на час складання був однією з перших спроб переключитися на нову тематику (1929 р.). Натепер він уже надто відстає від сучасних вимог та проблем української пролетарської літератури. З усім тим шкідливо й неприпустимо трактувати альманах у цілому і в окремих творах, яко „чергову пристосовницьку халтуру“. (Це дозволив собі зробити М. Бондаренко—„Забой“, 1931 р., № 5, ст. 24—25, „Індустрія“). Альманах має те дуже важливе значення, що в ньому виявилась праця однієї з найактивніших творчих груп ВУСПП'у. Основна хиба альманаху полягає в тому, що його автори більш турбувались за художнє розмежування з рештою ВУСПП'у, ніж за те, щоб рішуче протиставити себе в своїй діяльності буржуазним та дрібнобуржуазним ідейним виявам. „Індустріалісти“ в цьому своєму першому альманахові не зуміли принципово відмежуватись від ідейної спільності з „лівою формацією мистецтва“ й виявили чимало характеристичних для неї огріхів.

М. Доленго

Л. Дмитерко й М. Пригара. „Сорочинська республіка“. ЛМ.
Стор. 55. Ціна 40 коп.

В українській дожовтневій літературі події 1905 р. відображено і в прозі (Винниченко, Коцюбинський) і в поезії. Письменники Жовтневої доби так само не занедбали цієї багатой теми і не раз до останніх років зосереджували увагу на тому чи другому епізоді з подій 1905 р. Ці спроби різного рівня й різної вартості — від більш-менш досконалого твору Панчевого („З моря“) аж до різних ювілейних п'єсок — іноді досить сумнівних.

Одна із прикладів не вдалого висвітлення революційної боротьби 1905 р. і є книжка Л. Дмитерка й М. Пригори „Сорочинська республіка“, хоч самий задум вартий, звісно, якнайпильнішої уваги: поперше, береться конкретний факт боротьби за владу рад (в Сорочинцях на Полтавщині) і, подруге, цей невеличкий конкретний факт узагальнено, як типовий для тодішніх революційних подій на Україні та для політики всієї самодержавної системи того часу.

Початок поеми під назвою „Сурми заграли“ — стисло подає загальну ситуацію 1905 р. по всій країні. Тут уже виступає характерний для твору романтичний арсенал: „гудуть вітри“, „біжать поїзди“, „гудки гудуть“, „в'ються хмари од грози“. Одно слово, картина динамічно-тривожна. Дальший розділ „Дорога на Миргород“ — трохи охолоджує читача: виходить, що промовець Микола — член РСДРП — тільки їде туди, де вже попа загнали в тісний кут.

Головна місія товариша Миколи — „скликати нараду гуртка і плян повстання передати“. Нарада бюро і є центральне місце в „Сорочинській республіці“, адже мова про керівництво цим повстанням. Природне запитання, хто ж ці учасники наради? На жаль, крім товариша Миколи, читач не бачить нікого з цього повстанського комітету. Автори не дали жодного образу селянина-повстанця, обмежуючись кількома невиразними епітетами („сивий коваль“, „сухий ремісник та ін.). Крім цих статичних осіб та напівживої людини Миколи, на нараді бюро ніхто не виступає.

Перший акт революціонерів-запальників — вибори ради. Автори так це малюють: „На ганок позові виходить Микола. І наче зірвався вітер прудкий, зашепестіли високі шапки, позові схилилися чола юрби і вітер розмаяв кудлаті чуби“. Звичайно скидання шапок — деталь, але деталь на той час занадто характерна. Відомо, що скидали шапки перед паном, справником, старшиною, взагалі перед начальством. Подаючи такий малюнок, автори, гадаю, несвідомо, політично-хибно освітили взаємини соціально-демократа з революційними селянами. У змалюванні самих селян автори не вийшли за межі іконографічних штампів („гінкі парубки“, „старезні діди“ і т. д.).

Про те як висвітлено в поемі рушійні сили подій 1905 року свідчить розділ „Урочисте багаття“. Тут виступає один із активу революціонерів — Гармаш, що його автори рекомендують, як „козачого онука“ цей „велетен сивобородий“ виголошує таку промову: „за Україну не лякалися мук діди мої зроду, за Україну нашу таку, щоб землю ділити без пана“. З першого погляду ясна є фальшивість цієї промови. Кому невідомо, що так звані „казенні“ та колишні „панські“ селяни — ось хто був за основний актив селянських зворушень 1905 р., а не „козацький онук“, і боролись вони не за дідівську „Україну“ (гасло буржуазних українських партій), а за землю, що онук козаків був таки, здебільшого, куркулем на селі.

Саме він і виступив, здебільшого, як основа буржуазного національно-демократичного руху на Україні. Як відомо, куркуль іноді був не від того, щоб погоджувати за „Україну без пана“ — та лише з тим, щоб із експропрійованого маєтку потягти собі ласий шмат. Але автори поеми трактують Гармаша зовсім не цього погляду. Звісно, павперизація й революціонізування окремих „козацьких онуків“ можливі, та не вони ж визначали обличчя революційного селянства того часу. Автори, отже, припустились тут помилок, що її неодноразово засуджувала марксистська критика — невірного тракту-

вання рушійних сил в революції 1905 р. (аналогічне явище — хоч би у романі С. Божка „В Степах“).

Закінчення „Сорочинської республіки“ — приїзд козаків і кривава розправа — знову свідчить про ідейно-художнє безсилля авторів. Жодного яскравого руху маси, жодної організованої акції. Коваль Гармаш забиває пристава Барабаша, а вся маса стоїть нерухомо, чекаючи доки на неї посяпяться козачі кулі. Автори сами відчули фалш цієї ситуації, бо трохи нижче накопичують чимало бучних слів: „Вперед. Умиць. Ура. Ура“. Але хто кричить „вперед“, хто кричить „ура“ — невідомо. „Похмура юрма“ ніякого опору не чинила, козаки спокійно розстріляли натовп та й кінець (слово „ура“ авторам придалось, мабуть, для риму до слова „пара“).

Отже, взявши за основу поеми конкретний історичний факт, автори не змогли дати художньо-переконливої речі. Показ подій у їхній динаміці підмінено протокольним описом. Звідси згадувана вище штампована іконографічність в змалюванні окремих постатей. До такої художньої невиразності спричинилась невиразність ідеологічна; чи просто недостатнє розуміння характеру подій 1905 р., зокрема й особливо — нерозуміння рушійних сил цих подій: селян не видно, а їхні безпосередні керівники — ремісник та коваль.

Все це спричинило й певну композиційну плутанину в поемі. Про чий „змушений поворот“ мова в поемі? Яка мета цього послання до Миргороду, хто він? Невідомо. Невідомо, так само чому VIII розділ названо „Остання ніч Сорочинської республіки“ — коли це була не остання ніч.

„Сорочинська республіка“ — це приклад як не треба використовувати епічне полотно, наскільки відповідальна є така тематика, надто, коли цей епос, що в історії, а не „Сорочинській республіці“ Л. Дмитерка і Пригара писався заділом і кров'ю, — такий близький нам і хронологічно і класовим змістом своїм.

І. Пятковський

ВУГІЛЬНІ НАРИСИ

Михайло Бондаренко. — Товариш вугіль (Нариса). ДВУ. Х.—О. 1930 р. Тир. 20.000. Стор. 92. Ціна 17 коп.

В. Баумштейн. — Вугільний перекоп (Нарис про сучасний Донбас). ДВОУ. ЛІМ. Х.—К. 1931 р. 10.000 Стор. 65. Ціна 20 к.

Ів. Мартинов і Ол. Булгаков. — В приємерках штреків (Люди шахт). ДВУ. Х.—К. 1930 р. 15.000 Стор. 78. Ціна 20 к.

М. Фельдман. — 40.000.000 тонн на-гора. ДВУ. Х.—О. 1930 р. Тир. 10.000. Стор. 77. Ціна 25 к.

В цих збірках нарисів (крім збірки М. Бондаренка) змальовується боротьба за новий соціалістичний вугільний Донбас, за механізацію, за безперервний вугільний потік, хоч і не завжди чітко показуються процеси, зв'язані з цією боротьбою, хоч іноді й не зовсім вірно розуміється діалектика цих процесів.

В книжці В. Баумштейна є сім нарисів, розміщених у певній, логічній послідовності: про новий і старий Донбас в цілому, про Риківський район, далі — стан видобутку по його копальнях, безпосередня робота під землею, соціалізація, праця комсомолу якому й присвячено книжку; останній, кінцевий нарис показує роботу демобілізованих червон армійців, що прийшли допомагати шахтарям в їх боротьбі на фронтах вугільного Перекопу, — звідси й походить назва книжки.

Збірка Ів. Мартинова і Ол. Булгакова містить дванадцять нарисів, цілком присвячених роботі комсомолу, його боротьбі за вугілля (книжку присвячено комсомолові й вийшла вона в серії „Досвід роботи комсомолу“). Вступний нарис („Донбас пламеніє“ — присвячений героїчній армійській боротьбі комсомолу за Донбас в роки громадянської війни. В дальших трьох змальовано окремих комсомольців-ентузіастів соціалістичної праці, змагання, удар-

ництва („Цесманова бригада“, „Бригадир Молчанов“, „Федір Полішук“). Далі показано негативні явища, що їх ще доводиться спостерігати в Донбасі — незрозуміння від окремих адміністраторів та профробітників важливості ваги механізації („Машинний час“); вороже ставлення до мобілізованих на Донбас комсомольців („Шахтарська честь“); занепадницькі настрої серед деяких комсомольців („В шахтовій імлі“). Останні п'ять нарисів змальовують перемогу нового над старим, показують, як соцзмагання й ударництво захоплює ширші й ширші маси, як стають ударними цілі шахти („Шахта ентузіастів“) і т. д.

В книжці М. Фельдмана показано досвід роботи центральної виїзної редакції газети „Комсомолец України“ в Чистяковському та Риківському районах. Крім вступного, в книжці є сім нарисів, що змальовують боротьбу за трудову дисципліну з окремими прогульниками, потім з персоналом і невідомими групами робітників цілої шахти („Шахта на лаві підсудних“), боротьбу з технічними неполадками, за перебудову цілої системи роботи, за перебудовування роботи всіх шахтових організацій. Показано участь комсомолу в цій боротьбі, ролі соцзмагання й ударництва й, нарешті, перемогу нових соціалістичних метод праці.

Нарешті, в книжці М. Бондаренка тридцять невеличких оповідань та нарисів, об'єднаних навколо подорожі автора по Донбасу. Маємо тут спостереження авторів у потязі, на станціях, на ночівлях, враження від відвідування шахтових селищ, шахт, касарень, заводів, різних організацій та культурних установ і т. д. Крім чотирьох нарисів цієї книжки, що зовсім нічого спільного не мають з темою про вугілля („Південно-східний поїзд“, „Печінка“, „Сектанти“, „Сода“), і в інших нарисах, що ніби змальовують сучасне життя вугільного Донбасу, дуже мало сказано саме про вугілля. Зовсім немає боротьби за механізацію, соцзмагання, ударництво і т. д. Це не виробничі, а побутові нариси в старому розумінні цього слова. Та й більше тут не побуту шахтарів, а побуту люмпену, та власних переживань авторських, випадкових розмов з випадковими людьми, дрібязкових спостережень, анекдотів і т. д.

Єдиний нарис, що наближається до побутового в сучасному розумінні — це „Шахтарки“ (Хроніка третьої казарми). Тут показано побут жінок-шахтарок, відбито боротьбу паростків нового побуту з побутом старим, п'яним. Але цей нарис, повторюємо, єдиний у книжці. Типовіший для неї нарис „Червоний промінь“. Тут замість подати справжнє життя одного з основних вугільних районів Донбасу, автор змальовує свої переживання в потязі, наводить залізничні анекдоти, а по приїзді до району — власні пригоди: купання в калюжі („Пішов я. Обійшов зайвих сім верстов, два рази упав, загубив одну калошу (вона щезла в болоті і її негайно залило водою), вимазався неймовірно і нарешті“ і т. д., напад на автора собака, пригоди з відшукуванням телефону і т. д. Нарешті:

„Після довгих розпитувань і рузшукувань, я все ж таки знайшов потрібні мені установи, і, звільнившись від основних справ, почав старанно вивчити околиці райцентру“*.

В яких саме „потрібних“ авторів установах він був, про що саме там відвідувався — це залишається читачеві зовсім невідоме, але наслідків свого „старанного вивчення“ околиць автор подає досить старанно. Тут — усе, тільки впадало в око авторів: знов славетна калюжа, собаки, вивіски, циганки-ворожки, шинкарки, волоцюги й пригоди з ними, що приводять автора до таких сумних висновків:

„Цей випадок показує, як легко і вільно почувають себе тут ці волоцюги, що, шукаючи легко хліба, грабують, убивають і підпалюють“.

На станції вони сидять іноді „парами“.

* Підкреслення всюди бригади.

Обдертий, спитий барбос возить за собою таку ж „даму“, яка при дуже скрутних матеріальних умовах може піти на самостійний „жіночий“ заробіток і, таким чином, прогодувати свого, спухлого від горілки, лицаря“.

І в цьому нарисі, і в цілій книжці М. Бондаренка можна знайти що завгодно і кого завгодно, тільки не шахтарів-ударників, не їхню вперту напружену працю, боротьбу за піднесення видобутку і т. д. Зате можемо докладно довідатись, де саме й що саме мав автор на обід, що саме перешкоджало йому вночі відпочивати від „старанного вивчення“ околиць і т. д.

Отакими „спостереженнями“ обмежується показ одного з основних вугільних районів. Це ніби не сучасний Донбас, а якісь джунглі, де одважного подорожанина на кожному кроці чекають неприємні несподіванки, особливо зустріч з різними волоцюгами. Це — не Донбас, а ніби суцільна бандитська „маліна“. Та й чи міг автор подати справжнє життя Донбасу, коли він навіть не завжди здатний відрізнити шахтаря від волоцюги:

„Тепер „Червоний промінь“ посилив темпи життя, у всьому помітна енергійна діловитість, ламання старих систем виробництва вибило його із сонливого стану, понаїздили нові люди, серед шахтарів почав зникати одвічний дух волоцюгства, переданий по інерції від дореволюційних часів.

Правда, на станції ще снують натовпи брудних і вошивих волоцюг, які щовночі приходять у станційну залю і тут розташовуються, мов дома“.

Коли М. Бондаренко зовсім не бачить нового, механізованого, соціалістичного Донбасу, то дехто з інших авторів впадає в протилежну скрайність: бачить лише цей новий Донбас і не бачить рештків старого. Це яскравіше помітно у В. Баумштейна:

„Куда позникали розчавлені жаби-землянки, куди позникали розчавлені бараки, куда подівались шинки, де лишав умиш тижневий заробіток вибійник, свердлій, кріпильник, коногін... Куди подівалися криві, паламані брудні вулички з худорлявими, обмиканими постаттями нащипитку... Чому зараз не чути лайки, галасу, зойку тих жінок, що зустрічали своїх чоловіків із порожніми, пропитими кишеньками.

В усе це давно забила осиковий кілок радянська влада. Миттю, як вихор, пролетіли 13 років. Переорано гострими лемешами пролетарської революції побут, життя, працю на шахтах“.

Здається не треба доводити, що це — „лівий“ заскок, що насправді Донбас, на жаль, ще не виглядає сьогодні таким, яким його змальовує автор. Процеси перебудови — праці, життя, побуту, як відомо, надзвичайно складні, вони не відбуваються з такою швидкістю. Кардинальна перебудова праці ще не закінчена, величезна робота над переробленням життя й побуту, психіки всієї шахтарської маси тільки розгортається. Тут ще над новим тяжать рештки старого: і пияцтво, і лайки, і шкурництво. Це покаже й сам автор у своїх нарисах, а особливо автори інших рецензованих книжок. Переоцінює В. Баумштейн і наші досягнення в механізації, вважаючи, що на сьогодні ручна праця — вже справа минулого: „Обушок доживає свої останні години. Він уже бється в конвульсії передсмертної агонії“... „пісню обушок уже проспівав, він скоряється невблаганій діалектиці життя“. Насправді ж, як відомо, обушок ще вперто тягне свою стару пісню й вимагає до себе відповідної уваги...

„Ми не можемо нехтувати й ручним видобутком. Ми не можемо остаточно відхилитись від обушка. Занедбати обушок, протиставити його механізованому видобуткові — це „лівий“ закрут. Ми повинні ручний видобуток, ті кадри, що працюють на ручному видобутку, максимально використати, бо кожному відомо, що ручний видобуток ще становить солідну частину загального видобутку“. Так пише „Комуніст“ у передовий статті з 15/III 1931 року (підкреслення „К-та“).

Отже В. Баумштейн деякою мірою забігає вперед. Це виявляється і в іншій особливості збірки. Подаючи жорстоку боротьбу нового зі старим, автор

змальовує переважно одну сторону цього складного процесу, подає його лише в плані боротьби людини з природою. Недостатньо показано жорстоку класову боротьбу серед самих людей, — боротьбу, шахтарів з класовим ворогом — з різними явними й прихованими шкідниками, з куркульськими впливами на робітників, що тільки не прийшли з села, і т. д. Цієї боротьби автор ніби недобачає.

І вже зовсім дивно виглядає таке авторове висловлення:

„... Донбас, активний, невтомний, щедрий „дядюшка“, що вивертає свої підземні, багатющі, невичерпні кишені, щоб виконати п'ятирічку за чотири роки, перетворити країну в аграрно-індустріальну в індустріально-аграрну“. Це висловлення авторове суперечить змістові власної його книжки. Про яку боротьбу з природою, про які вугільні Перекопи могла бути мова, коли б Донбас був справді такий щедрий „дядюшка“, що сам „вивертає“ би свої кишені, щоб виконати п'ятирічку за чотири роки? Це, рішучо невдала ідеологічно хибна „метафора“.

В книжках Ів. Мартинова і Ол. Булгакова та М. Фельдмана досить чітко та яскраво показано жорстоку, вперту боротьбу нового, соціалістичного Донбасу з залишками старого: з опортунізмом, хвостізмом, зневір'ям, з занепадницькими, неадекватними настроями, зокрема серед деяких комсомольців і т. д., з усім тим, що перешкоджає виконати промфінплан. Автори змальовують, як після впертої боротьби перемагає нове, як соціалістичні форми праці підносяться на вищий щабель, захоплюючи ширші й ширші маси.

В усіх збірках крім зб. М. Бондаренка особливо яскраво відображено трудовий ентузіазм комсомольців, комуністів, позапартійної молоді й робітників, старих шахтарів-пенсіонерів, що знов повернулися до шахти, заховавши свої пенсійні книжки десь „на третьому горизонті“.

„Одного разу на рудні з'явилися плякати:

„Сьогодні „День вибою“! О 10 годині ночі всі комуністи, комсомольці, представники редакції „Комсомольця України“, ОПК і Окпрофради пойдуть на всю цілу ніч працювати в шахті...

Замість 50 вийшли на роботу 150 чоловіка.

Вийшли на роботу і 35 дружин робітників“...

„Ми, дружини робітників, учні школи крою та шиття, організуємося в ударну бригаду й зобов'язуємося щоп'ять днів працювати по 2 години на виборі“...

„Ми, 14 піонерів, організували ударну бригаду вибирати породу. Ми хочемо допомогти нашим батькам змити ганебну пляму з шахти. Викликаємо всіх піонерів Донбасу, а також наших батьків“ (М. Фельдман).

Могутня хвиля соціалістичного змагання, ударництва захопила не тільки робітників-громадян Радянського Союзу різних національностей, а й робітників, що приїхали на роботу до Донбасу з Німеччини:

„Коли наприкінці Жовтня місяця стався завал на шахті „Юний Комунар“ (Рикове), то німецькі робітники підкреслили свою відданість російським (чому лише російським?! Чому не радянським? — *Бригада*) товаришам, показавши небачені в нас темпи рятувальних робіт, об'єднавшись для цього в ударну бригаду...

Вибійники, що працювали з ними, ніколи за все своє життя (вони сами кажуть) не бачили такої енергії, такого ентузіазму.

Німецька бригада пробилася до засипаних 6 шахтарів, працюючи день і ніч, не перестаючи ані на хвилину (розрядка автора), і вивела „на-гора“ живих і цілих вибітників та кріпильників на 4-й день нечуваної праці; через повітряну магістраль організували їм (теж з ініціативи німецьких шахтарів) подавання їжі, питва, й світла, щоб підтримати їхні сили. (В. Баумштейн).

Автори показують, як Донбас перетворюється на справжню інтернаціональну пролетарську школу, що виховує пролетаріят різних націй у дусі комуністичного ставлення до праці, виховує з нього передовий загін міжнародного пролетаріату.

Художній рівень усіх розглянутих книжок — загалом низький. Авторів не спромоглися використати всі можливості художнього нарису чи оповідання. З цього погляду основна хиба всіх книжок — та, що виробництво, боротьба за вугілля не показуються безпосередньо, наочно, а завжди про них і з приводу них промовляють самі автори. Вони не дають змоги читачеві безпосередньо, ніби власними очима подивитись на всі ці процеси, бо їх описано, а не показано. Поміж читачем та шахтарем завжди стоїть автор, який раз-у-раз зовсім без потреби, нагадує про своє існування своїми власними висловлюваннями й міркуваннями, чим саме підмінюючи художній показ шахтарів, виробництва і всіх його процесів.

Тут автори, ясна річ, ідуть лінією найменшого опору. Вони далеко більше впили б на читача, більше захопили б його, коли б замість переказувати свої думки „з приводу“ й описувати ті чи ті події, художньо показали їх в тих художніх формах, в яких це дозволяє зробити невеличка, стисла, але „містка“ форма нарису.

Особливо це стосується до книжок В. Баумштейна й М. Фельдмана. Деякою мірою виняток становить нарис В. Баумштейна, „Розмова із старим шахтарем“; цей нарис показує спостережливе око автора та деякі художні потенції. У М. Фельдмана впадає в око здатність подавати події в конденсованій формі, стислою мовою, що іноді досягає телеграфної лаконічності.

Підсумовуючи, треба констатувати, що книжка М. Бондаренка не потрібна сучасному робітничо-селянському читачеві. Таке писання, особливо тепер, за доби реконструкції — об'єктивно, хотів би того автор чи не хотів, стає шкідливе. Інші книжки, не зважаючи на досить великі, тут в основному відзначені, ідеологічні хиби деяких з них та низький художній рівень, — загалом відіграють позитивну соціальну функцію, і їх варто рекомендувати масовому читачеві.

*Перша рецбригада „Критики“ („Нарис“)
Василенко, Корнієнко, Непреба,
Зикеев, Юрченко.*

Курт Тухольський. „Німеччина, Німеччина над усе“. ДВОУ „Література і Мистецтво“. Харків — Київ. 1931. Стор. 228. Ціна 3 карб. Тир. 4.000.

Автор книжки „Німеччина, Німеччина над усе“ — Курт Тухольський є сучасний лівий журналіст, співробітник комуністичної „Arbeiter Illustrierte Zeitung“ (досить поширеного й у нас видання). Популярність Тухольського вже давно перейшла кордони буржуазної Німеччини, особливо після виходу рецензованої книжки першим виданням у Берліні 1929 року („Kurt Tucholsky „Deutschland, Deutschland über alles“ Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen fotografien 1 — 20 Tausend. Neuer Deutscher Verlag Berlin). Рецензований переклад цієї книжки ДВОУ з передмовою В. Іванушкина є, власне, українська копія берлінського видання без серйозних змін редакційного характеру.

Автор „Німеччини...“ — типовий представник революційно-настрійної частини сучасної дрібно-буржуазної інтелігенції, речник її анархічного бунту проти потворностей капіталістичного ладу й особливо проти його наскрізь фалшивих, продажних інституцій — преси, суду, релігії тощо. Те, що Тухольський не комуніст, те, що він у боротьбі „кляси проти кляси“ не стоїть на позиціях пролетаріату, — видно з цілої його книжки, з об'єктів і метод його критики. Але ця органічна вада Тухольського все ж не позбавляє сатиру його в цілому революційної на сьогодні ролі. Це добре зрозуміла

співка німецьких книгопродавців, що відмовилась категорично продавати „Німеччину“..., це добре зрозуміла буржуазна преса, що бойкотує книжку Тухольського, єдиним фронтом виступаючи проти революційного письменника.

Цікаво відзначити ще й те, що Тухольський у відповідь на анкету МБРА про його позицію на випадок війни з СРСР рішуче заявив: „моя позиція визначена зарані: за Росію, проти тих держав (мова про співку європейських держав, що з допомогою церкви цукують СРСР — *Бригада*), навіть коли б довелося йти проти Німеччини“. Звідси зрозумілий і заголовок книжки, взятий іронічно, з фашистського гімну, і його гостра сатира на сучасну буржуазну Німеччину, що, не зважаючи на репарації, на тягар плану Юнга, все ж прагне бути „над усе“...

„Німеччина...“ є оригінальне видання. Це і не збірка нарисів, і не книжка фейлетонів чи віршованих памфлетів, бо часто в Тухольського маєте лише світлинку, що промовляє сама за себе, чи потребує часом коментарів на кілька рядків. Отака світлина, що подає якийсь цікавий куточок життя, віршований фейлетон (переважно політично-актуальний) справжній історичний документ (прикладом лист Гінденбурга) із одним лише влучним, уїдлигим запитанням від Тухольського, фото-монтаж, — ось головна зброя революційного журналіста.

Треба відзначити, що автор не впадає в той „жанр“, який нагадував би недавні ще рецепти „Лефу“, що Тухольський з самого факту не робить самодостатньої категорії, що факт у нього є, власне, знаряддя, аргумент, доказ, а не самоціль — можна легко довести прикладами з книжки. Візьмімо текст і світлинку на 39 сторінці. Тухольський вдало використав тут, очевидно, офіційну світлинку райхсверу: кулеметчики з кулеметом добре замасковані сіткою, що робить їх невидимими. Задум фотографів — показати останнє досягнення мілітаризованої Німеччини. Тухольський дає такий текст до цієї світлини:

„Найновіший захист у німецькому райхсвері робить кулеметні заgonи майже невидимими. Ця сітка — не сітка. Це алегорія“.

Цим Тухольський недвозначно натякає на прихований характер озброєнь сучасної Німеччини, на махінації фашизованого райхсверу. Зробивши сітку алегоричною машкарою підозрілих воєнних гешефтів, автор, як уже було вказано, лише натякає на машкару, а не зриває її до кінця. Цей приклад яскраво ілюструє і сильні й слабкі сторони сатири Тухольського.

Головний засіб Тухольського — зіставлення, паралелі, контрасти. Так, наприклад, відповідаючи на питання — де гроші Німеччини? — Тухольський на одній сторінці подає світлини обідраних робітничих кварталів („тут?“) протиставить їм панцерники, банк, буржуазну квартиру, вітрини (щоб сказати: „ні, тут вони“).

Соціальні симпатії й погляди Тухольського видно, хоч би з таких прикладів, де дається стисла характеристика найголовніших сучасних партій Німеччини. Математичні завдання: 1. „Язик обер-президента має 4 метри завдовжки й 2 завширшки. До якого часу ця людина може бути членом соціалістичної партії Німеччини, маючи на собі 1100 забитих робітників?“ Або завдання 2. „Німецький суддя за один день ув'язнює одного комуніста. Скільки німецьких суддів за скільки день ув'язнять усіх німецьких комуністів?“ (стор. 36).

Вдало використовує Тухольський справжні історичні документи. Приклад — лист Гінденбурга. Беручи під захист дезертирство (кайзера Вільгельма з фронту 1920 року), Гінденбург так закінчує цього листа: „легко давати стусана мертвому левові“ (цебто кайзерові — *Бригада*). Тухольський, поставивши під цим загадковим малюнком (зфотографованим листом) питання: „де лев?“ — нижче відповідає: „лев має пенсію приблизно у 50.000 марок на місяць“ (стор. 108).

Та не лише колишній кайзер дістав таку коротку, але гостру характеристику. Не обминає Тухольський і тих, що сьогодні стоять біля керма

буржуазної Німеччини. Ось характеристика президента райхстагу Льюбе: „те, що він робить, як президент райхстагу,— акуратне й рутинне... він має перед собою чесних людей, широкозадих, порядних міщан, таких, як він сам... Павль Льюбе — це ще один з найкращих людей у своїй невимовній партії; він носить чистий жилет і не зраджує свої принципи, бо в нього їх немає (стор. 205).

Засобом контрасту користується Тухольський, подаючи на дві сторінки розвороту світанку генерала Людендорфа і поруч з ним Швайка (в українському виданні технічно цього не дотримано, а тому зіставлення втрачає сенс). Так само паралеля проведена поміж... київськими пожежниками та райхсвером. Цей приклад є показовий для методи Тухольського. Заголовок: „Пожежники“. Вгорі фото, під ним текст:

„На Трухановому острові проти Києва є ремонтна майстерня дніпровського пароплавства. Добровільній пожежній команді, що існувала при майстерні кілька років, не було чого робити. Дбаючи про долю добровільного свого товариства, шість пожежників минулого року запалили будинок майстерні. Добровільна пожежна команда загасила вогонь після того як півтора року нічого не трапилося, ті ж самі шість чоловік запалили ще один будинок...“ (78 стор.).

А на світліні, як паралеля до цього тексту, показано командування райхсверу й півдесятка військових, що з ретельністю київських пожежників метушаться біля гармати. Завдання авторове ясне: агітувати проти гарячкових озброєнь. Але й на цьому прикладі легко показати, поруч із добрими намірами й дотепністю Тухольського, серйозну хибу його зіставлення: політичну короткозорість, що органічно випливає з його дрібнобуржуазного світогляду. Бож треба бути надто наївними, щоб гарячкове готування до війни пояснювати тим, що буржуазії нічого більше немає робити, та що справжні призвідці війни є оці військовці, а не магнати фінансового капіталу.

Мілітаризм, суд, безробіття, незчисленні податки, парламент з його виборами („вибори ж одне пuste слівце“), поліція („це не порядок, це організоване паскудство“), мистецтво, спорт — це головні теми Тухольського. Отже критика його досить багатогранна, та знецінює її до певної міри риса, що випливає природно з самого світогляду авторового. Тухольський часто скочує по поверхні явищ, не даючи їм глибокої аналізи, оминаючи їх соціальну суть. Цим треба пояснити недостатню, несміливу критику фашизму, соціал-демократії. Критика Тухольського є здебільшого критика потворних виявів капіталізму, а не заперечення його як системи в цілому.

На сьогодні відповідно до загострення всієї політичної ситуації таке, до певної міри, баянсування ввійшло в критичну стадію. Перед ним стоїть гостра проблема остаточного визначення своїх класових позицій. Безумовно, лише певним поправлінням Тухольського, його поступками перед буржуазією, обивателем, з яким він так уперто бореться в „Німеччині“..., треба пояснити тактику буржуазної преси, що останнього часу від загального бойкоту його творів переходить до рекламного галасу з приводу його нових нарисів (Berliner Tageblatt, № 114, 8 März 1931).

Цю надто хистку позицію Тухольського виявляє й останній у розгляданій книзі нарис „Батьківщина“, що його автор передмовою цілком правдиво кваліфікує як „заключний псевдо-ліричний акорд... — безпредметне, антисоціальне милування з природної краси своєї батьківщини“. І саме тому зовсім незрозуміла поведінка редактора цього українського видання, що залишив недоторканим цей „антисоціальний рефрен“ Тухольського, на цілих 6 сторінок і одночасно вважав за потрібне скоротити це видання коштом фейлетонів „Die drei gläser“, „Ich bin Morder“ та вступного фейлетону Тухольського.

Перші два, вилучені в українському виданні фейлетони, не гірші за інших. Один із них б'є по алкоголізму, другий — скерований проти буржуазного суду. Щодо скорочення вступного фейлетону Тухольського, то ви-

правдати його нічим не можна надто що зроблено це невправно і в результаті зовсім перекручено текст. Поміж абзацами і навіть поміж реченнями — жодного зв'язку:

„Усі ці світлини промовляють. І лише зрідка можна написати текст до них. Але ця книга має вийти“ (ст. 11).

Жодного зв'язку поміж тим фактом, що текст потрібний лише зрідка і тим, що книга має вийти, бо редактор (чи перекладач ні того, ні другого прізвищ не зазначено) викинув поміж цими двома рядками щось із 30 рядків тексту, де Тухольський, характеризуючи свою методи, говорить про можливість стати й перед судом, бо „пани А. Б. С. Д. мають не лише почуття гумору — вони мають ще й ворогів“ і... „тоді ця книжка може не з'явитися“. В такому контексті кінцева фраза: „Але ця книга має вийти“ стає цілком логічна.

Ще гірше те, що всі віршовані фейлетони Тухольського в перекладах невідомого просто спотворені. Іронічно названий „Молитва для в'язнів“ („Gebet für die Gefangene...“) памфлет Тухольського перейменовується на „Думку в'язня“; ця заміна відтінок іронії стирає й тим самим робить в'язня далеко наївнішим, ніж він поданий у Тухольського. Крім постійного рефрену з цієї поезії, невідомо, чому зникли зовсім чотири рядки із звертання до бога ось вони:

Vielleicht hast du die Freundlichkeit und guckst einmal ins Neue Testament?

Bei uns lesen das die Pastoren, aber nur Sonntags, — in der Woche regiert das Statgesetzbuch und der Landgericht spräsident ...eleison —!“ (26 стор.).

(Може маєш ти ласкавість і зазирнеш у новий завіт. У нас читають це пастори, але лише в неділю, — а тиждень панує книга карних законів, президент краєвого суду... „помилуй“).

Ця характеристика соціальної ролі релігії часів „Нового завіту“ буржуазії невідомо чому випала з перекладу, виконаного досить таки недбало і в прозовій частині: „Вибух громадянської війни“ (Ausbruch die Bürgerlichen Kriegs“) перекладається „порушення громадянського миру“ (109 ст.), підпис під світлиною кайзера „SM in Zivil“ перекладено: „СМ у цивільному“. Перекладач оцьому SM надає значення якихось ініціалів, тим часом як насправді воно означає „Seine Majestät“ — його величність (стор. 15).

У нарисі „Кловн Грок і Конрад Вайдт“ — так само повне недбальство щодо основного тексту. Речення: „viele schreiben mir Briefe und machen mir Beketnisse. über dieich nicht lache“ перекручено так: „закохані з мене пишуть багато листів, з яких я сміюся“ (186 ст.)

Це тільки окремі приклади. В перекладі ці перекручення й неточності можна зустріти досить часто. Зрозуміло, що таке оброблення тексту певною мірою знецінює й усю книжку. А треба нагадати, що німецьке видання вийшло два роки тому, адже був час старанно й сумлінно опрацювати переклад.

Перша редакція „Критики“ („Нарис“):
Василенко, Зикеев, Коронний, Юрченко.

**РЕДАКЦІЯ „КРИТИКИ“ ВИСЛОВЛЮЄ
ГЛИБОКИЙ ЖАЛЬ З ПРИВОДУ ПЕРЕД-
ЧАСНОЇ СМЕРТИ МОЛОДОГО ПРОЛЕ-
ТАРСЬКОГО КРИТИКА —**

—ІВ. МОМОТА

(27. V. 1931)

З М І С Т К Н И Г И Ч Е Т В Е Р Т О І

	Стор.
ЩУПАК С.— Проблема матеріалістично-діалектичної методи в художній літературі	3
ДОЧУЛ С.— Початкові шляхи розвитку молдавської літератури . . .	26
ЛІТЕРАТУРА	
СЕЛІВАНОВСЬКИЙ А.— Куди прямує М. Бажан	39
ХОМЕНКО Я.— Поезія В. Бобинського	47
ФУРЕР В.— На шляхах переборення пацифізму.	58
РОЗДІЛ ДИСКУСІЙНИЙ	
ВЕДМІЦЬКИЙ О.— В. Фріче, як методолог мистецтва	67
МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА	
ГРУДИНА Д.— Рецидив чи... строго витримана лінія?	78
ОГЛЯДИ	
ДОЛЕНГО М.— Поезія по наших журналах	91
ПЕРЛІН Є.— Огляд руських журналів.	106
РЕЦЕНЗІЇ	
ПРАВДЮК Ол.—А. Машкін. Методика літератури. ШАМРАЙ А.— Енеїда. ПОЛТОРАЦЬКИЙ Ол.—Гр. Косинка. Змовини. ХУТОРЯН А.— М. Тардов. Шанці. БОНДАРЧУК Д.—М. Борисов. Квінт. ДОЛЕНГО М.— Індустрія. П'ЯТКІВСЬКИЙ І.— Л. Дмитерко, М. Пригара. Сорочинська республіка. ПЕРША РЕЦБРИГАДА.— Вугільні нариси. ПЕРША РЕЦБРИГАДА.— К. Тухольський. Німеччина, Німеччина над усе.	
ДОВГАНЬ К.— Лист до редакції.	

РЕДАКЦІЯ

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