



Тем, что эта книга дошла до Вас, мы обязаны в первую очередь библиотекарям, которые долгие годы бережно хранили её. Сотрудники Google оцифровали её в рамках проекта, цель которого – сделать книги со всего мира доступными через Интернет.

Эта книга находится в общественном достоянии. В общих чертах, юридически, книга передаётся в общественное достояние, когда истекает срок действия имущественных авторских прав на неё, а также если правообладатель сам передал её в общественное достояние или не заявил на неё авторских прав. Такие книги – это ключ к прошлому, к сокровищам нашей истории и культуры, и к знаниям, которые зачастую нигде больше не найдёшь.

В этой цифровой копии мы оставили без изменений все рукописные пометки, которые были в оригинальном издании. Пускай они будут напоминанием о всех тех руках, через которые прошла эта книга – автора, издателя, библиотекаря и предыдущих читателей – чтобы наконец попасть в Ваши.

### **Правила пользования**

Мы гордимся нашим сотрудничеством с библиотеками, в рамках которого мы оцифровываем книги в общественном достоянии и делаем их доступными для всех. Эти книги принадлежат всему человечеству, а мы – лишь их хранители. Тем не менее, оцифровка книг и поддержка этого проекта стоят немало, и поэтому, чтобы и в дальнейшем предоставлять этот ресурс, мы предприняли некоторые меры, чтобы предотвратить коммерческое использование этих книг. Одна из них – это технические ограничения на автоматические запросы.

Мы также просим Вас:

- **Не использовать файлы в коммерческих целях.** Мы разработали программу Поиска по книгам Google для всех пользователей, поэтому, пожалуйста, используйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.
- **Не отправлять автоматические запросы.** Не отправляйте в систему Google автоматические запросы любого рода. Если Вам требуется доступ к большим объёмам текстов для исследований в области машинного перевода, оптического распознавания текста, или в других похожих целях, свяжитесь с нами. Для этих целей мы настоятельно рекомендуем использовать исключительно материалы в общественном достоянии.
- **Не удалять логотипы и другие атрибуты Google из файлов.** Изображения в каждом файле помечены логотипами Google для того, чтобы рассказать читателям о нашем проекте и помочь им найти дополнительные материалы. Не удаляйте их.
- **Соблюдать законы Вашей и других стран.** В конечном итоге, именно Вы несёте полную ответственность за Ваши действия – поэтому, пожалуйста, убедитесь, что Вы не нарушаете соответствующие законы Вашей или других стран. Имейте в виду, что даже если книга более не находится под защитой авторских прав в США, то это ещё совсем не значит, что её можно распространять в других странах. К сожалению, законодательство в сфере интеллектуальной собственности очень разнообразно, и не существует универсального способа определить, как разрешено использовать книгу в конкретной стране. Не рассчитывайте на то, что если книга появилась в поиске по книгам Google, то её можно использовать где и как угодно. Наказание за нарушение авторских прав может оказаться очень серьёзным.

### **О программе**

Наша миссия – организовать информацию во всём мире и сделать её доступной и полезной для всех. Поиск по книгам Google помогает пользователям найти книги со всего света, а авторам и издателям – новых читателей. Чтобы произвести поиск по этой книге в полнотекстовом режиме, откройте страницу <http://books.google.com>.





INDIANA  
UNIVERSITY  
LIBRARY









INNER MARGIN

№  
ЛНСТОНА—

КА

ЛНСТОНА—





183 Екз

*Крутука*

# КРИТИКА

ЖУРНАЛ-МІСЯЧНИК  
МАРКСО-ЛЕНІНСЬКОЇ  
КРИТИКИ ТА БІБЛІОГРАФІЇ

*Woodburn*

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

№ 11-12

ЛИСТОПАД-ГРУДЕНЬ

Р. 1931

ЛІТЕРАТУРА-ДВОУ-МИСТЕЦТВО

НК

PG 3900  
. K 94  
1931  
no. 11-12

**INDIANA UNIVERSITY LIBRARY**

3-8-67

Бібліотечний фонд цього видання  
зберігається в бібліотеці Українського Друку,  
Харківська Республіка та інших по-  
важливих Української Книжкової Палати.

Надрук. в 2-й друк. ДВОУ УПП  
Харків, Пушкіньська вул., 40  
Укрліт № 115/жб.  
Тир. 6.225 прим.  
Зам. № 476



## ЯК МИ ВИКОНУЄМО БОЙОВУ ДИРЕКТИВУ ПАРТІЇ?

ДО РЕАЛІЗАЦІЇ ПОСТАНОВИ ЦК ВКП(б) ПРО ВИДАВНИЧУ СПРАВУ

КОСТЬ ДОВГАНЬ

Постанова Центрального Комітету партії з 15-го серпня на доповідь ОГІЗ'у має першорядне, історичне значення для видавничого фронту, для цілого фронту культурної революції Союзу Соціалістичних Радянських Республік. Ця постанова є зразок застосування ленінських настановлень у керівництві культурним процесом у країні будованого соціалізму. Ця постанова є зразок конкретизації на одній із найважливіших ділянок культурного фронту — на ділянці видавничій, тих настановлень партії, її Центрального Комітету, що їх визначив тов. Сталін у своїх „шістьох указівках“.

Даючи ленінську діалектично-матеріалістичну аналізу ідеологічних процесів, які розгортаються в країні пролетарської диктатури „на основі зміцнення й поширення матеріальної бази соціалізму“, відзначивши колосальне зростання культурного рівня й культурних вимог найширших робітничо-колективних мас, — Центральный Комітет партії на всю широчінь ставить питання про місце й роль книги у справі задоволення цих вимог, у цілій системі переможного соціалістичного наступу:

„Характер і зміст книги повинен цілком відповідати завданням соціалістичної реконструкції; книга мусить бути бойова й актуально-політична; вона мусить озброїти найширші маси будівників соціалізму марксистсько-ленінською теорією й технічно-виробничими знаннями. Книга мусить стати за наймогутніше знаряддя виховання, мобілізації й організації мас навколо завдань господарського й культурного будівництва; якість книги мусить відповідати культурним вимогам мас, вимогам, які щораз зростають“.

Разом із тим, постанова ЦК констатує відставання нашого видавничого фронту від цих завдань та підкреслює ряд конкретних найсерйозніших хиб на цьому фронті. Центральный Комітет дає ряд чітких більшовицьких директив — найглибше перебудувати цілу видавничу справу на всіх її ділянках, щоб у найкоротший термін ліквідувати її відставання, щоб максимально задовольнити ідеологічні потреби найширших трудящих мас Радянського Союзу, озброїти їх бойовою марксо-ленінською теорією, щоб максимально забезпечити перемогу соціалізму й на ідеологічному фронті.



Нарешті Центральний Комітет партії спеціально схиляється на завдання літературно-художніх видавництв, літературного фронту в цілому, розглядаючи його в світлі й на основі цілого процесу соціалістичної реконструкції — й ставлячи перед цим фронтом ряд найактуальніших вимог і проблем.

Три місяці минуло з часу, коли опубліковано цю постанову ЦК ВКП(б). Час підбити попередні підсумки: що зроблено для найширшої, найвсебічнішої популяризації цієї постанови серед маси книжково-видавничих, журнально-газетних, літературно-критичних, наукових працівників, серед найширшого робітничо-колгоспного культиактиву? Скільки вміщено статей про постанову ЦК в нашій масовій пресі, по наших літературно-громадських журналах? Скільки проведено масових зборів нашого культпрофспілкового, журналістсько-літературного активу, присвячених постанові? Скільки виголошено наукових доповідей про завдання видавничого фронту у зв'язку з цією постановою (а також — ширше беручи — й у зв'язку з 6-ма вказівками тов. Сталіна, у зв'язку з постановою ЦК про нижчу й середню школу, у зв'язку з поворотом на філософському фронті, і т. д.)?

Треба визнати одверто: в цім напрямі мало зроблено. На проблемах реконструкції видавничого фронту ще не досить зосереджено увагу. Тут треба добитись рішучого зламу. Постанова ЦК у видавничій справі мусить стати за бойову програму, за основу цілої роботи для кожного працівника кожної ділянки цілої видавничої справи.

Три місяці минуло з того часу, як Центральний Комітет партії дав чіткі вичерпні директиви найглибше перебудувати цілий видавничий фронт. Час підбити попередні підсумки: що зроблено, зокрема, для реалізації цих директив на літературно-художній ділянці?

Безперечно, маємо тут певні досягнення. Зокрема, розпочато роботу над широким втягненням робітника-ударника до складу автури; поставлено видання масової художньої літератури. Протягом останнього року видано кілька значних творів, що чимало посувають вперед справу більшовизації української пролетарської літератури. Видано чималу кількість художньо-нарисової продукції, яка безпосереднім показом зразків промислового, колгоспного, культурно-освітнього будівництва мобілізує широкі читачівські маси до дальшої переможної боротьби за соціалістичну реконструкцію. З усім тим треба визнати: тут перебудова розгортається надто недостатніми темпами; видавництва, що випускають літературно-художню продукцію („ЛІМ“, „Молодий Більшовик“, „На Варті“, „Рух“), надто позолі повертаються обличчям до реконструктивних вимог. Якість продукції, темпи видавчої роботи ще відстають від цих вимог.

Постанова ЦК, як основу для цілої видавничої роботи, висувала завдання „всебічної допомоги соціалістичному будівництву“, „піднесення теорії на вищий ступінь“, „викриття буржуазних і дрібно-





дільно спинається на літературного фронту мній цілого процесу ред цим фронтом ряд

ано цю постанову ЦК до зроблено для най-останови серед маси ітературно-критичних, робітничо-колгоспного постанову ЦК в нашій сих журналах? Скільки спілкового, журналіст-нові? Скільки виголо-ничого фронту у зв'язку и— й у зв'язку з б-ма вою ЦК про нижчу й діалосфському фронті,

зроблено. На пробле-е досить зосереджено-останова ЦК у видав-аму, за основу цілої яки цілої видавничої

льний Комітет партії будувати цілий видав-що зроблено, зокрема, удожній ділянці?

. Зокрема, розпочато-ударника до складу-ньої літератури. Прс-них творів, що чимало-інської пролетарської-нарисової продукції,го, колгоспного, куль-рокі читачівські маси-тичну реконструкцію.згортається надто не-ускають літературно-шшовик“, „На Варті“, і до реконструктивних-оти ще відстають від

ної роботи, висуван-будівництву“, „від-буржуазних і дрібно-

буржуазних теорій, боротьба з ними і з ухилами від ленінської лінії“. Хіба це не стосується також і до літературно-художніх, до літературно-критичних видань? А тим часом, у літературно-художній і теоретично-мистецькій продукції такого, прикладом, видавництва, як „Рух“, ми до останнього часу маємо ряд неприпустимих ідео-логічних проривів, що переростають на право-опортуністичну лінію. В частині літературно-знавчої й літературно-критичної продукції особливо відстає від реконструктивних завдань і „ЛІМ“.

Постанова ЦК особливо підкреслює „вагу на даному етапі— завдань опанування техніки й поширення технічних знаннів“. Хіба й ця вимога не стосується повною мірою й до літературно-художньої продукції? Хіба вона не мусить найширше пропагувати— у художніх образах— гасла технічного переозброєння, найширше пропагувати крилате гасло Сталінове: „техніка за доби реконструкції вирішує все“? Тим часом, на цій ділянці мало досягнень маємо. Завдання політехнізації, піднесення рівня технічної грамотности й певної технічної спеціалізації нашої художньої літератури ми здійснюємо неприпустимо повільно. Яскравий показчик— хоч би безграмотна „ода“ К. Заїжджого Турбобудівським „трубам“, що її мабуть, читали й ухвалювали „ЛІМ“-івські редактори.

Констатуючи бурхливе зростання культурного рівня та диференціацію інтересів читачівства різних категорій, Центральний Комітет ставить вимогу зліквідувати „знеосібку“ в асортименті видавничої продукції, чітко визначити її соціальну призначеність, орієнтуючи кожне дане видання на даний, цілком конкретний, тип читача:

„Видавництва, — читавмо в постанові, — повинні вчасно врахувати потребу в книзі з боку різних шарів робітництва, колгоспників, інтелігенції й учнів різних спеціальностей і кваліфікації й диференційовано обслуговувати їх...

Тип книги, її зміст, мова, повинні відповідати спеціальному призначенню її, рівневі й потребам тієї групи читачів, що для них вона призначена“.

Хіба не стосується ця вимога повною мірою й до літературно-художньої продукції, прикладом— до масових видань? Треба визнати: нинішні масові художні серії— зокрема „ЛІМ'у“— цієї вимоги не задовольняють. Ці серії є масові покищо лише тиражами, але не добором творів, не відповідним їх редагуванням. Масові літературно-критичні видання часто хибують на спрощенство, на фальшиве пристосуванство до „простого“ читача,— не спмагаються подавати у простому викладі, простою мовою, на належному теоретичному рівні витримане висвітлення тих чи тих літературних явищ.

Постанова ЦК на всю широчінь ставить перед видавництвами „бойове завдання— зібрати й організувати навколо себе всі нові авторські кадри, які зростають... звернути особливу увагу на висування нових авторів із передових робітників і колгоспників, господарників і адміністративно-технічних сил“.



Постанова ЦК підкреслює потребу зліквідувати „зрівнялівку“ в гонорарній політиці, вимагаючи „диференціювати цю оплату і встановити таку систему гонорару, що стимулювала б висування найталановитіших авторів“...

Треба визнати: наші літературні видавництва в цім напрямі надто мало зробили. Нинішня гонорарна політика їхня не відповідає вимогам, що їх висунув Центральний Комітет, не сприяє висуванню й заохоченню нових авторських кадрів. Серед інших причин тут велими негативно діє й надмірна згазанованість (до того, не завжди вмотивована інтересами розгортання роботи); вона важким тягарем тяжить, зокрема, над „Літ’см“, зв’язуючи здатність видавництва до фінансової маневрності, до гнучкої й диференційованої фінансової політики. По цій болячці треба найрішучіше вдарити.

Самий процес виявлення й втягнення нового автора — передусім ударника соціалістичної промисловости й соціалістичних ланів — розгортається неприпустимо повільно. На сьогодні надто мало маємо ударницької літературної продукції — вона й досі не стала масовою продукцією. Ударник ще не посів належного місця в роботі видавництва, на літературно-художньому ринкові.

Окремо підкреслює постанова ЦК завдання видавництв щодо національно-культурного будівництва різних народів Союзу, ставлячи вимогу „обслуговувати національності книгою високої якости з усіх галузей знання“... Треба визнати: велика частина літературно-художньої продукції української філії Центрвидаву, призначена для нацменшостей УСРР, цієї вимоги не задовольняє. Явно не-сумлінні переклади українських та руських класиків німецькою й болгарською мовою, на яких (перекладах) „Критиці“ недавно доводилось спинятися, є промовиста ілюстрація щодо цього.

Цим далеко не вичерпуються хвиби наших видавництв у частині літературно-художній. Наші видавництва ще мало роблять у напрямі „інтернаціонального виховання мас“, вагу якого підкреслює постанова ЦК, зокрема надто мало роблять, щоб ознайомити широкого українського робітничо-колгоспного читача з літературно-художніми надбаннями братніх союзних республік. „Молодий Большевик“ ще не поставив належно видання дитячої літератури, на якій також спиняється постанова ЦК, і т. д.

Усі ці факти свідчать про те саме: наші видавництва, що випускають літературно-художню продукцію, ще не перебудувалися на основі постанови Центрального Комітету партії. Тут треба добитись рішучого зламу в найкоротший термін. Треба цю діяльність видавничої роботи (як і всі інші) взяти під контроль найширшої письменницької суспільности, цілої пролетарської суспільности. Треба створити ряд бригад, щоб систематично перевіряти, як виконується постанова Центрального Комітету партії на даній ділянці видавничого фронту.



ати „зрівнялівку“  
еренціювати як  
у гонорару, що  
новитіших авто-

ва в Цім напрямі надто  
я не відповідає вимо-  
рняє висуванню й  
дрів. Серед інших  
а згаансованість (до  
рстання рсботи); вона  
, зв'язуючи здатність  
гнучкої й диферен-  
лячці треба найрішу-

ого автора — перед-  
соціалістичних ланів—  
одні надто мало маємо  
досі не стала масо-  
мєжнього місця в ро-  
ньньому ринкові.

ня видавництва щодо  
ародів Союзу, ставлячи  
ю високої якості  
ка частина літератур-  
нтрвидаву, призначена  
надовольняє. Явно не-  
класиків німецькою й  
„Критиці“ недавно до-  
я щодо цього.

к видавництва у частині  
мало рсблять у напрямі  
кого підкреслює поста-  
б ознайомити широкого  
літературно-художніми  
Молодий Більшовик“ ще  
ератури, на якій також

ні видавництва, що ви-  
ще не перебудувалися  
ату партії. Тут треба  
рмін. Треба цю ділянку  
контролю найшкритішої  
прської суспільности.  
ично перевіряти, як  
ату партії на даній

Очевидна річ: найглибша перебудова справи видання художньої літератури є справа не лише видавництва, а й цілої нашої радянської літератури.—і перед усім пролетарських літературних організацій—ВУСПП та „Молодняка“. В постанові Центрального Комітету цілий абзац спеціально присвячено художній літературі. Це є перші—після відомої постанови 1925 р.—висловлювання найвищого партійного органу в літературно-художніх питаннях. Яку величезну вагу має цей виступ для цілого нашого літературного фронту,—немає потреби доводити. Що ж зроблено конкретно, щоб ці вказівки Центрального Комітету партії найглибше засвоїти, найширше сполуляризувати серед письменницької маси? Що зроблено, щоб покласти їх в основу перебудування літературного фронту? Треба визнати: до цієї постанови Центрального Комітету партії наш літературний фронт, зокрема наші письменницькі організації—поставились не припустимо інертно.

Постанова ставить перед нами ряд першорядної ваги завдань і проблем, що їх, на жаль, не всі пролетарські письменницькі кадри цілком усвідомили. Постанова підкреслює зростання—на основі соціально-економічних реконструктивних процесів—соціальної чинности художньої літератури:

„Розгортання культурної революції,—читаємо в постанові,—підвищує виховну роль художньої літератури“...

Ця теза визначає новий етап у розвитку радянської літератури, етап, який характеризується, зокрема, колосальним зростанням читачівської бази літературного процесу; класові ідеї, в художніх образах пропалоговані, стають надбанням щораз ширших мас,—отже стають щораз дужчою матеріальною силою. Ця теза постанови ЦК мусить стати в центрі уваги наших критиків і літературознавців, що їхнє завдання є передусім усвідомити й узагальнювати досвід практичної боротьби, творити для неї теоретичний ґрунт. На жаль, належної уваги до постанови ЦК й наші критично-літературознавчі сили досі не виявили. Ця теза постанови мусить стати за вихідний пункт для дослідних праць про класову роль й функцію пролетарської літератури в конкретних умовах розгорненого соціалістичного наступу,—праць, що їх, на жаль, іще не написано.

Постанова ЦК на всю широчінь ставить перед художньою літературою почесне й відповідальне завдання:

„Художня література повинна глибше й повніше відображати героїзм соціалістичного будівництва та класової боротьби, перероблення суспільних відносин і зростання нових людей—героїв соціалістичного будівництва“.

У цих словах визначено генеральну лінію розвитку пролетарської літератури Союзу, лінію творення великого мистецтва більшовизму, гідного нашої великої доби. З цих слів виливає як-



найкатегоричніше завдання пролетарської літератури—щораз глибше опанувати діалектично-матеріалістичну творчу методу,—бо поза нею, всупереч їй „глибше й повніше відображення героїзму соціалістичного будівництва та класової боротьби“, глибший та повніший показ „перероблення суспільних відносин і зростання нових людей—героїв соціалістичного будівництва“,—є неможливі, нездійсненні.

В світлі цих завдань першорядної ваги набирає теза постанови ЦК про тематичну спеціалізацію літературно-художньої продукції:

„Видання художньої літератури треба певною мірою спеціалізувати... за окремими секторами (наприклад, поруч із синтетичними художніми творами, художньо-історична література, художня сільсько-господарська література, художньо-індустріальна література, класична література“)...

І ця теза визначає одну з особливостей нового етапу в розвитку радянської літератури в конкретних умовах реконструктивної доби. З одного боку соціально-економічні, ідеологічні процеси в розгортанні соціалістичного наступу незміряно глибшають, складнішають, розгалужуються,—отже щораз важче даються до всеосяжного—і разом не поверхового,—творчого охоплення. З другого боку саме зростання чинності літератури, її виховної ролі, отже й відповідальності перед партією, перед робітничою класою, потреба „багато глибше й повніше“ відобразити героїзм соціалістичного будівництва,—ставлять перед літературою завдання боротись проти поверхового, універсального всезнайства,—за поглиблене опанування тих чи тих процесів, відтворення їх у художній продукції. Звідси й повстає на всю широчінь саме для реконструктивної доби специфічна проблема спеціалізації й художньої літератури. Цілком зрозуміло, що така постава питання, як це й підкреслено в процитованій допіру тезі постанови Центрального Комітету, ніяк не заперечує потреби й ваги широких синтетичних літературно-художніх полотен, а навпаки—має максимальне сприяти їх творенню.

І ця теза мусить стати в центрі уваги наших літературознавчо-критичних кадрів, що мають іти в авангарді літературного процесу, усвідомлювати нові його завдання, скеровувати його на нові, від партії визначені, шляхи. І ця теза мусить стати за вихідний пункт для ряду найактуальніших—на жаль, іще не створених—дослідчих праць.

\* \* \*

Підкреслюючи, що в центрі уваги видавництва мусить бути „боротьба за ідеологічну якість продукції, за відповідність її вимогам соціалістичного наступу й сучасним вимогам наукової думки“, Центральний Комітет підкреслює вагу в цій справі рецензійно-бібліографічної роботи, та спеціально сприяється на її хибах і завданнях:





тури—щораз гамб-  
орчу методу,—бо в  
ображення героїзму  
твби“, глибший та  
носин і зростання  
цтва“,—е немож-

рає теза постанови  
рно-художньої про-

мірною спеціалізувати...  
ичними художніми тво-  
сько-господарська літе-  
література“)...

вого етапу в роз-  
умовах реконструк-  
ні, ідеологічні про-  
зміряно глибшають,  
важче даються до  
о охоплення. З дру-  
ри, її виховної ролі,  
, перед робітничою  
іше“ відобразити  
перед літературою  
рсального всезнай-  
юцесів, відтворюва-  
всю широчінь саме  
а спеціалізація  
іка постава питання,  
стази Центрального  
іроких синтетич-  
—має максимальько

х літературознавчо-  
і літературного про-  
увати його на нові,  
стати за вихідний  
ще не створених—

цтва мусить бути  
відповідність її ви-  
там наукової думки“,  
раві рецензійно-  
о спинається на її

...Центральна преса досі не поставила належно цієї найважливішої  
справи, не виробила такої системи бібліографування, що забезпечила б  
авторитетне і вчасне ознайомлення широкх кіл читачів з літературою...  
та практично допомогла б видавництвам у справі поліпшення якості про-  
дукції, добору й притягання авторських кадрів“.

Ця характеристика повною мірою стосується й на сьогодні до  
нашої преси, зокрема до літературних журналів: рецензії в них—  
здебільшого запізнені, випадкові, далеко не завжди за-  
безпечують авторитетне висвітлення художньої продукції. Ре-  
цензентські кадри, здебільшого, відірвані від видавництва, не до-  
помагають їм у справі „поліпшення якості продукції, добору й  
притягання авторських кадрів“. Отже й критично-бібліографічна  
ділянка видавничого фронту ще не перебудувалась на основі три  
місяці тому опублікованої постанови Центрального Комітету  
партії. І тут мусимо добитись негайного рішучого зламу.

Які ж умови мають забезпечити цей злам, це рішуче перебу-  
дування критично-бібліографічної роботи на літературно-художній  
ділянці?

Поперше, треба рішуче піднести теоретично-полі-  
тичний рівень рецензійно-бібліографічних відділів наших жур-  
налів. Треба рішуче перебороти недооцінювання цих відділів від  
окремих редакційних робітників та критиків. Треба рішучо бити  
по таких тенденціях, коли критик, написавши дві-три статті й  
доскочивши „слави“, нехтує рецензійну роботу, як надто „дрібну“  
для його великих масштабів. Треба рішуче бити по таких тенден-  
ціях, коли окремі критики, більш-менш сумлінно опрацьовуючи  
свої статті (що „друкуються корпусом“),—аби як, неприпустимо  
недбало „фабрикують“ рецензії, припускаючись у них голосливих  
висновків, теоретично-політичної плутанини, формалізму, еkleктики.  
Кожна рецензія мусить бути активним, бойовим й авторитетним  
виступом, що стояв би на рівні всіх надбань марксо-ленінської  
теорії, що давав би провід і письменникові і читачеві.

Подруге, критик мусить твердо засвоїти той пункт постанови  
ЦК, де чітко підкреслено потребу орієнтувати кожне дане  
видання на даного конкретного читача. Обов'язок рецен-  
зента—не лише дати загальну оцінку твору, а й визначити,  
якого типу, рівня читачеві його можна (чи не можна) рекомендувати.  
В разі ж соціальної призначеності книги визначено в ній самій  
певною формальною відзнакою,—обов'язок рецензента найгрун-  
товніше перевірити, наскільки фактично „тип книги, її зміст,  
мова“ відповідають „рівневі й потребам тієї групи читачів, що для  
них вона призначена“.

Потретє, треба найрішучіше притягати до рецензійної роботи  
передових ударників, зокрема призваних до літератури. Іні-  
ціативу журналу „Критика“ в справі організації ударницьких ре-  
цензентських бригад треба вважати за велими вчасну—ба навіть  
запізнену. Ударник мусить внести в критику всі ті риси, що від-



значають його в повсякденній боротьбі за соціалістичну перебудову: класово-політичний гарт, високий творчий ентузіазм, органічну свідомість органічного зв'язку кожної найдрібнішої ділянки роботи з цілим процесом соціалістичного наступу.

Почетверте, треба найширше та найпослідовніше вкорінювати в цю роботу соціалістичні методи праці. Ініціатива, що її свого часу виявив журнал „Критика“ в організації бригадного рецензування поточної продукції,—цілком себе, це треба визнати, виправдала. Колективність забезпечує змогу організувати плянове, вчасне й повне висвітлення даного типу продукції, глибше й повніше охопити матеріал, забезпечує від випадкових, мало уgruntованих, висновків і рецензій, отже забезпечує вищу, ніж індивідуальна робота, якість рецензійної продукції (звісно, мовиться про таку колективність, яка не призводить до знеособки, не знімає персональної відповідальності за той чи той виступ).

Треба найглибше вкорінити в рецензентську роботу ударництво й соцзмагання. Зокрема,—соціалістичне змагання поміж окремими бригадами „Критики“—за темпи, за методологічно-політичну якість продукції—треба покласти в основу їхньої роботи.

Нарешті, й несп'яте—на всю широчінь повстає проблема пляновості й оперативності в критично-рецензійній роботі. Було б неприпустимо місячникові чи декадникові копіювати щодо цього щоденну пресу; було б невірнo й забувати про специфічність роботи „грубого журналу“ порівняно, скажімо, з декадником. Але це ніяк не заперечує ваги й актуальності проблеми оперативності в журнально-рецензійній роботі, запровадження цієї оперативності в роботу й „грубих“ журналів.

Що ми мали до останнього часу, та й досі ще маємо з цього погляду? І досі критик-рецензент—літературний політик,—і літературний твір—об'єкт літературної політики—зустрічаються в літературному процесі випадково, часто без належного ефекту. Доля рецензованого продукту до і після цього моменту зустрічі критика, здебільшого, не цікавить. Рецензія часто не є для критика, письменника, читача, видавництва, за засіб організації літературного процесу, піднесення його на вищий щабель. Переважна форма журнально-рецензійної роботи й на сьогодні—це „арифметична сума“ неорганізованих, випадкових, здебільшого запізвених, відгуків критика на першу-ліпшу книжечку, що випадково потрапляє йому до рук.

Цю неорганізованість, безпляновість, анархічне кустарництво треба рішуче відкинути. Як слушно зазначив тов. В. Коржак на недавній поширеній нараді редакції „Критики“, робота критика над оцінкою готової продукції мусить бути лише одним із етапів з його роботи.

Візьмімо конкретний приклад: в чому має полягати робота критика над ударницькою творчістю? Ця робота має починатися



реалістичну перебудову ентузіазм, організаційно-дільничу діяльність.

Ідевіше вкорінювати ініціативу, що організації бригадам самим себе, це треба забезпечує змогу організації даного типу рішл, забезпечує від рецептів, отже забезпечує рецензійної продукції на не призводить до нести за той чи той

ку роботу ударничтвом псмїж окремими ідеологічно-політичну у їхньої роботи.

ь повстає проблема рецензійній редакційній копіювати вірно й забувати про виявлю, скажімо, з детуальности проблеми і, запровадження цієї

кі ще маємо з цього ний політик,— і літе- зустрічаються в і- належного ефекту: ого моменту зустрічі часто не є для кри- асіб організації літе- і щабель. Переважна істобні—це „аритме- більшого запізнення, до випадково потра-

річне кустарництво ів тсв. В. Коржак на ка“, робота критика і лише одним із

голягати робота кри- бота має починатися

з гуртка на підприємстві, де ростуть і починають виявлятися десятки й сотні нових талантів, що являють собою живу базу для успішної найглибшої реконструкції цілого літературного фронту. Літературний продукт мусить бути витвором спільної роботи молодого автора-ударника й літературного критика,— як консультанта, організатора. Це й буде завершення першої ланки в роботі пролетарського критика в даному прикладі.

Лише орієнтуючись добре в тих нових силах, що на заводі, колгоспі, в школі і т. д. зростають, та в їхній продукції, зможе критик активно допомогти видавничтву в справі „поліпшення якості продукції, добору й притягання авторських кадрів“, у справі організації видавничого портфелю. Лише тоді й зможе критик активно впливати на видавничу політику, активно допомагати боротьбі за належну увагу до автора-ударника, за забезпечення масового читача належною продукцією,— проти „сімейности“, марнотратства, проти примиренства щодо класово-ворожих впливів, проти засмічування видавничих портфелів калтурою, проти всіх тих збочень, які й на сьогодні у видавничій практиці трапляються. Допомогти авторові-ударникові, щоб його твір, вартий опублікування, найшвидше побачив світ—одим і завершується друга ланка критикової роботи в даному прикладі.

І це ще не все. Адже тільки з цього моменту й починає твір жити повним життям. Твір іде в бібліотеки, в гушину читачівської маси, там здійснює свою класову функцію. Обов'язок критика,—допомогти належній організації цього процесу, досліджувати його, організувати реакції масового пролетарського читача на даний твір, допомогти йому організовано впливати на літературний процес у напрямі щораз більшого його наближення до читачевих вимог й потреб.

Критик, нарешті, мусить допомогти молодому авторові зважити науку масової робітничої критики, уміти прислухатись до передових голосів, та прогнотювати відстаєм назадницьким впливам, що їх можливість зовсім не виключена,—підносячи свою творчість на щораз вищій, ідейно-художній щабель. Лише туг завершується оця третя й остання ланка критикової роботи. Лише цією ланкою завершується „цикль“ роботи критикової в даному прикладі.

Критикові треба боротись проти спроб класового ворога проврати окремі слабкі ланки нашого видавничого фронту, проти шкідливої, ідеологічно невигримої, калтурної продукції не тоді, коли вона є вже готовий книжковий продукт, коли він уже пішов у бібліотеку, до читачів, коли він уже здійснює свою шкідливу ідеологічну функцію. Це іноді скидається на змихування кулаками після бійки. Цю боротьбу треба провадити на далеко раніших стадіях видавничого процесу. Беручи участь в організації видавничого портфелю, критик мусить завчасу боротись проти спроб провинути на ринок класово-ворожо калтурну продукцію. А для цього



потрібне систематичне висвітлення в пресі редакційно-видавничих плянів, видавничих портфелів. Для цього потрібне систематичне рецензування рукописів на ударницьких бригадах. Для цього потрібне набагато ширше й систематичніше, ніж це є досі, обговорення рукописів на науково-критичних, письменницьких, ударницьких, культактивістських, читачівських зборах. Лише така широка й систематична громадська попередня критика забезпечить нас від запізненої „ретроспективної“ критики того, що й зовсім не мусило бачити світу. І в організації цієї попередньої критики найактивнішу участь мусить узяти і критик.

Цілком аналогічно мусить стояти справа і щодо рецензування науково-літературознавчої, критичної продукції. Поперше, критик як активний учасник процесу творення цієї продукції, мусить вразно уявляти собі потреби ринку в кожній даній момент і допомогти видавництву належно відбити ці потреби в його пляні. Подруге, критик мусить допомогти видавництву виявляти й організувати авторські кадри, боротись за якість науково-критичної продукції, здебто за марксо-ленінську її витриманість. Потретье, критик мусить допомогти авторові в попередній роботі над рукописом, організуючи широке громадське його обговорення.

Звісно, так працювати — набагато складніше й важче, ніж покритикувати першу, другу, третю книжечку, що випадково трапила до рук. Звісно, така постава роботи вимагає й нових форм її організації, зокрема й організації її матеріальної бази. Але безсумнівне є одне: метода випадкової анархічної, а часто й безплідної критики на сьогодні, на порозі четвертого переможного року п'ятирічки, є рішучо недостатня.

Треба, отже, рішучо й негайно перебудуватись. Засади, що на них цю перебудову треба здійснювати, цілком вичерпно визначені в постанові ЦК у видавничій справі. Наш обов'язок ясний: здійснити на даній конкретній ділянці бойову, цілком конкретну директиву вищого партійного органу.





## ФОРМАЛІЗМ НА СЛУЖБІ В УКРАЇНСЬКИХ БУРЖУАЗНИХ ТА ДРІБНОБУРЖУАЗНИХ ЕКЛЕКТИКІВ \*

С. ЩУПЯК

### IV. ФОРМАЛІЗМ, ЩО ПРИКРАШАЄ СЕБЕ „СОЦІОЛОГІЗМОМ“

Серед цілої галерії літературознавців відзначається група таких еklekтиків, які формально борються з формалізмом, а фактично перебувають у цілковитому полоні формалізму. Це дуже велика й неоднорідна група. Серед них є такі, чия еklekтична амплітуда починається десь біля Зерова, а кінчиться Воронським; інші баянкують між Сакуліним і Шкловським, ще інші—між Жирмунським і Арватовим. Це є еklekтики *par excellence*. Проте вони найбільше себе виявляють, як формалісти. Не всіх тих, хто належить до цієї категорії, я буду аналізувати. Я обмежусь лише характерними представниками різних відтінків.

Як представника найправішої частини формалістів-еклектиків я відрекомендую читачеві Б. Навроцького. Якоюсь стороною він стикається і з Зеровим, і з Філіповичем; але він більший еklekтик, більше безпринципний, і тому дозволяє собі розкіш децю брати від Потєбні, децю від форсоців, децю від Воронського, найбільше, звісно, прислухаючись до формалістів. Взагалі методологія Навроцького геть уся складається з різних шматочків різних концепцій, різнорідних і суперечливих, настільки штучно зіплених між собою, що від найпершого дотику вся його методологічна будівля розпадається, мов картонний дім. Тимто хай ніхто не дивується, що, заперечуючи кантіянство, він не виявляє найменшої можливості подолати кантіянську естетику і весь час просто так борсається в ній; що, обстоюючи „поетичну рацію“, він потрапляє в лабету бергсоніянської пасивізації; що, сперечаючись з формалістами, він їх немилосердно наслідує. Така властивість методології Б. Навроцького.

Б. Навроцький є один серед небагатьох українських літературознавців, що свої методологічні концепції виявляв не тільки в практиці історико-літературних й критичних праць, а й у суто-теоретичному плані. Я маю на увазі його книгу „Мова та поезія“ видану ще 1925 року. Тут він розвиває свої теоретичні погляди. Тут він намагається демонструвати свої розходження з формалістами. Тут він проклямає свою ворожнечу до естетів. Тут він виступає за утилітаризм у мистецтві. І все таки... тут же, в цій самій книзі, він себе виявляє і як естет, і як інтуїтивіст, і як формаліст. Така „діалектика“ методи самого Навроцького. Нібито відштовхуючись від формалістів і естетів, Навроцький заперечує, що мистецтво дає лише насолоду й протиставить цьому поглядіві

\* Змінення. Почат. див. „Критика“ № 10.



тезу про мистецтво, як чинник пізнання життя. Та коли ми бачимо придатність, як розуміє Навроцький „пізнання“, то переконаємось, що воно скоріше нагадує засвоєння, ніж активне пізнання.

„Людина, — каже Навроцький, — має певну потребу в абстрактнім спогляданні життя, такого ж живого, як вона його сприймає при безпосередньому переживанні. Мистецтво намагався стати якнайближче до життя, встаючи од нього ще далше, як наука, бо ж кінець-кінцем, воно дає тільки фікцію живого життя“ \*.

Отже, з того, що каже Навроцький, ми аж ніяк не бачимо, що він трактує мистецтво, як засіб пізнати життя. Бо ж як можна пізнати через абстрактне, ізольоване від активної свідомості, споглядання? Як можна пізнати, коли мистецтво дає лише фікцію реальної дійсності? Таке розуміння мистецтва дуже й дуже нагадує бергсонівські погляди, які є теоретична база для всіх естетів. Мистецтво, — казав буржуазний ідеаліст Бергсон

„приводить нас у стан цілковитої пасивності... — В засобах мистецтва ми виявляємо в тонкій, у вишуканій і, так би мовити, одухотвореній формі ті самі засоби, через які ми доходимо до стану гіпнозу“ \*\*.

Гадаю, що фікція Навроцького веде свою генезу від гіпнозу Бергсона. Отже, заперечуючи естетів, Навроцький приходить сам до естетів. Помиляється він, коли думає, ніби тільки ті, хто визнає саму лише форму — є естети. Імпресіоністи визнають не лише форму, а й зміст. Але їх ставлення до змісту є виразно естетське. Коли Навроцький каже, що „мистецтво не має на меті розкривати механізм життя“ та що воно повинно „лише виявляти зовнішню конкретність життя, як це доступно образу та емоціональному думанню“, то він цим стає на виразно естетські позиції. Те, що естет одверто каже, що він за мистецтво, як насолоду, а Навроцький ховається за категорією „життя“, нічого не змінює в суті справи. Бо ж і Навроцький тікає від життя, воліючи замість реальності мати в мистецтві фікцію; бо й він хоче лише пасивного милування й виключає з мистецтва „поняття та логічне мислення“.

Навроцький удає з себе захисника змісту. Він — проти формалістів, він за зміст. Який же це зміст? Зі змістом виходить такий самий трюк, як і з „пізнанням життя“.

„За зміст, — каже він, — ми розуміємо звичайний прозаїчний переказ даного поетичного твору; так, наприклад, кажуть „переповісти сюжет“, розуміючи такий переказ“.

Оце так зміст! Проти такого змісту, звісно, не протестуватиме жодний Шкловський. Це ж звичайнісінький формалізм. А Навроцький хоче переконати когось, що коли до сюжету додати фавбу, то це вже є боротьба проти формалізму. Таке розуміння змісту, звісно, само собою виключає будь-яку роль ідеї в мистецтві. І спривді, ідеї в літературному творстві, за Навроцьким,

\* Б. Навроцький. — Моза та поезія, ст. 45.

\*\* Анри Бергсон — собр. соч. т. 2. „Неперекладані дані нашого свідання“.



а коли ми бачимо  
переконаність,  
визнання.

ідею в абстрактній  
формі при безпосе-  
дній якнайближче до  
жизні-кінцем, воно

як не бачимо, що  
Бо ж як можна  
свідомості, спо-  
в лише фікцію  
дуже й дуже на-  
ва для всіх есте-  
тсон

зображ мистецтва ми  
створеній формі ті

везу від гіпнози  
її приходить сам  
їльки, ті, хто ви-  
знають не лише  
є виразно естет-  
має на меті роз-  
„лише виявляти  
образу та емоцій-  
естетські позиції.  
ю, як наслоду, а  
іного не змінє в  
, воліючи замість  
коже лише пасив-  
тя та логічне ми-

Він — проти фор-  
істом виходить та-

розв'язний переказ да  
правовісти сюжет", ро

не протестуватиме  
формалізм. А Нав-  
овету додати фа-  
Таке розуміння  
ідею ідеї в ми-  
за Навроцьким,

або зовсім немає, або вона виявляє себе, лише як один з літера-  
турних засобів. Ідея письменник виявляє в формі публіцистичних  
зисловлювань, рефернів. Взагалі ж ідея за Навроцьким, залиша-  
ється поза літературним твором. В творі можуть співіснувати об-  
раз та ідея, але як цілком автономні компоненти:

„Типовий образ і ідея самі по собі не стосуються прямо одне одного,  
обидва, вони по суті, в різні формули взагалення складного явища, що  
ми спізнаємо“.

Та даючи серед інших літературних засобів хоч якесь місце  
й ідеї, Навроцький не забуває таки застерегти проти „будь-яких  
тенденцій надавати серйозного значення ідеї:

„Коли ми за допомогою ідей „називаємо“ або визначаємо дане життєве  
явище, то це є, власне, вихід по лінії найменшого спору“.

Так агитує Навроцький проти ідеї. Отже не тільки немає ви-  
знання того, що основна суть змісту твору це є ідея, а не „пе-  
реказ сюжет“, не тільки немає визнання того, що зміст — ідея  
є вирішальні моменти в літературному творі, і що саме від них  
залежить форма; немає навіть визнання будь-якої потреби  
ідеї в художньому творі. Чим же тоді різниться Навроцький від  
формалістів? Хіба тільки більшою плутаністю й меншою ширістю.

Навроцький заміняє ідею поняттям „естетичної радії“. А хіба  
формалісти проти будь-якої радії? Навпаки, формалісти футури-  
стичного гатунку виявили себе, як „ультрараціоналісти“. Під ра-  
дією Навроцький розуміє заховану в самому творі тенденцію до  
з'ясування того чи того явища. Але ми вже бачили, якого саме  
з'ясування чекає від твору Навроцький. Подруге, ця радія захо-  
вана в самому творі і нічого свілого не має з свідомими цілями  
авторовими. Потретьє, поняття радії Б. Навроцький висуває, як  
антитезу ідеї:

„Радія посліпного твору, тобто те вельми складне явище життєве, що  
треба розуміти в ній, — ця „радія“ завжди багато разів складніша за ідею,  
яка її висловлює, так само, як і всяка життєва картина складніша за свою  
схему“ (ст. 172).

Ідея, отже, є лише схема; радія то є саме життя. З цього мож-  
на зробити той висновок, що автор повинен, абстрагуючись від  
ідеї, незалежно від ідеї змальовувати життя — як воно є. Цим  
самим Навроцький намагається створити ілюзію „надкласового“  
об'єктивізму, ілюзію можливості об'єктивно, незалежно від ідеї  
вітворювати життя. Але цей об'єктивізм є якраз вияв певної  
ідеології, буржуазної ідеології, що хоче притупити класову чуй-  
ність пролетаріату. Ще багато років перед революцією В. І. Ле-  
нін гостро картвав всілякий позакласовий об'єктивізм.

„Об'єктивіст, доводячи киченість дакого ряду фактів, завжди ризикує  
стати на погляд аполігетів цих фактів. Матеріаліст викриває класові супе-  
речності і цим самим визначає свій погляд. Об'єктивіст говорить про не-  
поборні історичні тенденції. Матеріаліст говорить про ту класу, що „заві-  
дує“ денним економічним порядком, утворюючи такі то форми протипле-  
і інших клас“\*.

\* Ленін, т. I „Економічний зміст народництва“.



Навроцький, одначе, тепер, в умовах диктатури пролетаріату виступав у ролі об'єктивіста-ідеаліста, що намагається виключити мистецтво з ідеологічного ряду. Мистецтво є, що хочеться, тільки не ідеологія — такий логічний висновок мусять зробити з работ Навроцького. Мистецтво розвивається поза суспільними відносинами, поза класами — це другий висновок, який сам собою напрашується. Аргументи — такі. Виникнення індивідуального мистецтва Навроцький пояснює інерцією старих звичок, які перейшли від часів кустарництва:

„Можливо річ, — пише Навроцький, — що саме тут слід шукати первісних коренів, що часо-густо змушував європейського поета зосереджуватися на аналізі особистих переживань і то в такій мірі, що це навіть ставало настирливе і неплідне“.

Отже, замість розкрити відмінну соціально-економічну формуцію, на ґрунті якої зростає індивідуальне мистецтво, Навроцький висуває інерцію звичок. Відомо, що індивідуальне мистецтво зв'язане з розвитком грошового господарства і народженням індивідуального замовця. Цього Навроцький не знає і знати не хоче. Але ж і цього ще мало. Мистецтво індивідуальне є в грошовому суспільстві зброя класового панування. Це заховає Навроцький, цілком фалшиво трактуючи генезу цього мистецтва.

Оснозна є в тім, що Навроцький виключає ідеологію з творчого процесу, розглядає літературний процес поза часом і простором, поза суспільними відносинами й класовою боротьбою, отже стоїть на позиціях буржуазного ідеалізму й естетизму. Що дивного в тому, що Навроцький, ніби воюючи з формалістами, насправді захищає на кожному кроці формалізм. Навроцький, прикладом, вважає, що „найістотніший момент літературного твору становить“... „образ“. Навроцький вважає, що саме „з форми“ виникає естетична втіха, „форма“. є єдиний об'єктивний момент у мистецтві“. Навроцький вважає, що ми можемо відмислити, як щось окреме, і звукову форму і образ“ і т. д.

Всі ці твердження, що їх ми лише як ілюстрацію вихопили з далеко більшого числа подібних тверджень, красномовно свідчать про те саме і, попри всю свою „полеміку“ з формалістами, Навроцький сам стоїть на тому ж формалістичному шляху. І це не просто збочення, чи невміння звести кінців з кінцями: оце „незведення кінців з кінцями“ становить характерну рису його методології. Що це так, це добре видно з другої його книги — „Гайдамаки“ Т. Шевченка“.

„Гайдамаки“... це вже історико-літературна праця, де Навроцький наочко показує, як він застосовує свої теоретичні розуміння мистецтва в дослідчій практиці. В цій книзі він виявляє ще більше себе, як електик, як формаліст. В передмові він обіцяє уникнути „однобічності формалізму“ (наче формалісти грішать на однобічність, а не на буржуазний естетизм і ідеалізм). Можна подумати, що він дасть спробу хоч будь-якої соціологічної аналізи „Гайда-





диктатури пролетаріату  
до намагається виклю-  
кство є, що хочете,  
зок мусять зробити з  
ється поза суспільними  
сновок, який сам собою  
ня індивідуального ми-  
рих звичок, які переф-

аче тут слід шукати первіс-  
ейського поета зосереджува-  
в такій мірі, що це назіть

дно-економічну форма-  
мистецтво, Навроцький  
дуальне мистецтво зв'я-  
і народженням індиві-  
знає і знати не хоче.  
дуальне є в грошовому  
е заховує Навроцький,  
мистецтва.

ючає ідеологію з твор-  
щес поза часом і про-  
і класовою боротьбою,  
лізму й естетизму. Що ж  
юючи з формалістами,  
алізм. Навроцький, при-  
нт літературного твору  
з, що саме „з форми“  
й об'єктивний момент у  
можемо відміслати, як  
і т. д.

ілюстрацію вихопили з  
ь, красномовно свідчать  
формалістами, Навроць-  
у шляху. І це не просто  
індіями: оце „незведення  
рису його методології.  
го книги — „Гайдамаки“

урна праця, де Навроць-  
оз теоретичне розуміння  
й він виявляє ще більше  
ові він обіцяє уникнути  
амі грішати на однокіч-  
амі). Можна подумати  
одиної аналізи „Гайда-

маків“. Та ж ні, соціологію він заміняє суто формалістично-описо-  
вою етнографічною розвідкою про окремі факти й повір'я з пері-  
оду гайдамацького руху, які могли служити за матеріал для  
Шевченка та паралелями між окремими життєвими фактами, по-  
вір'ями про ці факти та сюжетними епізодами поеми. На цю ро-  
боту автор витрачає половину своєї книги, тобто близько 200 стор.  
І далі, вважаючи, що цим він уже виконав свою соціологічну функ-  
цію, Навроцький переходить, як він пише, до „суто-літературної  
сторони „Гайдамаків“. З самої цієї постанови питання вже видно,  
що Навроцький вважає, що соціологія, до самого літературного  
твору, як такого, не стосується. Літературний твір утотожнюється  
з формою.

Правда, Навроцький, не є „ортодоксальний“ формаліст ні в теор-  
етичній, ні в історико-літературній праці. Але не тому, що нама-  
гається подолати формалізм, пробуючи застосовувати марксист-  
ську методологію, а тому що... не може не запозичити пошматоч-  
кові і від Зерова, і від Філіповича. Справді солідарно з Філіпо-  
вичем, Навроцький застосовує в цій своїй розвідці і порів-  
няльну методу. І ця метода виявляє й тут свою реакційність  
такою ж мірою, як вона виявила себе і в роботах Філіпо-  
вича. Хоч перша половина книги присвячена аналізі суто-укра-  
їнського етнографічного „ґрунту“ різних сюжетних епізодів  
шевченкової поеми, але, віддаючи данину порівняльній методі,  
Навроцький всетаки визнає зв'язок жанру (принаймні жанру, коли  
сюжет вже з'ясовано впливологією іншого ґатунку) з впливами  
Байрона, Пушкіна, Мицкевича тощо. Окремі сцени, навіть образи  
поеми є за автором, не більше, як продукт літературного впливу.  
Так, наприклад, „шевченкові типи євреїв“, як з'являється, є лише  
„літературний трафарет, який буз дуже відомий в літературі тих  
часів“. Отже про шевченків світогляд, який виявляється в пев-  
ному розумінню історичного процесу, зокрема — ролі єврейської  
заможної верстви в боротьбі української маси з польським пан-  
ством, Навроцькому немає чого сказати. Вся справа, за Навроць-  
ким, лише в літературній традиції.

Так само коли треба пояснити, чому Гонту в романі польського  
письменника Чайковського змальовано, як звичайного розбишаку,  
а в поемі Шевченка, як національно-революційного борця, Навро-  
цький шукає причину у збігові й відхиленнях від традиційного тоді  
байронічного романтичного образу. Отже, знов таки, не розбіж-  
ність у світоглядах двох письменників, не ідея, яку Шевченко  
вклав у свою поему, визначила, за Навроцьким, образ Гонти, а літе-  
ратурна традиція. Чи треба більше ілюстрацій до цього рабського  
наслідування традиції порівняльної методи?

В цілому ж у розвідці домінує формалізм. Найбільш цікавить  
автора місце „Гайдамаків“ в „еволюції даного жанру“. Від жанру  
залежить кожний елемент твору. Навіть те, що основні герої в  
поемі є не окремі особи, а маса гайдамаків, пояснюється лише



характером змісної частини цього твору, стигне знов таки формально. Поетика народньо-пісенньої „творчості“ та „поетика романтизму“ — це й визначило, за Навроцьким, увесь зміст, всі стилеві компоненти шевченкової епопеї. Навроцький заховає перед читачем справжній ідейний зміст поеми, соціальні мотиви поеми, місце поеми в цілій шевченковій творчості, революційні ідеї, як вони відбилися і в цій поемі, як вони розвинулися в наступній творчості, нарешті цілком затушковує класову різницю в трактуванні тих самих історичних подій в творах різних письменників. Не світогляд бо є основний чиняк, а літературна традиція.

З цього погляду, звісно, не буде ніякої різниці в трактуванні історичного минулого з боку, скажімо, Шевченка, Куліша, Щоголіва. А тим часом, хоч усі три були романтики, але перший романтизував революційну масу і революційну боротьбу, другий був епігон, що використовував популярний жанр для реакційних цілей, третій романтизував патріархальний устрій. Виходячи з методології Навроцького такої різниці не побачимо. Література не є продукт суспільних відносин, не частина ідеологічної надбудови, не відбиває класових ідеалів, не є засіб ідеологічної боротьби. Література є лише абстрактне споглядання, засіб естетичного самозадоволення.

Такий погляд на літературу не заважає, одначе, нашому літературознавцеві накидати українській літературі одну досить активну функцію, а саме націоналізм. Там, де треба сказати за соціальні інтереси й ідеали, там література — абстрактна й пасивна, а метода її дослідження — формальна й порівняльна. Але де літературу йому треба трактувати з погляду „національної ідеї“, там наш літературознавець збивається на відвертий „ідеологізм“. Прослідячи паралелі між польськими й українськими літературними фактами, Навроцький увесь час протиставить односторонню українську націю односторонній польській нації. Польським мемуарам, як таким, польським джерелам, як таким, не можна йняти віри.

„Було б дивним, — каже він, щоб представник чужої (!) національності... міг би обрати для гайданаївської теми форму героїчного, „епічного“ розгортання сюжету“.

Досить одверто, як бачимо, Навроцький проповідує ворожнечу до чужої нації і патріотизм до „рідної“ нації. І це не тільки там, де мова за польське письменство, бачимо стаку явну пропаганду націоналізму. Російське письменство, зазначає він, дивилось на Україну, як на екзотичну країну, і тільки до Рилсєв...

Замість сказати, що письменство великої державного російського дворянства дивилось і не могло не дивитись отак, а Рилсєв, як представник тодішньої революційно-буржуазної думки дивився інакше, мова в Навроцького за російське письменство взагалі. Так само говорить Навроцький і за українське письменство взагалі.



ив таки формально.  
стика романтизму” —  
ствалозі компоненти  
а читачем справжній  
місце поеми в цілій  
они відбилися і в дій  
ості, нарешті цілком  
ак самих історичних  
гляд бо є основний

творі в трактуванні  
ака, Куліша, Щого-  
ки, але перший ро-  
у боротьбу, другий  
жанр для реакцій-  
вий устрій Вихо-  
вності не побачимо.  
не частина ідеоло-  
в, не є засіб ідеоло-  
не споглядання, засіб

дначе, нашому літе-  
мі одну досить актив-  
де треба сказати за-  
страктна й пасивна, а  
на. Але де літературу  
і ідеї“, там наш літе-  
ізм“. Проводячи пара-  
ми фактами, Навроць-  
уварію одноцілій по-  
льським змерслям, як

вужі (1) ідеологічності...  
блого. „епіпейного“ роз-

повідує ворожнечу  
це не тільки там, де  
ну пропаганду націо-  
дивилось на Укра-

свершавного ро-  
мо не дивитись отак,  
бу буржуазної думки  
ське письменство  
українське письмен-

Висновок зі всього сказаного про методологію Навроцького такий: буржуазний ідеалізм, естетизм, націоналізм — одні три світоглядні засади живлять неймовірно безпринципну, неймовірно хаотичну, еkleктичну методологію, що борсається між естетством бергсоніанського гатунку, об'єктивістською соціологією гатунку Веселовського й формалізмом гатунку Шкловського.

\* \* \*

Б. Якубського не можна ставити в один ряд з Навроцьким. Якубський до свого часу робив справді певні кроки вперед, подаючи надії на те, що він зможе стати марксистом. Досить згадати його, правда, непослідовні виступи проти формалізму і формосоціалізму — його давні, правда, еkleктичні спроби уґрунтувати марксистську методу, його виступи проти ваплітництва, участь у київській „Літературній газеті“ та прихильність до молодого пролетарської літератури, вступ до ВУСПП'у. Жодних таких спроб, звісно, не було в Навроцького. Цей цілком еднається з фронтом буржуазного літературознавства. І коли ми слідом за Навроцьким розглядаємо Якубського, а коли слідом за Якубським — розглядатимемо Полторацького, то лише для того, щоб показати представників трьох різних відтінків — починаючи від явно буржуазного і кінчаючи „ліво“-футуристичним — українського формосоціалізму, для якого еkleктизм є найорганічніша властивість. Коли Навроцький борсається між соціологізмом суто-буржуазного гатунку та формалізмом почасти Потебні, почасти опоязу, то Якубський борсається між ідеалістичним соціологізмом Сакуліна та формалізмом Жирмунського, то Полторацький борсається між механістичним соціологізмом Арватоза, Йосифе та формалістичними теоріями Шкловського. Найбільше ж еднає представників цих трьох відтінків їх еkleктизм, який відіграє домінуючу роль в їхній літературознавчій методі.

В своїй брошурі „Соціологічний метод у письменстві“ Якубський цілком одверто й послідовно обстоював позиції формально-соціологічної школи. Згодом він почав ніби ревізувати цю школу в статтях „До сучасного стану методології літературознавства“ („Занески Київ. І-ту Народ. Освіти“ з 1926 року) та „До взаємин марксистської методи з старими методами літературознавства“ („Життя й Революція“ з 1927 року).

„Серед теоретичних метод літературознавства, — писав Якубський — визнаємо на перший план методу так звану соціологічну, чи краще й точніше — марксистську, яка не обмежується встановленням спеціальних законів розвитку певного соціального явища й його відірваному, самостійному існуванню, а міцно ув'язує кожне таке явище з загальними потребами людського життя“\*.

В цих словах автор ніби проклямає свою прихильність до

\* „Життя й Революція“ — 1927. Кн. I.



марксистської методи. І не тільки тут, а й в багатьох інших місцях своїх статей він розвиває свої думки про непрадатність одних метод, про другорядність інших і про перевагу марксистської. На ділі ж уже з цих самих статей, де Якубський „славословить“ марксистську методику, ми бачимо наочно, як еклектика тримає цупко його в своїх пазурях і примушує його робити „один крок вперед, і два кроки назад“. Пильніше придиввшись, ми побачимо, що „марксизм“ Якубського скоріше нагадує Сакуліна, ніж Маркса. Насамперед впадає в око те, що Якубський каже про рисунення марксистської методи „на перший плян“. Виходить, що на другому пляні можуть бути інші методи. І справді, як побачимо, Якубський не виключає інших метод, а лише відводить їх на „другий плян“.

„Порівняльна метода виконувала й виконує далі дуже потрібну роботу, вона досліджує явище літературних впливів і запозичень, але ж це є окреме явище літературного процесу, правда, одне з найважливіших, проте всього в літературі цим не вичапляється. Так само й так звана „формальна“ метода: вона бере на себе вичапляти еволюційні закони літературної форми; так саме дуже важливе завдання, але, навіть, обминаючи той момент, що дехто з формалістів „вважає цю роботу за єдину потрібну в літературознавстві роботу, не можна погодитися, що аналіз літературної форми є вже остаточним з'ясуванням усього літературного процесу“\*.

З наведеного уступу бачимо, що Якубський просто так проклямає еклектизм, як основний методологічний принцип. Бік бо намагається всіляко узаконити одночасне співіснування та співробітництво марксистської, порівняльної і формальної метод. Формаліст Ейхенбаум теж обстоював такий плюралізм, дарма що він нічого не говорив за марксизм. Ейхенбаум казав про те, що в межах літературної науки —

„можливий в розвиток найрізноманітніших методів, коли тільки при цьому в центрі уваги залишається специфічність студійованого матеріалу“\*\*.

Але ж Якубський ніби то збирався походом проти формалістів. Та на ділі виходить, що в період найбільшої своєї „боротьби“ з формалістами, відірватися від них Якубський не спромігся. Цілоком формалістично розуміє він спосіб аналізу літературного твору. Визнаючи за можливу попередню формальну аналізу, він, тим самим, в тих чи інших межах, визнає можливість іманентного розгляду окремих елементів художнього твору та цілоком механістично розуміє взаємний зв'язок цих елементів.

„Діалектична логіка, — каже Енгельс, — всупереч старій, суто формальній логіці, не задовольняється з того, щоб перелічити й порівняти без зв'язку форми руху мислення, тобто різні форми судження і висновку. Вона, навпаки, виводить ці форми одну з одної, встановлює між ними відношення субординації, а не координації, вона розвиває вищі форми з нижчих“\*\*\*.

Якубський якраз мислить за формальною логікою. Він не розуміє моністичности матеріалістично-діалектичної методи, яка

\* „Діалектика і Революція“, кн. I за 1927 р.

\*\* В. Ейхенбаум — Література.

\*\*\* Ф. Енгельс — „Діалектика природи“.





в тих інших місцях  
визначеність одних  
марксистської. На  
в „сказословить“  
визначає цупко  
дні крок вперед,  
ми побачимо, що  
іна, ніж Маркса.  
не про рисунення  
ить, що на дру-  
ді, як побачимо,  
відводить їх на

уже потрібну роботу.  
визень, але ж це в  
визначеніших, проте  
к звана „формальна“  
закони літературної  
визначаючи той момент,  
потребу в літературо-  
логічній формі в вже

ий просто так  
ий принцип. Він  
визначення та спів-  
ної метод. Формалі-  
зм, дарма що він  
казав про те, що в

ми тільки при цьому  
визначення

визначення формалістів-  
визначення „боротьби“  
й не спромігся.  
визначення літературного  
визначення аналізу, він,  
визначення іманентного  
визначення цілком механі-

ий, суто формальні  
визначення без зв'язку  
визначення висновку. Вона,  
визначення відношення  
визначення з нижчих\*\*\*.  
визначення спікою. Він не  
визначення методу, яка

виключає будь-яку іншу методи. Метода щільно зв'язана з світо-  
глядом дослідника. Вже вибір об'єкту дослідження залежить від світо-  
гляду, а відтак і від методи. З другого боку, марксистська метода  
визначає домінуючу роль ідей в художньому творі. Тим-то аналіз  
мусить починатися з розкриття цієї ідеї. А Якубський подає  
в цих статтях таку схему, за якою аналіз починається з суто-  
формальних засобів. Вже це свідчить за те, що він уважає за  
можливе аналізувати форму незалежно від ідеї твору.

Соціологізм Якубського, взагалі, не сягає далі Сакулінської  
казуальності. А Сакулін, нагадаю, вважав, що дослідник мусить  
мати справу, з революційним, або вірніше, іманентним рядом, і каз-  
увальним рядом. Більше того: Сакулін уважає, що дослідник му-  
сить почати свою роботу саме з „іманентного“ визначення форм  
твору „з допомогою тих метод, які виробила теоретична поетика,  
спираючись на психологію, естетику й лінгвістику“. Цілком на-  
слідуючи Сакуліна, Якубський також радив починати дослід з  
іманентної формальної аналізу.

„Тільки після філологічної аналізу літературного твору, — писав він, — після  
уважного й детального вивчення всіх складових елементів його форми“  
і т. д. — після всього іншого „повинен дослідник літературного явища звернутися  
до ...перекладу з мови художніх засобів та образів на мову соціології“.

Значить, літературознавець повинен починати не з аналізу ідеї  
твору, а з розгляду форми, як такої. Значить, аналізувати формальні  
засоби можна цілком іманентно, тобто, абстрагуючись від світо-  
гляду письменника, від ідейних завдань, які він поставив собі в  
цьому творі, від доби і класу, від ідеологічного середовища і панів-  
ного літературного стилю. Але ж такий підхід, хоч би скільки  
закликав собі згодом Якубський на допомогу соціологію, є не що  
інше, як віддавання переваги формалізму. Недурно Сакулін свого  
часу казав, що попередня „іманентна“ аналіз є „найцінніша ча-  
стина нашої роботи“. Соціологізм Якубського, який він поєднує  
з формалізмом, природно, нічого спільного з марксистською  
соціологією не має. Цей соціологізм не дає можливості встановити  
соціальну генезу ні художнього твору в цілому, ні кожного еле-  
менту його зокрема, не в силі встановити причинного зв'язку всіх  
складових частин твору між собою, цілком неспроможний виявити  
соціальну функцію твору в конкретних історичних умовах.

З конкретних історико-літературних і критичних праць Якуб-  
ського ми особливо виразно бачимо, наскільки далекий він від  
марксистської методи. Тут соціологізм Якубського сходиться до  
випинання на передній плян або біографії письменника, або — літера-  
турних впливів, або — побутових умов письменника. Ніде ви не  
натрапите на класову аналіз, яка встановила б зв'язок між худож-  
нім твором та психо-ідеологією автора, а відтак і класовими інте-  
ресами тої чи тої класу в певних історичних умовах. Переважає  
в його методі дослідження естетично-формалістична аналіз.

Візьмімо, приміром, статтю Якубського про Лесю Українку



в „Критиці“ (1928 р. № 7). Стаття складається з таких елементів: опис біографії, характеристика літературних впливів, перелік тематики і мотивів та суто естетичні поцінування творчого процесу в цілому. Всі ці елементи подаються цілком ізольовано та не об'єднані якоюсь певною методологічною одиністю. Ідеали й громадські інтереси Лесі дослідник характеризує на підставі голого переліку тем і мотивів, незалежно від того, як трактуються та розв'язуються ті чи ті теми й мотиви.

Отака увага до тематики й мотивів має очевидно свідчити за соціологічну методу нашого дослідника. Але ж насправді це є вульгаризація революційно-соціологічної методи. Літературні впливи освітлюються не з погляду класової спорідненості, а так собі, „іманентно“. Спорідненість і відмінність художнього трактування тих чи тих мотивів в Лесі та Некрасова пояснюється не соціологічно, а суб'єктивістично. До того ж це суб'єктивістське трактування використовується для того, щоб проповідувати ідеалістичні, „надкласові“ погляди на мистецтво. Ось як провадить Якубський паралелі між Некрасовим та Лесею Українкою:

„... хоч лірика Некрасова та лірика Лесі Українки є однаково громадською лірикою, що відбиває у одного народництво молодого покоління руської інтелігенції, у другої — настрої соціалістичні тодішньої, так само молоді української інтелігенції, але ж і є ґрунтовна протилежність у творчак напрямках Некрасова та Лесі Українки. Некрасов був виразно тенденційний, навіть публіцистичний поет. Леся ж Українка десь заховувала в собі значно вище ставлення до поезії, як мистецтва“.

Трохи далі Якубський зазначає, що в Лесі Українки є „й підсвідоме відчуття поезії, як чогось вільного, що не залежить від поета“. В цих твердженнях Якубський досить яскраво виявляє свою безпринципність з одного боку та ідеалістичність — з другого. Він бо вважає, що можливо якесь „вище“, що підноситься на усілякими тенденціями, ставлення до мистецтва, він бо накидає думку про можливість „вільного“, „надкласового“ мистецтва. Що ж дивного в тому, що Якубський не робить спроби соціологічно пояснити різницю між лірикою Лесі та Некрасова? Що ж дивного, що соціологічна метода Якубського дозволяє йому говорити про любов Лесі Українки до „рідного краю“ взагалі, про українське молоде покоління взагалі та, хоч і умовно, а проте прийняти і Євшанове й Дорошкевичове трактування „символіки“ сюжетів драматичних творів, яке далі виявлення „національного еквіваленту“ цих сюжетів не сягає?

В розвідці про Васильченка Якубський, власне, демонструє такий же вульгарний соціологізм, власне буржуазний ідеалізм. Досить того, що причину переспівування власних дореволюційних мотивів у Васильченка, причину цілковитої іґноранції з боку письменника революційних тем і мотивів пояснюється... його перебуванням в „глухій провінції“. Причина є ніби „те стосунки провінціального 1917—19 років, коли там дивились на кожного революціонера як на якесь „пугало“. Отак „со-



з таких елементів:  
вів, перелік тема-  
творчого процесу  
ідеали й громад-  
ставі голого пере-  
уються та розв'я-

видно свідчити за  
насправді це е  
Літературні впливи  
ности, а так собі,  
ього трактування  
ється не соціоло-  
наїстське тракту-  
увати ідеалістичні,  
вадить Якубський

е однаково громад-  
дого покоління руської  
ої, так само молоді  
ність у творчях на-  
вразно тенденційний,  
ь заховує в собі

країнки е „й під-  
о не залежить від  
раво виявляє свою  
— з другого. Він  
ється на усілякими  
кидає думку про  
а. Шож дивного  
іно пояснити різ-  
ного, що соціоло-  
про любов Лесі  
ське молоде поко-  
ти і Євшанове й  
драматичних тво-  
нгу“ цих сюжетів

асне, демонструє  
уразний ідеалізм.  
ласних дорево-  
овитої ігноранції  
в пояснюється...  
на е ніби „те  
ш так дивлячись  
в“. Отак „со-

ціологічно“ пояснює Якубський. Наша українська провінція, вихо-  
дить, була „глуха“. Це та „провінція“, яка піднімалася разом з  
пролетарями міст проти гетьмана і директорії; це та провінція, де  
розгромлювано гетьманські й німецькі окупаційні загони, де вищено  
петлюрівські банди, де в кожному селі й містечку лилася кров, де  
все населення ділилося на два протилежні табори: за чи проти  
червоних.

Ця вульгарна, по суті антиреволюційна, соціологія дає Якуб-  
ському можливість протиставити форму змістові, намагаючись цим  
способом всіляко виправдати й „угрунтувати“ творчість Василю-  
ченка. Дарма, що зміст, мова, старенький, трухлявенький; нато-  
мість форма, стиль який! І наш літературознавець просто таки тоне  
від смакування оцієї стильової вишуканости.

Більше того, як справжній формаліст, Якубський приписує формі  
Васильченковій революційну роль. Визнаючи, що зміст його творів  
нічого спільного не має з революційною сучасністю, Якубський  
каже: хоч автор не дав нових тем і сюжетів; але

„боротьба з старою спадщиною провадиться в нього в іншій площині  
в площині нового стилістичного оформлення цих старих тем, в їх, так би  
мовити, „омоложенні“ засобами нової західно-європейської науки“.

Очевидно, треба не дуже високо цінити зміст, щоб припустити,  
ніби сама форма дає можливість боротися зі старою культурою.  
Формалісти так і дивляться на процес літературного розвитку, як  
на процес витиснення старих форм новими. Нам відома, з другого  
боку думка Пелеханова, що відставання змісту від форми властиве  
для занепадної класи. З цього погляду треба було б уважати  
Васильченка, який є справжнім нападником щодо змісту, але який  
все ще намагається дати вишукану форму, за яскравого представ-  
ника оцієї класи занепаду. Інакше ж справа виглядає для того, хто  
дивиться крізь формалістичні окуляри.

Цікаво, що в пізніших своїх роботах Якубський не виявляє аж  
ніякої тенденції подолати свої форсоцівські забобони, а, навпаки,  
ще більш демонструє свій еkleктизм та розрив між декларативними  
соціологічними настановленнями і засобами їх реалізації. Більше  
того: я сказав би, що пізніша еволюція веде його назад до фор-  
малізму. Він робить спроби звільнити себе від тягару соціологізму  
і говорити мовою літературного „специфікатора“, як от Майфет.

Справді, подивіться на його розвідку „До соціології шевченкових  
епітетів“. Крім самого терміну „соціологія“, соціологією й не джне  
від цієї роботи. Ретельно, просто таки з педантизмом, на який  
міг би позаздрити навіть Майфет, Якубський наводять статистичні  
цифри про число повторювань епітету „святий“, „свята правда“,  
робить класифікацію епітетів за фарбами, встановлює повторні  
епітетів інших гатунків, і все це називає чомусь соціологією епі-  
тетів. Досить сказати, що, наводячи епітет „святий ніч“, Якубський  
тут же додає:



„Як це характерно для Шевченка - революціонера“.

Епітети „велике“, „свiate“, „вольне“ й „правдиве“ за Якубським символізують Шевченків ідеал повстання народу. Але ж всі ці твердження насправді демонструють вульгарність та цілковиту суб'єктивність авторової соціології. Марксистська соціологія базується не на суб'єктивних апіорних мудруваннях, а на об'єктивній причинності. Уникаючи такої об'єктивності, навпаки елімінуючи художній твір від реальної соціальної дійсності, а відтак віддаючись суто-формальній аналізі, Якубський оцю методу свою прикриває найвульгарнішим соціологізмом. Вже сама спроба аналізувати епітети відірвано й ізольовано від тексту творів суперечить марксистській методі, є лише спосіб реставрації найяскравіших методологічних вираз формалістів.

Еволюція Якубського від еkleктичного форсоцієства в бік послідовнішого формалізму виявляється і в його статті „Юрій Яновський“ та його „Майстер Корабля“. У романі Яновського Якубський дає лише голу формалістичну оцінку. Спочатку читач довідується, що в романі своєму Яновський є справжній романтик. Які ж, ви думали, ознаки бере дослідник, щоб ствердити оцю свою думку про романтичну творчу методу? Манера подавати вірші перед збіркою, епіграфи — оце і є, мовляв, ознаки романтичного стилю. Не спосіб ставлення і відтворення, дійсності, не метода художньої аналізи, а суто технічні способи, виходить, визначають стиль.

Далі читач довідується, що роман скомпановано „оригінально“. Ще далі дано характеристику жанру й сюжету, а там уже йде підсумування мистецької майстерності автора. Які ж задання критик ставить перед письменником? Вони сходять до того, щоб перейти „від романтизму орнаментального та ліричного до романтизму реалістичного“. Жодної аналізи ідей твору, жодної спроби виявити класову суть романтизму Яновського. Тим-то читач нічого й не довідується про цей твір. Цілком естетський, цілком „надкласовий“ підхід до роману, що його марксистська критика оцінює як буржуазно-націоналістичний. Формалістично-естетський аполітизм Якубського, як бачимо, виконує досить шкідливу роль. Він прищеплює читачеві некритичне ставлення до класово-ворожих виявів буржуазного ідеалізму в літературі, замазуючи класову суть твору, Якубський бо вихваляє мистецьку майстерність твору, який суперечить ідеологічним інтересам класу пролетаріату.

\* \* \*

О. Полторацький відносно молодий літературознавець. Він має лише одну збірку статей: „Літературні засоби“. З перших же виступів він самовизначився... як трубадур українського „ЛіФУ“. Правда, він одразу виявив себе, як не цілком послідовний футурист. Але це як раз і було на-руку нашим ліфівцям: його безпринципність, його способи підновлювати старі футуристичні концепції різними модними теоріями, та навіть зловживати поси-





ланьями на Плеханова та почасти й марксистською фразеологією мали свідчити про те, що футуризм не стоїть на одному місці, рухається вперед.

Демонструючи „еволюцію“ українських „ліфовців“ від „Комункульту“ до „Нової Генерації“, Полторацький „не виступає в цій збірці з теоріями про загибель мистецтва, а відтак і про вагу деструкції в мистецтві. Він взагалі „модернізує“ семенківські теорії, намагаючись їх соціологізувати. Тим то чуємо від нього, хоч і мало виразні, визнання й на адресу „змісту“, і на адресу „кавзальности“, і на адресу „соціального оточення“. Одне слово, Полторацький намагається показати, що він не відстає від марксизму... і коли розходиться з ним, то лише тією мірою, якою він, Полторацький, розвиває далі літературознавчу науку.

Так, так, теоретики цього гатунку, заперечуючи на словах відокремлене існування в творі форми й змісту, фетишизуючи на ділі форму й лише форму, дозволяли собі аргументувати відсталістю плеханівської науки. І ось подібні літературознавці „модерністи“ на зразок Полторацького, що підходять до завдань критика з критерієм безпринципного книжника, що шукають собі в різних професорських джерелах матеріалу і лінію для своєї „професії“, що, будучи цілком чужі пролетаріатові і його ідеалам, намагаються все таки пристосуватися, а пристосовуючись, не можуть занадто зрадити свою дрібнобуржуазну вдачу, — отакі молоді люди, природньо, можуть тільки те робити, що й робив Полторацький, а саме, робити вінегрету з Плеханова й Арватова, Келтуяла й Йоффе, Переверзева й Шкловського.

Суперечності думки, неспроможність звести кінці з кінцями, заперечування через кілька рядків того, що кількома рядками вище обстоювано, в системі подібного літературознавця аж ніяк не вражає, а є ніби цілком закономірне явище. Тим то такі факти, як заперечення змісту і визнання змісту за „мистецький засіб“ в тій самій статті Полторацького виглядає, як мізерний ляпсус та тлі всіх інших його теоретичних „мудроствів“. Тим то одночасне визнання формалістів за мало значущих „специфікаторів“ та визнання їх ролі як „позитивних“ дослідників „літературних засобів“, виглядає для нас так само, як цілком „нормальна“ методолгічна риса, що органічно зливається з цілим портретом нашого літературознавця. Правда, люди, що мало розуміються на полторацьких, можуть таки спочатку дивуватися з такого ніби то суперечливого уступу:

„Залишимо формальній школі порівнюючи невеличке місце в галузі літературознавства, місце „специфікаторів“, що вивчають механіку літературного твору. Тоді ми мусимо всі їх досягнення щодо дослідження літературних засобів визнати за позитивні, хоч і досить однобічні“.

Тут що рядок, то суперечливість. Чому однобічні досягнення є позитивні, і чому позитивні досягнення є однобічні? Чому формалістам належить невеличке місце „специфікаторів“, коли тут же

\* О. Полторацький — „Літературні засоби“.



визначо їхні досягнення в дослідженні літературних засобів? Це мусить тим більше здатися суперечливим, що Полторацький, власне, в творі, крім „літературних засобів“ нічого не бачить. Оже, досліджуючи гарно „літературні засоби“, формалісти цим самим ніби виконують цілком свої завдання. Такі запитання можна помножити на багато разів, бо таких суперечливостей рясно по всіх статтях Полторацького. На те він і еклектичний книжник. І все таки симпатії до формалізму вся еклектична мішанина приховати не в силі. Роля Ліфовеця, звісно, аж ніяк не суперечила цим симпатіям, а лише проказувала потребу прислухатися й пристосуватись до футуристичної модифікації формалізму.

Відомо, що футуристи свого часу дуже вихваляли формальну методи. З допомогою формальної методи вони збиралися „боротися“ з буржуазною літературою. Ліфовець Брік, як і всі формалісти, говорив про історію поезії, як про „історію розвитку засобів словесного оформлення“. Пізніше акцентування на раціоналізмі та матеріалізації поезії ніяк не суперечили формалістичному ідеалізові. Різниця була лише в термінології, формулюваннях, а філософська, методологічна основа—однакова.

Полторацький так само, як вірний прихильник „Ліфу“, намагається соціологізувати й раціоналізувати формалізм, але всі його мімікрійні способи лише більше підкреслюють ворожість його теоретичних висловлювань марксистському літературознавству. Мистецтво Полторацький розуміє, як суму „засобів“. Реально в літературному творі існують тільки засоби, що їх сукупність утворює стиль (фактуру) літературного твору. Зрозуміло, що, зводячи весь літературний процес до засобів, його відривають від об'єктивної реальної дійсності і, зокрема, зводять на нівець ролю творця. Полторацький тут цілком змикається з поглядом Ейзенбаума, який давно підкреслював, що художній твір є лише „побудова й гра“, що нічого в ньому немає, крім художнього засобу. Навіть зміст є для Полторацького не що інше, як мистецький засіб, цбто, власне, та сама форма. Дарма, що мовиться за зміст, але трактуючи зміст, як компонент „фактури“, Полторацький цим сам викриває формалістичну суть свого трактування.

Не визнаючи змісту, а тим більше його домінантної ролі, віддаючи данину почасти Арватову, почасти Йосффе, Полторацький визнає за основу мистецтва матеріал.

„Основою кожного мистецтва є матеріал, що за його допомогою вид мистецтва впливає на людську свідомість. У літературі цей матеріал є слово“.

Після цього твердження недивно вже, що Полторацький ідеологію цілком виключає з літературного твору. Сам то літературний твір не має жодних об'єктивних ідеологічних рис. Ідеологічні моменти мають лише позалітературне значіння. В творі є лише фактура: „Момент ідеології,— каже він,— стосується вже генези та функції літературного твору“. Тут Полторацький, так, само не є ори-



засобів? Це Полторацький, не бачить. Формалісти цим питанням можна майже рясно пошити клясманку. Ізвинна прихотеречила цю й пристосо-

ви формальну ся „боротися“ і формалісти, засобів слові та мистецтву ідеалізму. Філософська,

іфу“, намагале всі його формалісти його розуміють. Реально їх сукупність ціло, що, зводять від цієї ролі з мислю Ейкенше „побудова засобу. Навіть і засіб, щоб, т, але трактує сам викри-

ролі, відда- Полторацький ви-

допомогою вид цієї матеріал

Полторацький іде- літератур- ідеологія творі в літературі та гонези та не з ори-

гінальний. Він бо пересказує некритично твердження Йоффе про те, що

„класове спрямовання твору визначається його роллю в даній суспільній обстановці, а не абстрактно всередині його самого“.

Цим самим Полторацький, як й Йоффе, обстоює ідеалістичний погляд на мистецтво, бо ж уважає, що воно само собою не має об'єктивних класових рис, а дістає їх лише в процесі функціонування. Формалістична негачія ідеологічного моменту виявляється в Полторацького і в його трактуванні „лівого“ оповідання. „Лівим“ оповідання стає лише залежно від певних формальних засобів. Не дивно, отже, що „найлівіші“ оповідання наш літературознавець знайшов у дрібно-буржуазного письменника Ол. Слісаренка.

Як формаліст останньої формадії, Полторацький більше ніж будь-хто вдає з себе людину, що відштовхується від формалізму та обстоює соціологію. Але він, як і всі інші форсоци, не робить різниці між соціологією взагалі й марксизмом. Відмінюючи на всі заставки терміни „соціологія“ та кавзальність, вони вдають з себе наївних; вони ніби не розуміють, що і Ефремов, і Грушевський теж соціологи, але це є соціологія буржуазних ідеалістів. Полторацький — такий „радикальний“, що навіть повстає проти порядку дослідження, що його встановив Сакулін: він проти того, щоб твір спочатку дослідити „іманентно“, а після цього — „кавзально“. За що ж сам Полторацький? В статті, ніби спеціально написаній, щоб продемонструвати свій соціологічний радикалізм, Полторацький так викладає своє розуміння соціологічної методи:

„Ми повинні точно взяти на увагу оточення, історичний стиль і лише потім змагатися перекласти літературний засіб з мови мистецтва на мову соціології, себто з'ясувати, як соціальне оточення за допомогою історичного стилю детермінує літературні засоби“.

В цих кількох рядках Полторацький вичерпує всю свою методологічну програму дій. З цієї програми ми бачимо, що соціологія Полторацького не суперечить будь-якій буржуазній соціології, і через те йому нетрудно побзнати її з формалістичними методами досліду. Бо ж робити наголос на „соціальному оточенні“, як єдиному й безпосередньому чинникові впливу на твір — це значить фальсифікувати марксистську постанову питання про класові впливи, значить пропагувати байдужність до того, з якою класою зв'язаний письменник. Важливе, за Полторацьким, є не те, яка класа і які класові ідеали впливають, з якою класою зв'язаний письменник, а оточення взагалі. Письменник, отже, є „надкласовий“ суб'єкт і залежно від того чи того оточення він може дати той чи той твір. Очевидно, така соціологія не суперечить і методології Зерса.

З другого боку ми довідуємося, що соціальне оточення детермінує через стиль „літературні засоби“. Але, де ж тоді ідея твору? Виходить, що, цілком минаючи ідеї класи, психо-ідеологію автора, ідею твору, „соціальне оточення“ впливає на літературні засоби. Тут наш літературознавець, з одного боку, застосовує з



ультравульгарному вигляді переверзівського розуміння взаємин соціального буття з художнім твором, а з другого боку, обстоює непорушність формалістичного погляду на художній твір, як на суму „літературних засобів“.

Цю саму еклектичну методи, яка служить йому за засіб заховувати свої симпатії до антимарксистських методологій з виразною перевагою формалізму, Полторацький демонструє в своєму трактуванні улюбленого в формалістів засобу „поновлення“. Взятий цей термін у формалістів, надаючи йому, як це роблять і формалісти, самостійного, іманентного значення, Полторацький намагається довести свою революційність. Для цього він навіть обдаровує неприємними епітетами Шкловського, дарма, що сам же виходить у тумаченні цього питання з вихідних позицій Шкловського. До цього способу Полторацький вдається, як до димової завіси, щоб прикрити хисткість своєї „соціологічної“ будівлі.

Кінець-кінцем, усі соціологічні мудрощі сходять до визнання того, що „засіб поновлення“ є або „результат нерозуміння якогось явища“, або „результат класового обумовленого негативного до цього явища підходу“. Перший варіант, очевидно, навіть за зовнішньою ознакою, не може мати нічого спільного з соціологією. Очевидно, що кожний образ, хоч би як він творився, безпосередньо впливає не з нерозуміння, а з різного розуміння. Нерозуміння ще ніколи не було за базу для будь-якої творчості. Тим-то твердження Полторацького є першорядна нісенітниця, яка до речі, пояснюється саме нерозумінням тих соціальних чинників, що впливають на творчий процес.

Щодо другого варіанту, то — коли взагалі визнати за реальну категорію засобу поновлення, і в цьому трактуванні маємо лише схоластичне жонглювання терміном „класова зумовленість“. Говорити, що засіб поновлення є класово-зумовлений, значить або сказати, що це є властивість лише цього засобу, а не всіх інших засобів, або нічого не сказати. Кожний засіб в конкретному літературному творі зумовлений ідеєю цього твору й авторським світоглядом, який позначається на всій його творчій методі. Говорити ж ізольовано про якийсь окремий засіб, це є не що інше, як іти второваними стежками формалістів. І жодне відмінювання терміну „класовий“ не може приховати формалістичну схоластику Полторацького, який відриває формалістичний „засіб поновлення“ від усіх інших засобів, абстрактно, поза внутрішніми властивостями твору в цілому. Тим-то всякі намагання Полторацького вдавати, що він робить соціологічну аналізу цього засобу, лише підкреслюють його формалістичну непослідовність, його еклектизм...

Прикладів і ілюстрацій, які характеризують „історичну“ роллю цього ліфозія, можна було б навести багато більше. Але зважаючи на ліквідацію „Нової Генерації“ й на прилюдну обідняку Полторацького піддати критиці свої праці, я обмежуюсь малим.





#### V. ФОРМАЛІЗМ ПСЕВДО-МАРКСИСТСЬКОЇ МОДИФІКАЦІЇ

Формалізм досить яскраво виявляє себе в роботах усіх псевдо-марксистів. Про цю категорію adeptів формалізму я буду говорити найстишше, бо за останній час з'явився в нашій критиці ряд робіт, присвячених найяскравішим представникам цієї категорії (Савченкові, Перлінові, тощо). Для мене тут важить не аналізувати критичну творчість цих представників, а на основі окремих лише фактів з праць цих осіб ствердити думки, які я розвивав у першому розділі, — про найщільніший стик воронщини й переверзінства з формалізмом. Воронщина, як і формалізм, має за вихідні позиції формалістичну естетику Канта. Всіляке ж підправління кантіанства вульгарним марксизмом, звісно, не може змінити основних ідеалістично-формалістичних настановлень.

В книзі Воронського „Искусство видетъ мир“ ми маємо модифіковану пропаганду основних естетичних принципів Канта. Хто ж пильніше приглянеться до праць, скажімо, т. Юринця, які він сам вже піддає критиці, Савченка і подібних, — переконається, що їхня критика є в найщільнішому зв'язкові з кантіанською естетикою і неокантіанською методологією Воронського. Тут і треба шукати ключ для зрозуміння еклєктичного борсакія цих критиків між вульгарним, перекрученим марксизмом та — в кого одвертішим, а в кого прихованішим — ідеалізмом та формалізмом.

Тов. Юринець, наприклад, виступив у своїх літературних працях, як одвертіший ідеаліст, ніж Воронський. Хоч і Воронський ніколи не пас задніх у пропаганді ідеалістичних поглядів, але до такої одвертої апологетики естетизму й формалізму навіть Воронський не доходив. Проте, я вважаю, що Юринець був дуже споріднений з Воронським, бо ж з його вихідних позицій виходив і відрізнявся лише тим, що розвинув їх аж... до максимально-неприхованого буржуазного ідеалізму.

Кант казав, що „прекрасне є те, що пізнається без поняття, як предмет необхідної насолоди“. Воронський у різних варіаціях обстоює оцей естетський погляд на мистецтво. Воронський категорично стверджує, що мистецтво позбавлене вузько-утилітарного характеру, що воно не є „заінтересоване“, що в мистецтві, відмінно від науки, маємо справу лише „з естетичною оцінкою“. Юринець, наслідуючи Канта і Воронського, захоплений з того, що Тичинина поезія вільна від будь-яких домішок „проповідництва“ та впевняє, що хороша, на зразок Тичининової, лірика вільна від усякої „тенденції“.

Юринець, як і Воронський, дуже цікавиться „художньою правдою“. Та їхня апологетика „об'єктивної правди“ є об'єктивістична, „надклясова“, ідеалістична. Художник бо, на їхню думку, може лише тоді збагнути оцю „правду“, коли він зуміє абстрагуватися від усіх інтересів, а відтак і від самого себе. Розповідаючи про великі муки шукання „правди“, про тяжкі „испытання души“, одне



слово, створюючи навколо цього туман ідеалістичної мистифікації, Воронський нарешті доходить такого повного таємничості „стиривення“:

„наукова психологія теж твердо встановила, що окрім тих етапів, які людина свідомо переживає, існує темне, таємниче несвідоме життя, а що ще більш важливо, вона позначається високою активністю: раз у раз наша свідомість є лише слухняною зброєю несвідомого, прикриває справжні несвідомі наміри і вчинки“ \*.

Воронський не зазначає, яка саме „наукова психологія“ визнає примат несвідомості над свідомістю; але нетрудно зрозуміти, що він тут виступає, як учень Бергсона — великого ворога інтелекту в системі пізнання взагалі та в системі мистецького пізнання зокрема. Таких самих поглядів, скажімо, у роботі про Тичину, дотримує й Юринець. Реальну правду, за Юринцем, художник пізнає, абстрагуючись від себе і від своєї волі. Так диктує кантіянське й бергсоніянське розуміння незацікавленого мистецтва.

Пропагуючи споглядальну, антиутилітарну методику пізнання, Бергсон каже так про властивості художників:

„Коли вони дивляться на річ, вони її бачать не для себе, а для не самої. Вони сприймають не для того тільки, щоб діяти, а заради нічого заради насолоди“ \*\*.

Очевидячки, саме за Бергсоном іде не лише Воронський, а й Юринець, коли навчає поетів ідеалістичного способу ставитися до реальної дійсності:

„Кожний поет, що хоче бути справжнім, мусить втягнути в себе як найбільше змісту. А це можливо тільки в атмосфері якнайвищої об'єктивності, коли поет мов би виростає понад себе і дивиться на себе збоку“ \*\*\*.

Поет, отже, повинен перестати бути реальним класовим суб'єктом з класовою волею; він зі своєю свідомістю й волею повинні розчинитися в надлюдській „об'єктивності“, — і тоді він зможе виконати другу вимогу Юринця:

„Відношення поета до предмету мусить бути споглядальне“.

Нічого сказати, що всі ці твердження яскраво демонструють впливи кантіянської й бергсоніянської естетики на Юринця. Сам Юринець, як я вже сказав, почасти піддає критиці ці свої погляди. Але цієї критики ще недостатньо. Найважливіше ж для нас тут, знов таки, показати, що провідник кантіянських естетичних поглядів у модифікації Воронського, природньо мусив виявити й формалізм. Інша справа, що Юринець в одвертій формі, ніж будь-який воронщик, проклямував свої формалістичні симпатії. Та це лише значить, що методологію Воронського, яка має за свої вихідні позиції кантіянську естетику, Юринець довів до логічного завершення. Юринець одвертіше продемонстрував те, що іноді в завуальованій формі захоує методологія Воронського.

\* А. Воронський — „Искусство видеть мир“.

\*\* А. Бергсон — „Восприятие неопределенности“.

\*\*\* Володимир Юринець — Павло Тичина.



Між іншого мистецтва, а й  
то істинності „остро-

а, що окрім тих етапів, які  
не несвітломе життя, а що  
створив: раз у раз паша  
го, прикривав справжні не-

ва психологія“ визнає  
трудно зрозуміти, що  
кого зорога інтелекту  
тецького пізнання зо-  
роботі про Тичину, до-  
ццем, художник пізнає,  
як диктує кантіянське  
мистецтва.

му методу пізнання,  
ів:

аць не для себе, а для не-  
щоб діяти, а заради нічого

лише Воронський, а  
ого способу ставитися

спів втягнути в себе як най-  
іакнайвищої об'єктивності,  
ся на себе збоку” \*\*\*.

ним класовим суб'єктом  
й голою позивні роз-  
тоді він зможе вико-

и споглядає”.

по право демонструють  
ним на Юринця. Сам  
ити ці свої погляди.  
двіше ж для нас тут,  
звідки естетичних по-  
нню, мусив виявити й  
кваліфікації формі, ніж  
формалістичні симпатії.  
ського, яка має за  
Юринця довів до ло-  
монстрував те, що  
Воронського.

Юринець одверто пропагує в своїх роботах формалізм. Шіллер свого часу в найчистіших словах сформулював принципи кантіянської естетики. За теперішньої епохи, за часів кічливих спроб неокантіанців фальсифікувати марксо-ленінську філософію, Юринець найодвертіше прислужився неокантіянцям. Різниця та, що Шіллер не ховався за своїм кантіянством. Юринець же під прапором марксизму виступав як ідеаліст, що розвиває погляди Воронського з одного боку, формалістів — з другого.

Ось як популяризував Шіллер формалізм кантіянської естетики:

„В справді прекрасному творі мистецтва все повинно залежати від форми і нічого від змісту, бо тільки форма діє на всю людину, зміст же — лише на окремі сили. Зміст, хоч би який він був підвищений — і всеосляний, все ж він діє на душу обмеженим способом, і справжньої естетичної насолоди можна чекати лише від форми“ \*.

В цьому ж дусі виступає в своїх роботах і Юринець. Жодного відступу від кантіянського обожнювання форми Юринець не робить. „Проблема поезії є власне проблема форми, а не щось інше“, так чить Юринець. „Художня творчість має справу тільки з формою“ — настоє Юринець. Недивно, що він доходить заперечення соціологічної аналізи. На думку Юринцеву, соціологічна аналіза стосується до „соціального тла“, а не до „соціального змісту твору“. Виходить, що самий твір треба розглядати лише з погляду формальних засобів. Виходить, що самі художні властивості твору не можна перекладати на мову соціології. А це і є формалізм. Йдучи від Воронського, і навіть далі Воронського шляхом ідеалізму й естетизму, Юринець мусить виізти й свій зв'язок з формалізмом.

\* \* \*

Під величезним впливом Воронського є і Я. Савченко. Так само, як Воронський, Савченко орудує психологічною та навіть біологічною „соціологією“.

Відомо, що Кант дивився на мистецтво як на продукт генія. Геній, за Кантом, це особа, обдарована від природи особливими біологічними якостями. Геній володіє тільки йому відомими способами творити. Геній має особливої якості уяви. Геній — це людина виключного чадження та вміння перетворюватися. Йдучи за Кантом, Воронський присвятив десятки сторінок фетишизації надлюдських якостей художника. Кант говорив, що справжня сфера діяльності для генія — це уява; і Воронський каже, що одна з головних умов художнього перетворення — жиза уява. Якості психо-біологічного порядку випинають на передній плян. Основне для художника не його світогляд, не ідеали передової класи, а індивідуальні психо-біологічні якості. Тим то художник за Воронським, є той, хто зміг подолати все „звичайне, життєве“, всю „суєту суєт“. Подолавши це, художник починає

\* Ф. Шіллер — „Листи про естетичне виховання“.



бачити те, чого не бачать, не помічають інші, і лише в ці моменти він переживав те особливе творче самопочуття, яке називається натхненням"

Отже художник не є звичайний мислячий суб'єкт, що вміє свої думки висловити в образах, а людина особливої психо-біологічної породи. Так розуміючи художника, критик, звісно, завжди буде дошукуватись не того, які думки проповідує художник, а того, якою мірою він відповідає рівневі „генія“. І таким генієм, звісно, буде раз у раз художник, незалежно від того, яким класовим ідеалам він служить. Одно слово, ця позиція є місточок, що веде до пропаганди безкласового мистецтва, до культивування суто-естетських поглядів на мистецтво.

Мушу сказати, що Савченко, більше ніж хто інший із псевдомарксистських критиків, перебуває в полоні цієї психо-біологічної соціології, що диктує йому суто індивідуалістичний, суто-естетський погляд на художника. В Савченкових статтях про Бажана, Довженка, Яновського соціологічні критерії капітулюють перед „надкласовим“ критерієм геніяльності. Ввесь свій критичний патос Савченко присвячує тому, щоб переконати, що вони великі художники взагалі, що вони великі майстри взагалі, що їхні індивідуальні якості вигідно відрізняють їх від усіх інших, і що саме це і є головне для художнього процесу. Не шкодуючи фарб і слів, щедрий на спітети й патетичні вигуки, Савченко намагається оцими суто емоціональними способами замінити об'єктивну наукову аналізу, яка звісно зразу же виявила би його антимарксистську тенденцію.

Савченко ставить у центрі уваги не ставлення художника до нашої революційної дійсності, не методу художнього розв'язання тих чи тих ідей, а його майстерність. І коли Савченко визнає геніяльність того чи того художника тоді все розв'язується з погляду цієї геніяльності. Відмінюючи на всі заставки терміни, популярні в марксистській літературознавчій науці, Савченко прикриває цим свою „надкласову“ психо-біологічну соціологію. Для прикладу я наведу лише один уступ зі статті Савченка про роман Яновського „Майстер Корабля“.

„Патос авторів у тому, щоб надхненно ствердити життя: процесі біологічний та соціальний; бурхливу повнокровну молодість і мудру старість; радісну, соціально виправдану й доцільну працю й потужні, непригашувані пориви людини творити теперішнє, прориватися в майбутнє, шукати невідомо й героїчно шляхів до створення гармонійної людини, гармонійного соціального трудового колективу та високої соціальної культури“.

Ви бачите, як патетично та як барвисто малює Савченко ставлення Яновського до життя. В цьому уступі в конденсованому вигляді досить багато сказано про взаємини між художником і дійсністю. Тут мова — і про ствердження життя та його процесів, і про працю, і про пориви людини, і про майбутню культуру. Але саме тому в цьому уступі досить яскраво проглядає критичний „стиль“ Я. Савченка.





...дуже в ці моменти  
...нахненням"  
суб'єкт, що вміє  
Барсої психо-біо-  
ни, звісно, завжди  
дує художник, а  
І таким генієм,  
того, яким кля-  
ція є місточок, що  
до культивування

інший із псевдо-  
психо-біологічної  
ічний, сучасності  
тях про Бажана,  
апитулюють перед  
і критичний патос  
они великі худож-  
що їхні індивіду-  
их, і що саме це  
ючи фарб і слів,  
намагається оди-  
ивну наукову ана-  
марксистську тен-

ня художника до  
нього розв'язання  
і Савченко визнає  
в'язується з по-  
вки терміни, попу-  
вченко прикриває  
ню. Для прикладу  
і про роман Янов-

ми життя: процесі бі-  
одість і мудру старість;  
востані, непригашувані  
мабуття, гукати не-  
і людини, гармонійного  
кої культури".

о малює Савченко  
віз конденсованому  
іх художником і  
та його процесі,  
їмо культуру. Але  
вважає критичний

Відмінюючи в різних сполученнях термін „соціалістичний“, критик, проте, уникає говорити про соціалістичність. Насправді Савченко, наче підспівуючи самому Яновському, культивує поняття асоціального, біологічного життя (бо що значить захоплюватися з властивості Яновського стверджувати „життя взагалі“?), культивує поняття позакласового розуміння праці (праця, як така, як певний фізіо-біологічний процес), культивує поняття людини з великої літери, культивує поняття культури взагалі (інакше він не захоплювався б перспективою... „майбутньої високої соціальної культури“, а говорив би про соціалістичну, комуністичну культуру).

Художник, майстер, отже, в трактуванні Савченка, втрачає свої класові риси і виростає на генія, що вміє бачити те, чого інші не бачать, що вміє творити *an und für sich* цінні твори. І коли ніби віддаючи данину марксизмові, Савченко хоч щось скаже й про сучасні революційні ідеали і про світогляд письменника (хоча це дуже рідко трапляється), то й це не дістає відповідного класового, обґрунтування.

Савченкова метода давати позакласову, формальну оцінку та фетишизувати майстра виявляється і в його роботі про Бажана, а особливо про Довженка. Бажан є поет „визначної поетичної культури“. Бажан — „яскрава й оригінальна індивідуальність“. „Бажан далеко сягнув наперед від загального, дуже невисокого рівня культурно-художньої свідомості нашої поезії“ — оце є характерні оцінки, які дає Савченко Бажанові. Кожний бачить, що тут нічого не має від класової аналізи. Навпаки, ці критерії повинні виправдати ту ідеологічну „вибачливість“ до творчості Бажана, яку виявляє Савченко.

Щодо Довженка, то Савченко його зовсім не аналізує, а співає гімн генієві Довженка. Довженко має „величезний творчий розмах“, має „органічну сміливість думати поза штампом — і відповідно до своєї, — якісно відмінної від штапованої, — індивідуальності — „об'єктувати й відтворювати світ“. „Довженко — сміливий майстер, майстер максимального пляну, максимального творчого дихання“ і все в такому дусі. Я зовсім не хочу заперечити майстерність Довженка, і потребу це відзначити. Але чи значить це, що Довженко потребує саме отаких патетичних психо-біологічних панегіриків? Чи значить це, що його треба розглядати, як самостійну індивідуальність, а не як виразник певних класових ідеалів?

Після таких прикладів імпресіоністично-ідеалістичного підходу до Довженка не трудно вже зрозуміти причину того, чому Савченко виявляє цілковите невіміння дати класову аналізу Довженкового твору і розібратися в усіх суперечностях творчої методичного художника. Ленін говорив:

„простолінейність і однобічність, дерев'яність і окостенілість, суб'єктивізм та суб'єктивна сліпота, воля гістологічні корні ідеалізму“<sup>\*</sup>.

\* В. Ленін — т. XIII — „К вопросу о диалектике“.



Савченків суб'єктивизм веде його не просто до ідеалізму, а навіть до містицизму. Бо ж хіба не містицизмом їхнє твердження, що до стилю „Землі“ Довженкової не можна застосувати жодного „вичерпного терміну“, що цей стиль є „поза інерцією наших уявлень і означень“?

В критичній методі Савченка знаходить собі місце розгляд лише почуттів художника, але не ідей, думок. І тут Савченко, знов таки, виявляє свій зв'язок з естетикою Воронського. Про переживання психо-біологічного порядку Савченко говорить найбільше. Дуже оригінально, знов таки у властивому йому емоціональному стилі, Савченко малює ставлення Довженка до дійсності.

„У тому, як Довженко патетично сприймає об'єктивну дійсність і як між ними (суб'єктом) та нею (об'єктом) відтворюється найактивніша, навіть пристрасно інтонірована єдність — відчуваемо міцну мускулатуру Довженкової психіки. Вона не знає рефлексів, щоб розривала цю єдність чи послаблювала підвищений творчий акт зустрічі художника з дійсністю. Довженко у своєму творчому настановленню монолітний. У нього немає внутрішніх дискусій чи сумнівів“.

Антидіалектичний механіцизм, що не бачить суперечностей у взаєминах художника з дійсністю, що цілком утотожнює суб'єкта й об'єкта, сполучається тут з суб'єктивним ідеалізмом, який зводить усі взаємини художника з дійсністю до переживань. Художник не пізнає, а переживає, сприймає. Художник вміє „пристрасно“, за Савченковим висловом, відчувати дійсність. І все це вміння пояснюється „міцною мускулатурою довженкової психіки“ яку він трактує фізіо-біологічно.

Звідси вже нетрудно зрозуміти чому з такою ж патетикою Савченко оспівує Довженкову ідеалізацію стихійно біологічних сил природи й людини, що виявилась у фільмі „Земля“, як ідеалістичні провали. Я навів лише окремі факти (а їх можна значно помножити), щоб показати: основна методологічна лінія Савченка відповідає методології Воронського. І в той же час Савченко виявляє формалізм (як виявляє свій формалізм й еклектик напівворонщик, напівпереверзіянець Ф. Якубовський. Я тут обмежуюсь Савченком).

Формалізм Савченків виявляється вже в тім, що в нього, як і у Воронського, емоція виступає в своїй іманентній ролі. Навіть у статті про Бажана, яка називається „Боротьба за світогляд“, про світогляд насправді мова не мовиться, а все зведено до переживань і почуттів авторових. Формалізм у Савченка виявляється і в тому, що стиль у його розумінню виступає лише як технологія, а відтак — позбавлений будь-яких ідеологічних ознак. Цьому свідчить стаття Савченкова про „Майстер корабля“ Яновського, де всю творчу методу авторову критик трактує з погляду „повновлення“.

„Майстер корабля“, — каже він, — призертав увагу насамперед тим, що він сприймається як поповлене („отстраненное“) літературне явище — особливо, на тлі теперішньої української літературної дійсності“.



ого до ідеалізму, а  
їхні твердження,  
загосудувати жодного  
інерцією наших уяв-

бі місце розгляд лише  
т Савченко, знов таки,  
го. Про переживання  
ть найбільше. Дуже  
імпіональному стилі,  
існости.

ективну дійсність і як між  
найактивніша, навіть при-  
мускулатуру Довженкової  
цю єдність чи послаблю-  
а з дійсністю. Довженко у  
нього немає внутрішніх

ить суперечностей у  
устоїнное суб'єкта  
ідеалізмом, який зво-  
переживань. Художник  
к вміє „пристрасно“,  
ть. І все це вміння  
нкової психики“ яку

такою ж патетикою  
кційно біологічних сил  
смаля“, як ідеалістичні  
можна значно поміо-  
лінія Савченка відпо-  
ас Савченко виявляє  
ектик напівворонщик,  
обмежують Савчен-

тим, що в нього, як і  
світній ролі. Навіть у  
ьба за світогляд“,  
все зведено до пере-  
Савченка виявляється  
є лише як технологія,  
як ознак. Цьому свід-  
іля“ Яновського, де  
з погляду „поно-

вступу насамперед тим, що  
є) літературне явище —  
їхній дійсності“.

Вся аналіза провадиться з погляду ствердження однієї тези, отже все зводиться до формальних способів будувати сюжет, композицію тощо.

Формалізм у Савченка виявляється у тім, що він, продовжуючи традиції футуристів, віддає в творі перевагу фактурі замість ідеї, замінюючи лише для більшої зручності термін „фактуру“ терміном „матеріал“. Основне у фільмі Довженковому є матеріал. Його матеріал має такі якості, що „неминучі“ великі ефекти. „Матеріал“ в „Землі“, категорично не знає інерції, не знає такого трактування, що вказувало б на будь-який трафарет. „Матеріал“ Довженка „майже ніколи не тисне на свідомість“ (виходить, що в інших випадках матеріал таки тисне на свідомість, а не назапки). В іншому місці Савченко ще так висловлюється про ролю матеріалу в тому ж Довженковому фільмі:

„Яка колосальна якість матеріалу, яке величезне навантаження сенсу на нього і як, у зв'язку з цим, неминуче викидають найскладніші плани, асоціативного думання — до того ж активного і підвищеної температури“.

Тут Савченко особливо виразно демонструє свій формалізм. Для нього бо сенс є щось похідне від матеріалу (сенс навіть „навантажують на матеріал“), думки — похідне від матеріалу, а відтак зміст, ідея — похідні від форми. І справді, провадячи свою аналізу Савченко раз-у-раз іде не від змісту до форми, а назапки, а дуже часто він зовсім обминає зміст. Власне, ми кажемо тут про зміст в розумінню Савченка, бо зміст в нашому розумінню майже ніколи не фігурує в критичних аналізах Савченка.

За Савченком, найбільшу ефективність творі дістає лише в наслідок тих чи тих суто формальних комбінацій.

„На цих контрастних зіставленнях, на великому навантаженню деталей напруженими емоціями (навіть емоції в тут елемент формально-технологічного процесу (С. Ц.), на блискучому монтажі кадрів і, навіть, на монтажі ледве помітних внутрішніх переживань учасників цієї сцени — повстає викінчений образ глибокої соціальної ваги й драматизму“.

Отже образи „глибокої соціальної ваги й драматизму“ — не є продукт думки, а продукт великих технічно-формальних операцій художникових. Таких прикладів можна навести ще чимало, але й цих досить для того, щоб переконатися: не лише теоретичні висловлювання Воронського мають стик із формалізмом, а й практика воронщиків це демонструє на кожному кроці.

\* \* \*

Так само стоїть справа і з переверзіянями. У першому розділі я досить докладно проаналізував формалістичні сторони переверзіянських концепцій. Тут же я тільки зазначу, що цей формалізм є неминучий продукт всілякої механістичної теорії, яка не визнає діалектичного закону протилежностей, і яка відтак виходить із формально-логічної методи мислення.



„Роздвоєння єдиного.— каже Ленін,— і пізнання суперечливих частини його є суть (одна з „істотностей“, одна з основних, коли не основна, особливостей або рис) діалектики“.

Оцього визначення роздвоєння єдиного в Переверзева немає, і саме тому він цілком механістично трактує взаємини суб'єкта й об'єкта, саме тому він метафізично трактує процес взаємодії бази й надбудови, саме тому його об'єктивізм переростає в суб'єктивізм, а його соціологізм— у формалізм. Виключаючи ідеологічний чинник, зводячи на рівень суб'єктивну роль автора, ставлячи в центрі уваги образ, Переверзев цим самим застосовує формалістичні методи дослідження.

На практиці це блискуче доведено в переверзівському збірникові „Сучасна українська проза“, що його видала Київська філія Інституту Шевченка. Цей збірник докладно й ґрунтовно проаналізував Б. Коваленко. Я тільки хочу кількома прикладами показати, як в основному переверзівська стаття Перліна є одночасно й формалістична.

Всі роботи Хвицького Перлін розглядає з погляду, так би мовити, автогенного образу. В цьому він цілком наслідує Переверзева. Дарма що поруч з принципом „автогенности“ він встановлює ще й іншу класифікацію творів, а саме безсуб'єктивних, поліфонічних і монологічних, але центральний образ, що утворюється з автором, ніде не зникає. Він лише запроваджує поняття запозичені від справжніх формалістів, а саме „чуднення“, отже автогенний образ не зникає, а учуднюється. Так щасливо Перлін сполучає свою службу двом богам: чистому переверзівству і чистому формалізмові: автогенний образ бо поєднано з засобом „учуднення“. Всі засоби літературні Перлін розглядає лише з погляду образу. Коли це є центральний образ, тоді письменник уживає отаких засобів, коли це не центральний образ, тоді вживає інших. Отже й у цьому ми маємо наслідування Переверзева.

Але будши учень Переверзева, і тільки учень, Перлін в більш одвертій і неприхованій формі виявляє той формалізм, до якого веде механістична методологія Переверзева, але якого сам Переверзев у такому оголеному вигляді не виявляв би. Механістично, як і Переверзев, трактуючи взаємини суб'єкта й об'єкта, Перлін під об'єктом розуміє не позалітературну дійсність, хоч би ту саму економіку, до якої метафізично зводить всі чинники впливу Переверзева, а матеріал. Говорячи про взаємини об'єкту і суб'єкту „в межах твору“, Перлін каже, що

„співвідношення матеріалу й суб'єкта дає всю різноманітність художніх засобів, і тут у цьому відношенні, захований ключ до розуміння стилевих властивостей мистецького продукту“.

Отже Перлін уважає матеріал за об'єкт, від взаємин з яким суб'єкта-художника й залежить усе у творі. Але це і є формалізм. Бо ж насправді з цієї системи випадає об'єктивна дійсність, а залишається лише річ, матеріал, який треба вміти обробляти. Ті чи





і засоби, скажімо, „двозначний анекдот“, „знаходять собі пояснення в тому матеріалі, що був об'єктом художнього зображення“. Таке твердження також є формалістична деідеологізація мистецтва, що звісно цілком збігається і з настановленням перереверзіанства.

Перлінів поділ творів Хвильового на монологічні й поліфонічні свідчить так саме про орудування лише формалістичною, а не соціологічною класифікацією. Дуже цікаво, що Перлін виправдує такий принцип поділу тим, що, мовляв, хронологічний поділ не вичерпує питання. Як видно, Перлін не в силі збагнути, що окрім хронологічної ознаки можна ділити твори за ознакою ідеологічною, яка мусить включити й творчу методу письменника.

Очевидно, що саме цим способом можна й треба було б простежити по-справжньому ідейно-творчий шлях письменника в його розвитку й змінах. Перлін не спромігся цього зробити. Його переверзіансько-формалістична метода дала йому лише можливість поставитись цілком „нейтрально“ та „аполітично“ до всіх творів Хвильового. Врешті ж педантичне копірвання в тому, який твір якою мірою підходить під монологічну, а який — під поліфонічну категорію, є те саме формалістично-статистичне специфікаторство, за яке здобув собі „славу“ на Україні Майфет. Отже на цьому конкретному прикладі бачимо, як і переверзіанська, в основному, практика переплітається з формалізмом.

\* \* \*

На цьому я закінчую аналіз того, яку роль формалізм виконує у буржуазних і дрібно-буржуазних літературознавчих течіях, що одверто не стоять на формалістичних позиціях. Моя аналіза показала, що формалізм становить реальну небезпеку не тільки там, де він виступає в послідовному виявленні, а й там, де він виконує службову роль в системі якоїсь іншої методології. З другого боку, моя аналіза показала, що формалізм, як продукт ідеалістичної філософії, може, в тих чи тих масштабах, знайти собі місце у всіх антимарксистських методологіях, скільки всі вони мають за свою основу ідеалістичні філософські системи. Справжнє подолання формалізму можливо лише на позиціях діалектичного матеріалізму, на позиціях філософської системи Маркса-Леніна.

Боротьба з формалізмом диктує потребу боротися з усіма видами метафізичного мислення.

„Для метафізика, — казав Енгельс, — речі та їх відбитки у думках, поняття являють собою відокремлені, сталі, закріплені, раз назавжди дані об'єкти досліду, які належить розглядати одне за одним“.

Саме ця метода досліду властива формалізові. Метафізика і навіть метафізика могла породити всі вияви формалістичного імаїнізму. Діалектика розглядає явища в їх зв'язкові та взаємодії, в їх русі, виниканні і зниканні. І саме тому діалектика є найбільшій ворог метафізичного формалізму. Діалектична логіка, яка, за



Леніном, вимагає „охопити й вивчити всі сторони“ предмету, всі зв'язки та „упосереднення“, є органічно ворожа формальній логіці вихідному пунктові всіх формалістичних і еклектичних метод в літературознавстві.

Боротьба з формалізмом можлива лише на базі боротьби з суб'єктивним ідеалізмом і механістичним об'єктивізмом взагалі. Боротьба з формалізмом можлива лише на позиціях діалектики єдності протилежностей. Тільки на ґрунті цього закону можлива боротьба з усіма видами буржуазної соціології, з усіма формалістичними й напіформалістичними теоріями, з воронщиною й переверзіанством.

Успішна боротьба з формалізмом можлива лише на ґрунті партійного розуміння філософії взагалі, теорії літератури зокрема. Лише ґрунтуючись на марксо-ленінській філософії і використовуючи всі рештки ідеалістично-механістичних філософських концепцій, борючись проти буржуазних і дрібно-буржуазних літературознавчих методологій взагалі, ми зможемо остаточно подолати всі рештки формалізму.

## ДО ПРОБЛЕМИ ПОЕТИЧНОГО СТИЛЮ В ВИЗНАЧЕННІ В. М. ФРІЧЕ\*

Т. УХМИЛОВА

Історія й соціологія поетичних стилів досі залишається важливою проблемою в роботі марксистів-літературознавців. Історія літератури вивчається в історію поетичних стилів, під специфічністю яких треба розуміти не тільки те, що відрізняє їх серед інших видів суспільної свідомості й їхні особливості залежно від даного історичного періоду. Літературна закономірність є одна з ланок єдиного нерозривного процесу суспільного розвитку. Художник сприймає й відображає дійсність в образі, але завжди на певному історичному протязі часу, в певних соціально-економічних умовах, як представник даної соціальної групи або класи. Художній факт, як один із суспільних фактів літературно-специфічно закономірний, не можна розглядати без зв'язку з іншими суспільними фактами, без зв'язку з закономірностями цих фактів.

Інтерес до художніх фактів визначається суспільним розвитком. Щоб зрозуміти закономірність літературних фактів, треба зрозуміти закономірність процесу суспільного розвитку, що своєрідно й закономірно відбивається в літературних фактах. Своєрідність стилю художніх фактів дає змогу судити про своєрідність дійсності, що породила його. Своєрідна конструкція твору, своєрідне закріплення його в слові, своєрідне виявлення дійсності в образах, сполучення їх і т. д.—все це дає уявлення про своєрідність соціальної дійсності, що породила даний твір.

\* Від ред. Статтю вміщуємо порядком критичного обговорення літературознавчих поглядів В. М. Фріче.



предмету, всі формальній логіці лектичних метод

базі боротьби з ітвізмом взагалі. вищих діалектики закону можлива з усіма формалі-онщиною й пере-

лише на ґрунті теорії літератури і філософії і вико-філософських кон-дуазних літерату-таточню подолати

Ю

#### Т. УХМИЛОВА

залишається важ-роззнавців. Історія лів, під специфіч-дрізняє їх серед вості залежне від шірність є одна з го розвитку. Ху-зі, але завжди на льно-економічних або класи. Худож-атурно-специфічно з іншими суспіль-них фактів.

суспільним роз-атурних фактів, го розвитку, що атурних фактах. дити про свое-на конструкція дне виявлення дає уявлення даний твір,—

так виявляється закономірність соціального життя в закономірності літературних фактів.

Відбиті в психології й ідеології соц - економічні відносини за-кріплюються в конкретних словесних творах, об'єктивуються і дають певний літературний стиль, як емоціонально образне від-ображення дійсности. Мистецький, зокрема й літературний, стиль є, отже, образне виявлення класового уявлення про дійсність й ставлення до неї, образне виявлення в даних конкретних творах характерних для даної доби рис з погляду даної класи соціальної групи. Виникши таким способом, художні твори й собі діють на буття, що їх породило.

Кожний новий крок у розвитку продукційних сил в суспільстві, що базується на приватній власності, викликає нову невідповідність між засобом виробництва, відповідними економічними зв'язками, панівним політичним ладом, організацією суспільного життя — з одної сторони, і художнім стилем — з другої. Тоді починається боротьба між панівною класою — охоронцем старого стилю, і носієм нового стилю, новою класою або соціальною групою, що з'являється на історичну арену, відбувається переворот у царині художнього стилю. Інакше кажучи, класова боротьба за той чи той суспільно-економічний лад спричинює кінець-кінцем боротьбу і в ділянці поетичних стилів. Ось чому історичну поетику, як науку про соціальну закономірність розвитку поетичних форм, треба розглядати, виходячи з класової структури суспільства, з класової зумовлености даних форм.

\*\*\*

Настановлення В. М. Фріче в галузі вивчення поетичних стилів в основному спирається на плеханівські настановлення в питаннях мистецтва взагалі. Плеханову бракувало саме діалектичного підходу до мистецьких явищ. Не дарма Плеханов безкритично посилається прикладом на Фюергерда — метафізика-матеріаліста, який поставив питання про залежність поетичних стилів від даного способу виробництва. Фюергерд, говорить:

„Відповідно до даного способу виробництва і тієї форми держави, яка ним зумовлюється, думка людей спрямовується в певні сторони й залишається неприступна для інших. Отже, щоб існував кожний стиль (в мистецтві), треба щоб існували люди, які живуть у цілком певних політичних умовах, виробляють за певних відносин виробництва і мають певні ідеали. Коли є ці причини, тоді люди створюють відповідний до них стиль із такою ж природною konieczністю і неминучістю, з якою відбувається процес білення полотна, темнів бромак срібла і в хмарах з'являється барвіста зеселка: сонце, як причина, зумовляє всі ці наслідки“.

Це суто-механістичне настановлення, що його не заперечив Плеханов, дуже помітно позначилось і на концепції В. М. Фріче, на його спробах уґрунтувати закони соціологічної поетики.

„Центральні проблеми поетики, — говорить Фріче, — („Проблеми соціологічної поетики“. Вести. Ком. Академіи, кн. 17-я) в, без сумнію, проблема



стилів і проблема жанрів. Обидві вони тісно пов'язані між собою. Для певних стилів характерні певні жанри, а на усякому жанрі позначається панування тих чи інших стилів.\* 4

Найважливіші питання в розв'язанні цих проблем це за Фріче: 1) закон єдності стилю поетичного і життєвого, 2) закон диференціації панівного стилю епохи, 3) закон створення і формірування стилю і жанрів, 4) закон розвитку стилю і жанрів протягом цілої історії поезії. Як каже Фріче,—

„Літературний і взагалі художній стиль є виявлення життєвого стилю або стилю культури“.

\* \* \*

Отже перший закон соціологічної поетики полягає за Фріче в закономірній відповідності певних поетичних стилів певним економічним стилям, єдність стилю економічного, ідеологічного і поетичного. Як приклад, Фріче, а так само й Плеханов, наводить Францію XVII ст., де за панівний літературний стиль був класицизм, як виявлення раціоналізму—характерної риси державних політичних форм XVII сторіччя. В економіці панує меркантилізм,— вияв того самого раціоналізму.

„Господарство стає за предмет раціоналістичного пізнання й упорядкування, самодержавного розпорядження капіталами виробників“.

Класичний літературний стиль і собі виявив тіж раціоналістичні риси.

Як інший приклад (у статті „Наша первоочередная задача“ в „Литература и Марксизм“, кн. 1) Фріче наводить добу феодалізму, що її економічний стиль виявлявся в принципі міцної ієрархії, в ідеї рангу. Вона домінувала і в соціально-політичному житті, і панівних ідеологіях. Ранг—стиль цілого життя доби феодалізму, принцип, що формує його. І спосіб виробництва доби феодалізму відповідає цим уявленням, зафіксованим і в поетичному стилі.

Так угрунтовує В. М. Фріче свій перший закон: розвиток, за Фріче, капіталізму породив у політиці абсолютизм, в економіці—меркантилізм, в мистецтві—класицизм. За доби імперіялізму відмінні риси життєвого стилю Фріче вбачає в урбанізмі, а мистецького—в футуризмі, і т. д.

Механістичні помилки Плеханова виявились і в законах соціологічної поетики В. М. Фріче. Плеханов розглядає існування політичних стилів і жанрів поза законом єдності протилежностей: спочатку існував класицизм, потім романтизм, пізніше—реалізм і т. д. Закон єдності протилежностей Плеханов розглядає, як ряд прикладів, а не як основний закон діалектики. Так само й тотожність протилежностей він бере, як суму прикладів, а не як „загальний закон світу й пізнання“ (Ленін).

Те само бачимо і в першому законі В. М. Фріче: стиль економічний відповідає стилеві ідеологічному й поетичному—і тільки. А про те, що в надрах панівного стилю (а Фріче навіть не зав-





зв'язані між собою. Для  
даного жанру позначається

проблем це за Фріче:  
1) закон дифе-  
рентування і форміру-  
вання і жанрів протягом

зведення життєвого стилю

ми полягає за Фріче  
в певних стилів певним еко-  
номічному, ідеологічному і поетич-  
ному. Плеханов, наводить  
прикладний стиль був класи-  
цистичної риси державних  
панує меркантилізм,—

нового пізнання й упоряд-  
кування виробників".

виявив тіж раціоналі-

„очередная задача“ в  
життє добу феодалізму,  
вплив міцної ієрархії, в  
політичному житті, і  
в добу феодалізму,  
в добу феодалізму  
поетичному стилі.

І закон: розвиток, на-  
прямок, в економіці—  
в добу імперіалізму  
в в урбанізмі, а мисте-

сь і в законах соціо-  
логічному існування по-  
етичності протилежностей:  
реалізм, пізніше—реалізм  
нов розглядає, як ряд  
ектики. Так само й  
прикладів, а не як

Фріче: стиль еко-  
номічному— і тільки.  
Фріче навіть не зав-

вди говорить про панівний стиль панівної класи, а про якийсь  
абстрактний стиль узагалі, характерний для даної суспільної фор-  
мації) розвивається новий стиль іншої класи, яка перетворюється  
з класи в собі класу на класу для себе,—про це Фріче, так само  
як і Плеханов, нічого не пише.

В своєму першому законі Фріче сконкретизував основне по-  
ложення марксизму — „буття визначає свідомість“, діалектичну  
єдність суб'єкту й об'єкту, як наслідок залежності від економіч-  
ної бази. Але наслідуючи Плеханова, Фріче так і залишився на  
позиціях коментатора плеханівських робіт,—що, як відомо, в ба-  
гатьох питаннях відступає від послідовного марксизму.

Плеханов розвинув у питаннях мистецтва першу частину мар-  
ксистської формули — буття визначає свідомість — і обминув другу  
її частину: свідомість, виникши, діє на буття. Ця помила вийшла  
з поезії В. М. Фріче. Його перший закон є тільки кон-  
кретизація — в мистецтвознавчій діяльності — першої частини зазна-  
ченої марксистської формули; обминання другої її частини робить  
поетику Фріче пасивно-споглядалю, надає їй рис, характерних  
для філософії деборнінської групи.

Наукова естетика тільки спостерігає, тільки з'ясовує,—запе-  
вляє Плеханов, а за ним і Фріче. „Наукова естетика“ до кінця  
вірна своєму принципіві тільки спостерігати, тільки з'ясовувати,  
але не захищати „ті чи інші корисні для певної класи й його  
інтелігенції ідеї („Судьбы русской критики“). Це плеханівське ви-  
значення наукової естетики вплинуло на теорію стилей Фріче:  
він створив схему, пасивно сконстатував певні явища і забув про  
те, що справа марксиста-соціолога не лише установити закони, а  
й передбачати і впливати.

Плеханов відбивав ідеологію меншовизму, що спрямовує думки  
до притуплення класової боротьби, до відризу від практики. Через  
це він розглядав мистецтво поза соціально-історичним розумінням  
його, як життєвої практики. Цю хибу успадкував і Фріче, некри-  
тично підійшовши до плеханівських положень. Розгляд поетичного  
стилю, як дієвого засобу перетворення життя, залишається поза  
межами першого закону В. М. Фріче. Поетичний стиль живе в  
цього й поза законом одности протилежностей.

„Скільки суспільство звичайно складається з клас,— говорить Фріче,—  
то панівний за даної історичної доби поетичний стиль, як естетичне ви-  
явлення стилю доби, неминуче зазнає певних змін від того, письменних  
якої суспільної групи перетворює в своїй творчості цей панівний поетичний  
стиль.

Панівний „поетичний стиль доби“, за Фріче, лише зазнає пев-  
них змін в творчості представників різних клас, зберігаючи, оче-  
видно, основні свої риси. Але, як же тоді зрозуміти, наприклад  
життєрадісний, бадьорий стиль раннього Горького на тлі Чехов-  
ських „похмурих людей“? Як зрозуміти виникнення революційної  
поезії пролетаріату за доби реакції на тлі песимізму, мистецтва,



„пракобесія“ панівної літератури? Теорія поетичних стилів Фріче цього з'ясувати не може.

\* \* \*

Другий закон історичної поетики В. М. Фріче є закон диференціації стилю, залежно від того, які суспільні класи діють у даний період у даному суспільстві. Так, у XVIII ст. і на початку XIX ст. панівний стиль в європейській літературі був романтизм. В Англії на той час були такі романтики, як Вордсворт, Кольридж, Байрон,—але романтизм їхній був відмінний, залежно від того, до яких суспільних груп вони належали. Цебто було декілька, так би мовити, варіантів того самого стилю. У Росії в XIX ст. панує реалізм, але також у різних варіантах, залежно від класового обличчя художників: А. Толстого—дворянина, Островського—ідеолога купецтва, Г. Успенського—різничинця.

І тут Фріче не йде далі Плеханова. Проблему диференціації стилів Плеханов розглядає у своїй праці про французьке мистецтво XVIII ст. Наприклад, художник доби Великої Французької Революції Давид був романтик, як і його сучасники, художники-ідеологи аристократії—Буале та інші. Але романтизм Давида уже був забавлений визвольними пориваннями нової класи, яка виступила на історичну арену та ідеолог якої був Давид. Звідси стає зрозуміле зауваження французького маляра-романіста Делякруа, про те, що картини Давидові являють собою сумісь ідеалізму з реалізмом.

„Це вірно,—говорить Плеханов,—не лише щодо Давида. Це вірно взагалі щодо мистецтва, яке виявляє собою прагнення суспільних верств, як пориваються до свого визволення“.

Нова висхідна класа засуджує життя панівної до того класу, а через те й засоби художників—ідеологів цієї класи здаються новим художникам незадовільними. Їхню систему засобів нові художники переробляють відповідно до нових вимог, наближаючи ці засоби до реального життя, яке ще не склалося,—звідси і мішанина в царині художніх засобів реалістичного і ідеалістичного напрямків.

Ця диференція стилю є наслідок боротьби соціально-політичної, що відбивається в мистецтві. У мистецтві загальна психологія даної доби породжує й загальний напрям, але ідеї колишньої класи вже не відповідають настроям мас, починається боротьба. Вона може розвиватися в царині ідеологій нерівномірно—основна атака скеровується проти певних ділянок ідеологічних; що ж до інших, то там до певного часу зберігаються старі традиції ідеї і т. д., але й вони починають ламатися, диференціюватися під тиском нового змісту.

Плеханов наводить чимало прикладів, що стверджують цю диференціацію стилю. Але Плеханов розуміє її абстрактно: спочатку існувала класична трагедія, після неї буржуазна драма, потім клас-



критичник стилів Фріче

сична драма і т. д. Фріче ж некритично продовжує цю концепцію Плетанова.

У Фріче класицизм, сентименталізм і реалізм змінюються відповідно до філософської триади: теза—антитеза—синтеза.

...У другій половині XIX ст.,— пише Фріче,— по всіх європейських літературах запроваджується новий стиль, як панівний, а саме—реалізм, втім числі і в російській літературі. Але в кінці XIX ст. з'являються романтичні казки Горького, в Росії виступає виразно нова літературна течія, а коли взяти 60-ті роки, то романи типу „Что делать“ теж не позбавлені романтичного забарвлення”.

Фріче не пояснив, чому той самий стиль є характерний одночасно для кількох країн з дуже різними стадіями розвитку капіталізму. Літературні доби в нього йдуть суцільним потоком за віками: для XVII ст.— характерний сентименталізм, для XVIII і початку XIX ст.— романтизм, для XIX і XX— реалізм. Таке розуміння історії літератури, що найменше механістичне; але є тут і моменти ідеалістичні— наслідок захоплення Фріче історико-культурною методою А. Беселовського, що його історичну поетику Фріче узяв за основу, будуючи свою соціологічну поетику.

Стилі постійно чергуються і знову, знов з'являються в процесі розвитку мистецтва. За Фріче, існують два основні стилі: натуралістичний і ідеалістичний.

„Всі стилі, що приходять на зміну один одному, суттю є лише різні варіанти цих двох основних стилів, з яких один базується на безрелігійнім, а другий на релігійнім підході до світу, один— на побожності і страхів, другий— на допитливості й пізнанні”.

Добу імперіялізму Фріче розглядає не як останню стадію капіталізму, що характеризується, згідно з лєнінським настановленням, п'ятьома відомими ознаками; не як етап загнивання капіталізму з усіма його—загнивання—наслідками: імперіялізм Фріче розглядає по-меншовицькому, як національну завойовану політику промислових країн, що намагаються підкорити собі відсталі країни. Ось як характеризує Фріче ідеологію доби імперіялізму:

„Складові частини цієї імперіялістичної ідеології є: 1) ідея нерівності і нерівноцінності рас, 2) ідея переваги білої раси над усіма іншими, 3) ідея так званої „дивілізаторської місії“ білої раси, 4) ідея нерівності даної національної відміни білої раси, 5) культ насильства й війни („Зап.-європ. література в ее главн. проявлениях“, стр. 18).

Тут усе говорить про національний розбрат і нічого немає про класову боротьбу, про намагання пролетаріату здійснити соціалістичну революцію, про ідеологію пролетаріату.

Цим настановленням зумовлюється й підхід Фріче до питань диференціації стилю. Літературний стиль доби імперіялізму є футуризм; його відміни: у Франції— пароксизм, динамізм, симультанізм, унанімізм; Німеччині— експресіонізм і т. д. Для всіх цих напрямків характерні є ті самі основні риси, властиві сучасному



їм життю й життєвідчуванню: динамізм виплеканий обставинами розвинутого капіталізму.

Але які ж класи репрезентують художники — носії тих чи тих літературних течій? Як виявляється, за цієї доби з'являється суспільна людина, взагалі громадський письменник. Так само, як і Плеханов, Фріче відриває письменника від його класи. Які ж художники тоді є ідеологи панівної класи? За Фріче,—

„Науково-технічний“ або „динамічний реалізм спирається на плечі тих класів і груп, що є носії прогресивного економічного й соціального руху — переважно на плечі технічної інтелігенції, ідеологічно близької до великої індустріальної буржуазії. Але, скільки цей новий стиль простоти, експресивності, доцільності є передовий стиль доби, то й поети, що далеко стоять від великої буржуазії і від технічної інтелігенції, не можуть йому не підкоритися“.

Угрунтовуючи цю тезу, В. М. Фріче виходить з явно немарксистської концепції про якусь особливу „індустріально-технічну“ суспільну формацію. В статті „Стиль індустріально-технічної формації“, Фріче пише:

„В ХХ віці на Заході Європи встановлюється нова суспільна формація — індустріально-технічне суспільство“.

Скільки ж суспільних формацій, в такому разі існує в історії взагалі?

За носія реалізму на думку Фріче, в ХІХ стор. була середня торговельно-промислова буржуазія, міщанство і почасти „учительствующая“ інтелігенція, в ХХ стор. — технічна і „служилая“ інтелігенція. Отже, носій панівного стилю в уявленні Фріче є не панівна класа, а певні кола буржуазної інтелігенції, яка ніколи не була класом, а надто панівною.

Добу „промислово-фінансово-технічної культури“, цебто добу імперіялізму, Фріче трактує як добу висхідної класи, як нову суспільну формацію. „Реалізм ХХ в. — продовжує він...

„є адекватний стиль, що відповідає на Заході суспільній формації високорозвинутого машинізму, індустріалізму, урбанізму, науково-технічного спрямувань, зростанню відчуття точності, діловитості і нарешті зростаючій ваги великих робітничих мас, які вимагають і від певної ясності, зрозумілості, безпосереднього діяння не стільки на чуття й уяву, скільки на думку й волю“.

Отже з'являється, за Фріче, безкласова людина, безкласові літературні течії, поетичні стилі. З'являється, наприклад дадаїзм „явище інтернаціональне“. Дадаїст — переконаний ворог буржуазії і міщанства і т. д.

Ленін блискуче показав, що капіталізм за доби імперіялізму є в стані кризи, суперечностей; Ленін показав суть цієї кризи й умови загибелі його та перемоги робітничої класи. А у Фріче стиль цієї доби є стиль якоїсь нової „суспільної формації буржуазної, здорової, формації, де зростає колективна свідомість людини взагалі, але панівний стиль виявляє психоідеологію дрібної бурж





впливками обставинами

визначення — носії тих чи тих цієї доби з'являється су-  
щеснік. Так само, як і  
від його класи. Які ж  
я? За Фріче,—

вплив спирається на плечі тих  
його й соціального рідку,—  
есологічно близької до великої  
свої стиль престої, експрес-  
то й поети, що далеко стоять  
вдві, не можуть йому не під-

виходить з явно немар-  
„індустріально-технічну“  
устріяльно-технічної фор-

ється нова суспільна форма-

тому разі існує в історії

XIX стор. була середня  
ство і почасти „учитель-  
вільна і „служилая“ інте-  
в уявленні Фріче є не  
інтелігенції, яка ніколи

і культури“, цебто добу  
їдної класи, як нову су-  
довжує він...

Заводі суспільній формі ви-  
урганізму, науково-технічних  
асентости і нарешті зростання  
і від пресії ясности, зрозумі-  
вуться й уяву, скільки на дум-

сова людина, безкласові  
ться, наприклад дадаїзм  
еконаній ворог буржуазії

и за доби імперіялізму є  
савав суть цієї кризи й  
ичної класи. А у Фріче  
вньої формі буржуазії,  
сана свідомість людини  
соціологію дрібної бур-

жуазії „учительствующей“ інтелігенції. Тут у Фріче маємо ано-  
логію стилю доби імперіялізму, яка споріднює його з захистни-  
ками так званої теорії організованого капіталізму.

\* \* \*

Третій закон Фріче—це закон соціалогічної закон-  
мірности в процесі творення або формування пое-  
тичного стилю і жанрів. Головний зміст цього закону—  
стилі і жанри формує нова класа, що виходить на історичну аре-  
ну. Тут—за Фріче—можна констатувати три питання, що їх треба  
розв'язати: 1) наслідування (в наслідок недостатньої культурности  
або оформлености) і 2) протиставлення (під впливом стилю іншої  
класи, що соціально міцнішає і випережає свого антагоніста).

І це положення розвивав Плеханов і лише доповнив Фріче.  
Історія мистецтв свідчить про залежність розвитку мистецтв однієї  
країни від впливу мистецтва іншої країни. Щоб зрозуміти причи-  
ну цих впливів, треба зрозуміти економічне становище цих країн,  
їх взаємний вплив, тобто міжнародні економічні стосунки; тоді  
буде ясна й уgruntована теорія запозичень і впливів.

Прикладом з історії французької буржуазії та її мистецтва  
стверджує Плеханов, а за ним і Фріче, закон творення і форму-  
вання стилів. Під час панування аристократії і зростання буржуазії  
в мистецтві панував стиль, що імпував аристократії; його й  
наслідувала верхівка буржуазії, яка ще не створила своєї власної  
культури. Але „третій стан“ і буржуазія, що посідала в його ря-  
дах перше місце, почувають свою економічну силу, й прагнуть  
панувати і в ідеологічній діяльності. Вони таврують прызирством  
мораль вищої класи, протиставлячи їй свої чесноти. З'являється  
новий тип художніх творів—запозичена з Англії міщанська драма,  
що відповідає настроям і світогляду буржуазії.

Далі буржуазія бере владу і починає наслідувати аристократію;  
її смаки, цілий естетичний кодекс змінюються відповідно до її  
вимог про пошану до неї, як до державної сили. Буржуазія вико-  
ристовує класичну трагедію з сюжетами з античного світу, „три  
єдності“ в драмі і т. д., тобто відбувається процес наслідування  
мистецтва аристократії, що стоїть на вищому культурному рівні.  
при чому й естетичний кодекс аристократії й собі трансформується  
під впливом потреб буржуазії, її життєвого стилю. Це пильне  
наслідування аристократії виявлялось переважно у формі. Це й  
висміювали Мольєр, Данкур, Реньяр та інші. Але зміст ідеології,  
основна спрямованість їх відповідали, кінець-кінцем, суспільному  
становищу буржуазії.

Закон протиставлення Фріче запроваджує в протилежність  
законові наслідування.

„Якщо в першому випадкові, там де діє закон наслідування, познача-  
ється почуття класової споріднености, то тут, у цих численніших випадках  
виявляється класовий антагонізм, класова боротьба.



Так російський символізм зрів, як антитеза до лірики дрібнобуржуазної інтелігенції 60-70-80-х років, доби народництва: тим часом, як остання культивує зміст на школу форми, намагаючись вплинути на моральне й соціальне почуття читачів, не боючись ні публіцистичности, ні тенденційности\*.

Але символізм є характерний для класи занепадної, тимчасом як протиставлення — характерне для класи висхідної, як запевняє Фріче.

Третій фактор, що ніби визначає характер і розвиток мистецтва (1 — географічне становище; 2 — геніяльна особа), фактор літературного впливу однієї країни на іншу, має другорядне значіння, надто що для цього впливу потрібна наявність адекватних, або аналогічних суспільних умов. Але Фріче робить цей другорядний фактор законом, не уgruntувавши його достатньо та збочивши тут до схематизму.

\* \* \*

Четвертий закон — розвиток поетичних стилів і жанрів протягом цілої історії поезії. Розвиток цей іде шляхом революційним або еволюційним.

Порівняна стійкість у всіх ділянках суспільного життя спричинює, за Фріче, еволюційний розвиток поетичних форм. Революційний шлях стилів і жанрів іде стрибками на основі суперечностей у діалектиці розвитку суспільства, за законом заперечення. Приклад: класицизм змінюється сентименталізмом в наслідок виступу проти торговельного дворянства середньої та дрібної буржуазії; далі сентименталізм змінюється на романтизм через те, що викинуті з господарства, в літературі шари дворянства починають на неї впливати; і нарешті, реалізм — наслідок народження високорозвиненого буржуазного господарства, наслідок виступу буржуазних письменників в умовах високорозвинених господарчих форм. Але перехід реалізму в натуралізм та імпресіонізм наприкінці XIX в. відбувається еволюційним шляхом, бо немає кардинальних змін у засобах виробництва, є лише часткові зміни в економічному розвитку і в психології клас.

Стиль розвивається, за Фріче, революційним шляхом залежно від змін у засобах виробництва і в класових основах суспільства, коли одна класа перемагає іншу, і коли всередині одної класи різко змінюється психоідеологія.

І поетичний стиль розвивається еволюційно, не шляхом заперечення старого, а шляхом часткових змін, що не порушують основних ознак стилю даного типу, без зрушень, і революцій у ньому. Перехід до романтизму, наприклад, родить різкий стрибок до реалізму теж тому, що установлюється, входить у рямці буржуазний лад. Отже, тут розвиток іде від заперечення до заперечення, антитетично; але й еволюційний розвиток теж зумовлений рухом соціальних груп.

Так, за законом Фріче, стиль мистецтва передреволюційної



доби XVIII сторіння, яке характеризується сльозливою комедією і протипоставленням буржуазних ідеалів аристократичним, утворився стрибкуватим шляхом через зростання незадоволення „третього стану“, який знігнувся, й кількість якого перейшла в якість.

Так утворився новий стиль у мистецтві.

Відродження аристократичної трагедії — наслідок зростання буржуазної моці — відбулося шляхом еволюційним. Художній стиль буржуазії змінився іншим стилем тієї ж буржуазії всередині тієї самої класи. Змінюються практичні завдання буржуазії за добу реставрації, і з'являється новий напрям у мистецтві, знів усередині тієї самої класи.

Романтизм у мистецтві, мистецтво для мистецтва, що його проповідують ідеологи буржуазії, змінюються також еволюційним шляхом, з'являються окремі риси того самого стилю, що не змінює істотно основних принципів, але, з'єднуючись до купи, вони дають зміну стилю.

Романтизм змінюється новим напрямком, що різко заперечує старі принципи його; відбувається стрибок, що родить реалізм.

Положення В. М. Фріче про те, що революція в мистецтві передувє революції соціальної, збігається з бухарінською механістичною теорією про фази революції. Але, як говорить Маркс:

„не можна судити про... революційну добу на основі її свідомості; швидше цю свідомість треба з'ясувати з суперечностей матеріального життя (К. Маркс „До критики політ. економії“. Передмова)“.

Якщо революція ідеологічна є перший етап соціальної революції, коли ще не сталося революційних зрушень у галузі економічній і політичній, то значить, стиль мистецтва виявлятиме тільки передреволюційні противенства соціального життя, а не саму революцію.

І в цьому законі, теж цікавим і важливим для угрунтування проблеми поетичних стилей, авторова схильність до схеми породжує неввірне настановлення на „фази революції“.

\* \* \*

Аналіза законів поезики В. М. Фріче приводить до такого висновку:

1. У Фріче, як і в Плеханова, немає єдності теорії й практики. Як відомо Плеханов у багатьох питаннях збочував на меншовицькі, ліквідаторські манівці. Плеханівська оцінка, наприклад, розташування класових сил у революції 1905 року, коли він доводив, оцінюючи роль селянства, що керівна роля в цій революції повинна належати буржуазії, а не пролетаріатові; плеханівська оцінка ролі селянства тощо, — все це є виразні вияви його меншовицької концепції. Вона відбилася і в історично-літературних роботах Плеханова. Вона відбилася і в літературознавчій концепції В. М. Фріче.



Трактування стилю доби імперіялізму, як якоїсь нової формації з здоровим індустріалізмом й міцною колективністю, певною мірою збігається з право-ухильницькою теорією організованого капіталізму. Методологія Фріче не дала йому змоги побачити стадію розпаду буржуазної літератури доби імперіялізму, розпаду, що особливо яскраво виявляється за наших днів, — коли буржуазія, щоб урятувати свою класову гегемонію намагається гальмувати культурний розвиток цілого людства. Фріче недобачив з одного боку розвитку й занепаду літератури рант'є, а з другого — розвитку міжнародньої революційної літератури, особливо, передусім, літератури пролетарської.

Як відомо, лише перемога соціально-політичної революції, пролетарська революція створює умови для повного розвитку пролетарського мистецтва; але вже напередодні її, за доби імперіялізму, всередині капіталістичного суспільства наростає мистецтво, що служить революційним завданням пролетаріату, як його бойова зброя. Цієї тези зовсім не поставив Фріче.

Як у Плеханова, в окремих історично літературних екскурсах Фріче прекрасно виявлено класове походження мистецтва, але немає аналізу художніх творів, як знаряддя класової боротьби. Для Фріче характерний є відрив теорії від практики, — відрив, що і історично і логічно спирається на помилки Плеханова.

2. Концепція Фріче багато в чому наближається до концепцій бухарінсько-деборинської групи, що зустріла належну відсіч у філософській дискусії від філософів-ленінців, які вірно зрозуміли суть ленінського етапу в розвитку діалектичного матеріалізму. Бухарінську теорію історичного матеріалізму Фріче бере за основу, розв'язуючи проблему стилів:

„Підходячи до цієї проблеми, — говорять Фріче в статті про Б. Гаузенштейна, — її треба поставити так, як це показано, наприклад, у „Теорії історичного матеріалізму“ Бухаріна. Треба спочатку викрити стиль економіки даної епохи. Треба далі перейти до „стилю“ ідеології даного суспільства в даній історичній момент, до того ж саме всіх ідеологій (правові, філософські, моральні — класні й доби) і нарешті до стилю художнього... як варіанту загально-ідеологічного стилю“.

В. М. Фріче спокусила стрункність бухарінської системи. Як і в Деборіна, у Бухаріна матеріалістична діалектика — це те, що вносить абстрактно-філософський зв'язок у конкретний зміст, — це вияв каїтїянства, ідеалізму. Не випадково Бухарін був прибічник емпіріокритицизму. Емпіріокритицизм в Росії — це емпіріомонізм Богданова, — також дуже струнка схематична концепція. Марксизм теж являє собою струнку систему; в залізній логіка в марксистському світогляді; але це внутрішня зв'язаність, а не поверхова.

За стрункністю системи Бухарін не добачив діалектичної методи.

Помилки бухарінської теорії в тому, що в ній переважає поняття загального над поняттям часткового. Скільки все змінюється, — він





якоїсь нової формації  
ністю, певною мірою  
організованого капіта-  
лїзму побачити стадію  
ялізму, розпаду, що  
в, — коли буржуазія,  
магається гальмувати  
недобачив з одного  
, а з другого — роз-  
особливо, передусім,

ичної революції, про-  
ного розвитку проле-  
за доби імперіялізму,  
ає мистецтво, що слу-  
к його бойова зброя.

урних екскурсах Фрі-  
мистецтва, але немає  
сової боротьби. Для  
тики, — відрив, що і  
Плеханова.

ається до концепцій  
належну відсіч у фі-  
які вірно зрозуміли  
ичного матеріалізму.  
у Фріче бере за ос-

че в статті про Б. Гаузен-  
ано, наприклад, у „Теорії  
тку викрити стиль еконо-  
їдеології даного суспіль-  
е всіх ідеологій (правові,  
до стилю художнього... як

івської системи. Як і  
тика — це те, що зно-  
кретний зміст, — це  
рін був прибічник ем-  
експіріомонізм Богда-  
вція. Марксизм теж  
а в марксистському  
не поверхова.

в діалектичної ме-

ереважає поняття  
аміняється,—він

намагається ухопитися за це загальне, що лежить у речах і явищах,  
як їх „суть“. З погляду марксизму, це невірно, ми не можемо цим  
обмежитися. Викривши, наприклад, суть капіталістичного суспіль-  
ства — класову боротьбу — ми повинні ще викрити суть цієї боротьби,  
виявити, чим вона різниться від боротьби в інших суспільствах.  
Також недосить сказати, що мистецтво є систематизація почуттів в  
образах. Поперше — невірно саме визначення: мистецтво не тільки  
систематизація почуттів, а й думок в образах; подруге — треба вия-  
вити суть мистецтва, його стиль, бо образ залежить від стилю ми-  
стецтва, як його особливості.

Завдання діалектичного матеріалізму — не відривати загального  
від часткового, не обмежуватися загальними визначеннями, не об-  
межуватися викриванням тільки загальних моментів; треба зміти  
зв'язати конкретне з абстрактним, уміти знайти внутрішній зв'язок  
явищ, процесу, уміти пізнавати явища в їх конкретності.

Бухарінська концепція вплинула й на вчення В. М. Фріче про  
стиль мистецтва. Некритичне ставлення до Плеханова, захоплення  
стрункою, на перший погляд, схемою Бухаріна є наслідок механі-  
стичності в поглядах Фріче.

З. І Плеханов і Бухарін брали мистецтво не як основу, а як  
ілюстративний матеріал. В. М. Фріче пішов далі за них. Він був  
глибоким знавцем не тільки історії мистецтва й літератури, а і їх  
теорії. Він поставив питання про уґрунтування соціологічної пое-  
тики, як теоретичної й номотетичної дисципліни; він перший по-  
ставив питання про марксистське розв'язання проблеми поетичних  
стилів. Але він не міг цілком перебороти своєї помилки, хоч шляхи,  
які він намічав, були в основному вірні. Передчасна смерть не дала  
йому змогу перебороти своєї помилки і по-марксистському правильно  
розв'язати основні проблеми стилів.

Крізь усі проблеми соціологічної поетики, поетичних стилів чер-  
воною ниткою повинно проходити питання про партійність літера-  
тури, як засобу перетворювати світ, про класовий дієвий характер  
її. Ось чому помилки покійного В. М. Фріче треба розглядати, як  
перейдений ступінь; і разом треба засвоїти все те краще, що  
є в спадщині у В. М. Фріче (його вчення про соціологічну поетику  
в цілому, його матеріалістичне уґрунтування мистецтва і. т. д.),—  
все це треба засвоїти і розвинути на основі марксо-ленінської  
методи літературознавства. А все механістичне, все, що змикається  
з філософією правого опортунізму, яка вже зазнала належної від-  
січі,— все це треба остаточно перебороти й відкинути, бо воно стоїть  
на перешкоді більшовицькому підходові до поетичних стилів. Тим  
то всяка апологетика В. М. Фріче (Нусінов, Добринін, Анісімов та  
інші) є зайва, шкідлива.



## МЕТОДОЛОГІЧНІ ПОЗИЦІЇ М. ДОЛЕНГА

Д. СОКАЛЬ

### I

М. Доленго виступив на літературно-критичну арену р. 1923—в час коли формувались і міцніли—в основному, в лазах „Гарту“—перші загони української пролетарської літератури, коли робила перші кроки гартянська критика (т.т. Еллан, Коряк, Кулик та інші) в боротьбі за пролетарської шляхи розвитку української літератури, проти буржуазно-націоналістичної неокласики, проти формалізму, проти футуристичного „ультра-революціонізму“ і т. д. У цій літературно-політичній ситуації оформлюються методологічні погляди М. Доленга.

У передмові до першої своєї збірки „Критичні етюди“ (ДВУ, 1925), М. Доленго виразно декларує своє непогодження з формалізмом, говорячи про „функціональну залежність художньої форми од класового ґрунту, що на ньому та форма зростає“ (ст. 3), але в цій передмові автор виявляє дуалістичне розуміння літератури й літературного процесу. Єдність змісту й форми М. Доленго зводить лише до зв'язку, між ними, хоч і каже про зумовленість форми „класовим ґрунтом“. Загалом,—декларуючи свою приналежність до „соціологічної школи“, (про марксистське літературознавство автор передмови не згадує), М. Доленго, насправді, стоїть на позиціях формалістичних, подекуди—формально соціологічних. Це й характеризує в основному цілу його збірку, хоч маємо в ній чимало й інших антимарксистських виявів.

Перша стаття збірки „Київ та Харків—літературні взаємовідношення“—в цілому формалістична й механістична—найяскравіше виявляє Доленгову методи дослідження. Самий територіальний принцип розподілу і територіальні характеристики свідчать, що М. Доленго орудує не класовими категоріями, а якимись іншими. Літературний Київ і Харків фігурують у нього „в цілому“ без диференціації, становлячи один з одним антиподи. У літературному Києві, за характеристикою М. Доленга, немає класової боротьби—він у цілому реакційний; Харків, навпаки,—у цілому революційний. Зокрема, на думку М. Доленга.

„Дуже характерним є для Харкова те з'являє, що тут немає зовсім (і при тому не тільки на українському ґрунті...) діяча літератури, безпосередньо зв'язаних з якою будь певною формалістичною течією“ (ст. 7).

Оце протиставлення двох міст доходить у М. Доленга до викривлення стану пролетарської літератури і марксистської критики на ті часи.

„Так само—пише М. Доленго, й—з боку теоретизації в галузі поезики: Харків—практик, Київ—теоретик“... „Маленький“, але змістовний книжці Якубського „Наука вирішувати“ Харків може протиставити тільки практичні поради про те, як писати вірші.



Київські критики погано чи гарно репрезентують „наукову критику“  
наші займаються популяризацією“ (ст. 12).

Д. СОКАЛЬ

Отже в Києві, ка? у Лавані, все ж наукова критика; а тут у Харкові—гола популяризація. А де ж праці Еллана, Кулика, Коряка, тих представників теоретичної думки, що в них, як раз, теорія не протистояла практиці. Ролю критиків-гартованців М. Доленго почасти замовчує, почасти перекручує. Зокрема, про т. Коряка Доленго каже:

„...Заслуга В. Коряка не мала, бо в його, трохи фантастичній, уяві вперше синтезувались питання про українську пролетарську культуру, про ролю інтелігенції в її відбудованні“...

Це накидання В. Корякові якоїсь концепції про ролю інтелігенції у відбудованні (?) пролетарської культури, разом із метафізично-механістичним поділом на Харків і Київ—на теоретиків і практиків (розуміючи під теоретиками буржуазних вчених, а під практиками—представників пролетарської літератури), досить ясно характеризує тодішні методологічні позиції М. Доленго.

Коли ідеалістична метода дослідження в першій статті дана в оголеному вигляді, то в програмовій статті збірки—„До питання про дії системи мови“ Доленго „кокетує“ з матеріалізмом. Мову, (цю одну з форм ідеології, що виросла безпосередньо з праці і розвивалась на основі суспільно-виробничих відносин)—Доленго абсолютизує, розглядає її іманентно, встановлюючи лише певні циклі розвитку її (ст. 16, 17). Яку ж ролю відіграє мова у літературі? Про це автор пише так:

„На першому місці залишається, таким чином, питання про матеріал слова в творі. І як у техніці той чи інший матеріал—залізо, фарфор—визначає сам собою й свій зміст (ту чи іншу ролю в задоволенні людських потреб) і форму (того задоволення),—так і з вербальним матеріалом (ст. 15).

Ця цитата може задовольнити хоч якого „ортодоксального“ формаліста. За Доленгом, слово (у формалістів—„самовите слово“) є зміст і форма, слово само з себе визначає твір і стиль творчості:

„Система мови сама собою (підкр. наше) визначає не малу частину й сюжетів і настроїв твору“.

А в другому місці, кажучи про Сосюру, підкреслює, що не він веде перед у радянській поезії, а поезія Сосюри—сама, без участі автора. Така об'єктивізація мови наскрізь ідеалістична.

З приводу спроб Богданова „об'єктивізувати відчуття, відірвати їх від людини, Ленін писав:

„Всякій знает, что такое человеческое ощущение, но ощущение без человека, до человека—вздор, мертвая абстракция, идеалистический выверт“ (т. XIII, ст. 185—188).

Аналогічні до Богдановської „об'єктивізації“ відчуттів операції проробляє Доленго з мовою, з відчуттями, надаючи їй самодостатньої сили, відриваючи її від класової людини, абстрагуючи до абсолюту (ст. 16, 18). Отже, намагаючись критикувати формалізм,



М. Доленго робить це з ідеалістичних позицій, цебто, кінець-кінцем, — виступає, як речник формалізму.

В цій же статті Доленго будує цілу систему розуміння мистецтва — його генезу і функцію. Мистецтво М. Доленго зводить до голих рефлексів, а завдання мистецтва — до завдань науки про поведінку людини (ст. 15—16). Отже, ціла методологічна концепція М. Доленга стає цілком ясна. В основі літературного твору, як одного із видів мистецтва, лежить слово. Функція слова й функція художнього твору для М. Доленга, як і для формалістів, що переносили особливості мови й конструкції її на художні твори, є спільні; ріжниця лише в тому, що йдучи від Потебні, М. Доленго психологічну теорію Потебні підкріплює „останніми дослідженнями рефлексології“. Ця лінія в методологічному розвитку своєму доходить завершення у статті („ГАРТ“ 1928 рік). „Змістова ритміка“, де автор будує на базі рефлексології цілу систему поетики, контактуючись тим самим з ліфівськими теоретиками.

Іноді, аналізуючи того чи іншого письменника, М. Доленго посилається на класову природу його, але це посилання не знімає основної методи; в таких випадках (ст. 52), Доленго пересувається — і то досить несміливо — від формалізму до форсоцієвства. Це пересування особливо виявилось у статті „Поет і побут“ („Червоний Шлях“, 1926, № 10). Вона, отже, знаменує собою певний злам у методологічних позиціях М. Доленга, припадаючи на кінець першого періоду його критичної діяльності, який проходить, в основному, під знаком формалізму.

Загалом, у цій статті М. Доленго не позбувся суто формалістичних абстрагувань, суб'єктивістичної термінології, але певне зрушення можемо спостерігати. Коли в попередніх статтях різницю поміж творчістю окремих письменників М. Доленго вбачав в „нетотожних художніх індивідуальностях“, то в статті „Поет і побут“ М. Доленго виразно ставить питання про зв'язок стилю літератури з об'єктивною дійсністю, розуміючи, правда, це поняття досить таки наївно. За конкретну категорію цієї дійсності, бере М. Доленго категорію побуту. Не з'ясувавши суті цього поняття, М. Доленго протягом усієї статті орудує ним, як позакласовою категорією. Приклади:

„Схематизм явив собою поезію побуту, що вмирає“.

Або:

„Почав був умирати застарілий побут, що вже і не цікавив символіста“.

Але позитивна риса цієї статті, яка для Доленга становить значний крок уперед, полягає в тому, що автор ставить тут проблему стилю, розуміючи його, як світоглядну категорію.

„В нас є таке упередження, — трохи по-чудернацькому пише М. Доленго, — що принципове відношення поета до дійсності визначає стиль його поезії“. („Червоний Шлях“ 1926 р. № 10 ст. 137).





цебто, кінець-кінцем,—

систему розуміння мис-  
лителя М. Доленго зводять  
до завдань науки про  
методологічна концепція  
літературного твору, як  
функція слова й функція  
формалістів, що пе-  
решче на художні твори, е  
Потебні, М. Доленго  
ганнями дослідженнями  
розвиткові своєму до-  
р. „Змістова ритміка“,  
систему поетики, кон-  
клясами.

ника, М. Доленго по-  
е посилення не знімає  
), Доленго пересува-  
у до форсоцієвства. Це  
Поет і побут“ („Чер-  
каменує собою певний  
припадаючи на кінець  
и, який проходить, в

бувся суто формалі-  
мінології, але певне  
едніх статтях різницю  
Доленго вбачав в „не-  
статті „Поет і побут“  
зв'язок стилю літератури  
а, це поняття досить  
йсности, бере М. До-  
днього поняття, М. До-  
позаклясовою кате-

хирас“.

і не цікавив символіста“.

Доленго становить  
ор ставить тут проб-  
ну категорію.

рицькому пише М. До-  
ности визначає стиль його

Однак, це не заважає М. Доленго в критичній практиці трактувати стиль суто формалістично, надавати йому іманентного характеру:

„Ширше розповсюджений спосіб заперечення символізму шляхом, як сказав, роздрішення його стилістичних ознак дає компромісний наслідок. В компромісний спосіб утворено стиль українського ідеалістичного імпресіонізму в усьому його діапазоні—від М. Семенка до П. Тичини (ст. 190).

Ще далі М. Доленго висловлює одверто ідеалістичну думку, дещо близьку до переверзіянського погляду на письменника, як на „медіума“.

„Поезія Володимира Сосюри, що веде нині перед в українській пролет- поезії взагалі, виробила (именно вона, а не сам Сосюра, авт.) яскраво власну і взагалі кольорову відміну того ж таки, спільного зараз неспреалізму“ (ст. 192).

В такому пляні побудована майже вся стаття. Окремі вірні формулювання в ній у М. Доленга зараз таки „знімаються“ одвертим формалізмом, ідеалізмом чистої води. Доленго відчуває зв'язок літератури з дійсністю, але нерозуміє його природи. Тому замість показати стиль, як світогляд певної класи, як специфічну ідеологічну форму класової боротьби, Доленго визначає абстрактно стиль—як принципове ставлення до дійсності, пов'язуючи це з таким, приміром, поняттям, як „побут“. Замість розглядати літературну дійсність в її класових протиріччях, Доленго замазує ці протиріччя, мішаючи вкупі Сосюру з неоклясиками, Осьмачку з Чумаком, Косинку з Хвильовим, вважаючи неоклясиків за поступовіше явище літератури від плужан, і т. д.

Отже робимо висновки. В першому періоді своєї критичної діяльності (р.р. 1923—26), декларуючи своє непогодження з формалізмом, М. Доленго в цілому, на цей час виступає, як еkleктик, як представник модифікованого формалізму, поєднуючи його з психологізмом Потебні, „підновленим“ рефлексологією. В кінці цього періоду М. Доленго, дещо відходить від „ортодоксального“ формалізму, намагаючись поєднати його з соціологічним підходом до літературних явищ, отже, не сягаючи далі форсоцієвства.

\* \* \*

Другий етап критичної діяльності М. Доленга характеризується намаганням його опанувати марксистську методологію й критичною працею під впливом і керівництвом ВУСППу, що його членом М. Доленго є від самого заснування організації. \* Отже до другого етапу розвитку критичної діяльності Доленга ми включаємо роки 1927—1928, період організації ВУСППу і бо-

\* Основні праці цього періоду: 1) До питання про художню політику ВУСППу (Гарт 1927 р. № 1); 2) Поліщук—лірик (Гарт 1927 р. № 2-3); 3) Змістова ритміка в ліричному творі („Гарт“ 1928 р. № 1); 4) На межі (про А. Головка) (Критика, 1928 р. № 5); Нотатки про нашу лірику („Критика 1928 р. № 9); Впертий початок (Про Первомайського—„Гарт“ 1928 р. № 11); 8) Нотатки про Копиленка (Червоний Шлях—1928 р. № 11)



ротьби його на літературному фронті з буржуазно націоналістичною неокласикою, і „Валайте“—і т. д.

Під впливом ВУСППу Доленго втягується в боротьбу з „Валайте“,—головно, в боротьбу за стиль пролетарського реалізму. У світлі тенденцій цього стилю М. Доленго розглядає творчість пролетарських письменників і викриває дрібно-буржуазний характер романтизму, що його плекала група Хвильового,—виявляючи великий злам у методологічних поглядах. І все ж треба визнати, що цю боротьбу М. Доленго провадив не з марксистських позицій, тим самим, по суті, ослаблюючи пролетарський літературний фронт, гальмуючи розвиток марксо-ленінської критики на Україні.

Програмовою статтею для М. Доленго була, безперечно, стаття „До питання про художню політику ВУСППУ“, („Гарт“, 1927, № 1); де М. Доленго трактує—глибше, ніж досі,—туж таки проблему „проблему стилю“. Від загальних і туманних формулювань Доленго в цій статті переходить до більш конкретного трактування і визначення природи стилю:

„Стиль добирає тут ще одне значення—естетичного виявлення світогляду, ідеології певної доби й певної класи“ ст. 104.

Поставивши питання про „зв'язок“ стилю з ідеологією, Доленго розірвав ідеологію зі стилем—надавши стилеві ролі форми інакше не можна зрозуміти Доленгове положення про стиль, як „естетичне виявлення ідеології“. Таке розуміння стилю є щільно пов'язане з Доленговим розумінням природи мистецтва: його (мистецтво) він трактує, як засіб пізнавати поведінку людини. (Ст. 109). Тоб-то специфічну ознаку мистецтва, як одну із форм суспільної свідомості, як мислення в образах Доленго фактично заперечує.

Еклектизм у розумінні мистецтва і зокрема літератури, його форсоцієство, не могли не відбитися на конкретній критиці Доленговій. Розглянемо кілька прикладів. Аналізуючи творчість Микитенка („Критика“ 1928 р. № 5), Доленго встановлює таку спільну для всіх Микитенкових творів тематичну основу:

„Соціальна динаміка, яку виявляє своїми творами Ів. Микитенко, це є процес ідейно-психологічного підпорядкування новому ладові старих соціальних верств (ст. 44).

За Доленгом це, так би мовити, соціологічна сторона творчості Микитенка, це той комплекс ідей, що дав теми авторові. Але розгортання тем, конкретизація їх у художніх формах (образах)—ця справа суто індивідуальна (суб'єктивна) і, за Доленгом, формальна. Доленго відриває кожний твір від історично-конкретної дійсності, та формалістично констатує окремі авторські художні засоби.

Візьмімо, як приклад опозидання Микитенкове „Номо sum“, твір, свого часу, гостро памфлетний, скерований проти ваплітанського занепадництва, твір, що досить виразно виявляв резолю-



формалістичною

протік з „За-  
кого реалізму.  
дає творчість  
ізний характер  
виявляючи ве-  
гребі визнати,  
ксистських  
рський літера-  
ої критики на

еречно, стаття  
т“, 1927, № 1);  
аки проблему,  
вань Доленго  
вання і визна-

виявлення світо

еологією, До  
ві ролі форми  
про стиль, як  
илою є щільно  
тва: його (ми-  
людини. (Ст.  
у із форм су-  
Доленго фак-

ратури, його  
й критиці До-  
творчість Ми-  
е таку спільну

Микитенко, де в  
ладові старих со-

она творчості  
розі. Але роз-  
(образах)—ця  
ом, формальна-  
тної дійсності,  
і засоби.

„Нотю сум“,  
роти вап'ляян-  
двляв резолю-

ційний світогляд пролетарського письменника, його певність у творчих силах пролетаріату, його клясову свідомість. І ось про таке оповідання М. Доленго спромігся лише сказати, що тут мовляв „вжито засобу своєрідного поновлення соціальної лірики, що вона складає тут драматургічну антитезу до весняної лірики, на початку оповідання“,—та що цю „ризиковану (для кого? Д. С.) тему в міру можливості (!) виправдано“.

Аналогічно підходить М. Доленго і до інших Микитенкових оповідань. Так про „Антонів огонь“ критик пише:

„В характеризуванні того ж таки Кранца, Миколи і Костя Підгаєцького І. Микитенко пробував застосувати техніку психологізму, як літературного стилю, зрадивши, в деякій мірі, свою звичайну маніру подавати постаті дієвих осіб без зайвих з їх боку висловлювань. Як ми зазначили на початку, цю спробу за вдачу визнати не можна“.

Отже, Доленго не кладе в основу розгляду творів конкретних ідей і соціальної дійсності, що породжує ці ідеї, не розглядає образів, як виявлення та конкретизацію клясової ідеї (світогляду), закладеної в творі. Доленго відриває форму від змісту, аналізуючи окремо зміст (тематику—за Доленгом) і окремо форму (виконання—за Доленгом), не кладучи в основу авторового світогляду й творчої методи, що визначає собою і зміст і форму, як єдність. Тим то підсумовуючи свої зауваження про творчість Микитенка, Доленго зовсім по-формалістському твердить:

„Треба визнати, що Іван Микитенко із своїм надзвичайно свіжим та мальовничим письмом посідає чимале місце в перших лавах нашої революційної літератури. Остаточного його місця ще не визначилось, бо автор ще не стабілізувався (!) в певній формі (підкресл. наші) і в певному жанрі“ (ст. 62).

Ось які „підсумки“ дає Доленго, замість виявити клясово-ідеологічну суть творчості цього пролетарського письменника, підкреслити її ідеологічну насиченість, відзначити в ній селянські (не „взагалі“ селянські, а незаможницько-середняцькі) елементи, показати, як окреслюються й міцніють у ній елементи діалектично-матеріалістичного підходу до дійсності і тенденції розвитку.

Виразно виявляються ці методологічні позиції М. Доленга й в інших статтях. Розглядаючи, прикладом, збірку Первотмайського „П'яма на сонці“ (Гарт, 1928 р. № 11), Доленго, встановлює таку, на його думку, спільну для всієї збірки рису:

„Основний зміст збірки і полягає в відображенні таких характерів, а саме—в центрі оповідань та повістей стоять люди, що не вміють, чи з об'єктивних причин не можуть, винайти рівноваги між суспільним та особистим життям“.

І далі основну увагу й звертає Доленго лише на викриття цієї психології героїв—по за всякою реальною дійсністю та ідеологічним настановленням твору, ігнорує автора, суб'єкт, даючи лише забстраговану аналізу героїв, образи трактуючи як об'єкти, цим, об'єктивно зближуючись з методологією Переверзева.



Гола констатація — опис та суб'єктивний психологізм домінують у Доленгових критичних працях цього періоду. З одного боку Доленго тлумачить твір, як вияв суб'єктивної психології автора поза класово-історичною її зумовленістю, а з другого — героїв твору тлумачить поза конкретною дійсністю і світоглядом автора, відриваючи суб'єкт від об'єкта.

Ці риси найяскравіше виявились у Доленговій статті про Копиленка („Черв. Шлях“ 1928 р. № 11). На підставі своїх психологізувань Доленго встановлює „домінанту“ для цілої збірки — „опір“, опір матеріялу, — і на цьому будує аналіз Копиленкових творів. І хоча ця абсолютизована, одірвана психологічна „домінанта“ (комплекс) автор називає психоідеологією, але це справи не міняє; методологічне настановлення її залишається те саме. Встановивши оцю „домінанту“ і в світлі її розглянувши тематичні елементи збірки, Доленго формалістично аналізує композиційну структуру і інші компоненти творів.

Цілковито природньо, що прогнози Доленгові щодо Копиленка не виправдались бо він не побачив основного в цій збірці — авторового, дрібно-буржуазною класовою природою зумовленого, заперечення радянської дійсності на різних її історичних етапах, — що й зумовило „закономірний“ Копиленків рух праворуч від „Буйного хмелю“ аж до „Визволення“.

\* \* \*

Розглядаючи методологічну концепцію М. Доленга, ми намагались показати її в певному історичному процесі, щоразу підкреслюючи її ведучі елементи. Дальше завдання — показати, як виглядає методологічна концепція М. Доленга в цілому, на сьогодні, виявити її генезу і функцію.

Почнемо з філософської підоснови цієї концепції і розглянемо, зокрема, як М. Доленго розв'язує основну філософську проблему — буття й мислення. Характер цього розв'язання, природньо, визначає авторів підхід і до ряду інших проблем. Проблему буття й свідомости М. Доленго порушив у зв'язку з питанням про природу художнього твору. Ось що каже М. Доленго:

„Відтворюючи процес розвитку такого „предмету“, як художній літературний твір, ми бачимо, що на початкові, коли не було ще твору, існував поза твором його майбутній матеріял, соціальна дійсність, зокрема її об'єктивна класова психоідеологія. Виникає суб'єкт, автор, що виділяє з оточення певний комплекс вражень. З цього починається новий суб'єктивний процес оформлення матеріялу. Об'єктивна дійсність перетворюється на комплекс творчих вражень, а ті враження відповідно оформлюються за допомогою асоціативного „механізму“ творчої фантазії. Дійсність, як така заперечена в своїй формі від творчого суб'єкту. Через оформлення матеріялу виникає твір, де знов повертаються до об'єктивного існування соціальна дійсність і класова психо-ідеологія, але повертається по новому, на видому рівні, і в умовно-матеріалізованій, символізованій формі. В творі ми не маємо вже, звичайно, слів речей та явищ, але маємо їх соціально-умовні знаки — в лініях, фарбах, звуках, словах та інших, ще складніших образах. („Критика“ 1929 р. № 11 ст. 52). (Підкреслення мої Д. С.).





...ні домінують  
...одного боку  
...ології автора  
...ого — героїв  
...кядом автора,

...тті про Копи-  
...воїх психоло-  
...лої збірки —  
...Копиленкових  
...логічну „домі-  
...але це справи  
...ється те саме.  
...вши тематичні  
...композиційну

Копиленка не  
...рді — авторо-  
...леного, запе-  
...них стапах,—  
...рч від „Буй-

...а, ми намага-  
...разу підкрес-  
...вати, як ви-  
...ому, на сьо-

...і розглянемо,  
...у проблему —  
...одньо, визна-  
...лему буття й  
...ним про при-

...художній літе-  
...де твору, існу-  
...ність, зокрема й  
...тер, що виділяє  
...новий суб'єк-  
...перетворюється  
...формуються за  
...дність, як така  
...формалізація мате-  
...існування со-  
...ється по новому,  
...формі. В творі  
...к соціально-  
...них, це складні-  
...якої Д. С.).

Цей уривок досить виразно розкриває філософські позиції авторів. Тут, перед усім, впадає в око те, що Доленго заперечує Ленінове розв'язання проблеми буття і мислення—об'єкта і суб'єкта. Ленін, розвиваючи положення Маркса і Енгельса, весь час обстоював у боротьбі з ідеалістами різного гатунку теорію відбитку:

„Для материалиста объект существует независимо от субъекта. отражаемый — более или менее правильно — в его сознании (Соч. т. XIII ст. 68).

Доленго теорію відбитку підмінює Богданівською концепцією. Замість сказати, що в художньому творі ми маємо відбиток дійсності, що література є процес суб'єктивного відбивання об'єктивної дійсності—М. Доленго каже: художній твір це наслідок того, що автор виділяє комплекс вражень із оточення. Заперечуючи теорію відбитку, Доленго заперечує монізм, єдність об'єкта і суб'єкта, єдність буття і свідомости.

„Действительное единство мира заключается в его материальности“

пише Енгельс в „Анти-Дюрингові“. А Доленго розв'язує це питання дуалістично—визначаючи дві субстанції—об'єктивну дійсність і враження суб'єктивного порядку, що дають художній твір. Це в практиці сходить на ігнорування об'єктивної дійсности і на випинання ролі автора (суб'єкта). Звісно, марксо-ленінська філософія не заперечує ролі свідомости, навпаки, підкреслює її, бо свідомість не тільки відбиває світ, а й творить його (Ленін); але випинати на перший план суб'єкта, одірваного від об'єкта, голу абстракцію піднесу в абсолют,—це є ідеалізм.

Глибоко моністичному твердженню Леніна про свідомість і її активну роль—Доленго протиставить Богданівське розв'язання проблеми буття і мислення, де суперечність між матерією і мисленням фактично знято на карб абстрагованого суб'єкта. Ці твердження, в основному, заперечують і пізнавальний характер мистецтва; не дарма ж мистецтво, за Доленгом, дійсности не пізнає, а лише організовує людську психіку.

За М. Доленгом дійсність мистецька вища за реальну (бо мовляв в ній вона повертається по новому, на вищому рівні). І тут знову маємо одверте розходження з марксистською методологією.

Нарешті, ставлячи проблему об'єкта і суб'єкта в художній творчості, Доленго тим самим не обминає й іншої проблеми—проблеми співвідношення—загального (кляса) і часткового (автор). Це співвідношення М. Доленго розуміє вульгарно, механістично, відриваючи часткове від загального. Для нього об'єкт—це кляса і клясова психоідеологія, суб'єкт—автор. Автор, виходить, заперечує психоідеологію тієї кляси, до якої він належить. Це є неприпустима плутанина з погляду марксо-ленінської методології. Звернімось знов до Леніна. Ось що пише він:

„(Отдельное противоположно общему) тождественное отдельное не существует: иначе, как в той связи, которая ведет к общему. Общее суще-



стаєт лише в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общес. (Ленин сборн. XII, стр. 325).

У Доленга якраз навпаки: існує окремо, об'єктивна дійсність, далі існує поза твором (читай—поза письменником) об'єктивна класова психоідеологія і, нарешті, окремо поза дійсністю, поза класовою психоідеологією, існує письменник — носій творчої фантазії. Отже, Доленго в цих основних питаннях виявляє себе, як послідовник Богданівської гносеології, лише оздоблюючи її марксистською термінологією.

Трактуючи кардинальне питання філософії, Доленго проблему образу розв'язує в дусі ієрогліфічної Канто-Плеханівської теорії. Художній образ, за Доленгом, це не відбиток, а „соціально-умовний знак“, або, як далі він визначає, організоване думкою враження. Нарешті, в основу визначення мистецтва Доленго кладе момент організативний, йдучи тут знов за Богдановим:

„Отже, мистецтво являє собою одну із основних галузей ідеології, що організує конкретне сприймання дійсности в образах, а не поняття, організує психіку в цілій її складности“. („Критика“ 1929 р. № 1! ст. 62).

Отже, виходячи з суб'єктивно-ідеалістичних позицій (поєднавши Богданова з агностицизмом та ієрогліфічною теорією) М. Доленго, з одного боку, заперечує єдність матеріальних та ідеологічних суспільних взаємин, а з другого, — заперечує пізнавальний характер мистецтва — зводячи мистецтво до організативного чинника \* та ставлячи мистецтво вище за дійсність.

Зрозуміло, що таке невірне розв'язання основних філософських проблем не могло не позначитись на конкретнішому трактуванні специфічних рис мистецтва. Суб'єктивістично розв'язавши проблему об'єкта і суб'єкта та розірвавши єдність класи і письменника, Доленго, зрозуміло, не може правдиво поставити й розв'язати питання про класову природу літературного твору, про класову боротьбу в літературі. Це ми вже бачили почасти на зразках конкретної критики авторової.

За Доленгом, автор силою своїх бажань і намірів може вибрати той чи інший стиль, ту чи іншу методу, не змінюючи своєї класової природи. Так, Доленго подає таку пораду:

„Зокрема М. Бажанові в дальшому розвитку треба буде вибирати (підкресл. наше Д. С.) одну із двох ліній його стильового напрямку“ („Критика“ 1929 р. № 7—8 ст. 85).

Ще гірше вийшло з Івченком. Цей, як сам критик визнає, буржуазний письменник, використав за Доленгом методологію... пролетарського реалізму („Гарт“ 1929 р. № 10—11). Такі ідеалістичні твердження повертають Доленга, (коли не вважати на фразеологію) до чистого формалізму.

\* Трохи раніше Доленго визначив мистецтво в Богданівському дусі, як поведінки людини, ставлячи знак різности між мистецтвом і наукою.



сьмное есть (так или

ктивна дійсність,  
об'єктивна класи-  
сність, поза клас-  
творчої фантазії.  
себе, як послі-  
ючи її марксист-

Доленго проблему  
канівської теорії.  
соціально-умов-  
не думкою вра-  
Доленго кладе  
Богдановим:

галузей ідеології, що  
а не поняттях, орга-  
р. № 11 ст. 62).

визній (поєднавши  
єю) М. Доленго,  
ідеологічних су-  
альний характер  
го чинника \* та

ик філософських  
ому трактуванні  
завши проблему  
і письменника,  
ти й розв'язати  
ру, про класову  
на зразках кон-

в може вибрати  
н своєї класової

буде вибрати  
ого напрямкування",

ик визнає, бур-  
дологію... про-  
Гакі ідеалістичні  
на фразеологію)

ому дулі, як пове-

У статті „До проблеми сучасного романтизму“ Доленго розглядає стиль, як явище „в собі“. Стилі самі собою рухаються, розвиваються, змінюються поза соціально-економічними процесами, іманентно. Замість трактувати стиль, як специфічний вияв класової боротьби, підкреслюючи історично-конкретний характер того чи того стилю — Доленго, прикладом, радить стиль пролетарської літератури (його він називає пролетарським реалізмом) утворити з трьох: реалізму, романтизму та імпресіонізму („Критика“ 1930 р. № 9, ст. 54) і навіть твердить що:

„... Лише принципи буржуазного реалізму пролетарський стиль продовжує безпосередньо“. (там же, ст. 55).

Виходить, що пролетарська свідомість має безпосередньо продовжувати буржуазну, лише збагачуючи її „корисними придбаннями“. Ми зовсім не хочемо накидати М. Доленгові меншовизму, як політичної системи, але об'єктивно, ця формалістична теорія „безпосереднього продовження“, поєднана з ігноруванням ролі класової боротьби в творчості окремого письменника та в діалектиці літературного процесу, — дає підстави кваліфікувати її, як явище меншовицьку.

З цього безпосередньо випливають погляди М. Доленга на роль світогляду в творчості письменника. Ідеї, що їх вкладає в художній твір автор, цілий його світогляд, Доленга не цікавлять, та й не можуть цікавити, бо світогляд (за Доленгом) має справу лише з поняттями, а мистецтво — з образами, філософія має справу з світоглядом, а мистецтво — з світовідчужанням. Тому й пише М. Доленго:

„Імпресіонізм перекладає філософію емпіріокритицизму з мови світогляду на мову світовідчужання („Стилеве настановлення пролетарського реалізму“. „Народний Учитель“, № 49—6 XI — 1929 р.).

Сказано ясно і зрозуміло. Тут Доленго протиставить поняття образів, світогляд — світовідчужанню, замість діалектично, по-марксистському, встановити єдність (поняття і образ) і їх відміну.

Природно, що й у конкретній критиці Доленго не кладе в основу художнього твору ідеї. Замість ідеї і світогляду, критик встановлює психологічний комплекс („світовідчужання“) того чи іншого письменника — виділяє якийсь елемент із нього і ним (цим елементом) оперує.

Так побудована Доленгова аналіза творчості Ол. Копиленка, Яновського, Сосюри і т. д.

Заперечуючи Переверзева — з ідеалістичних позицій — у трактуванні проблеми об'єкта і суб'єкта — Доленго в конкретній критиці і в поглядах на роль ідеї, — у розриванні поняття і образу (світовідчужання і світогляду), у висновках про законсервованість письменника в колі поглядів своєї класи — подає руку Переверзеву: а розвідка про Сосюру це велика данина переверзіянсько-безпаловській методології.



„Ідея“, як категорія, є термін заборонений в словнику М. Доленго — нею він не оперує. Ця „ідеобязнь“ є наслідок того, що Доленго відірвав творчу особу від класи, від процесів класової боротьби. Тому й не міг Доленго виходити із ідеї й світогляду, як творчої методи, що визначає всі компоненти художнього твору. Тому й не міг Доленго зрозуміти ролі ідеї в художній творчості.

Конспектуючи Гегеля Ленін дає на берегах конспекту таке визначення ідеї:

„Ідея есть познание и стремление (хотение) человека“ (Ленін зборн. IX ст. 227).

В іншому місці, зазначає:

„Во 2-х, идея есть отношение для себя —(якобы самостоятельной субъективности —(человека) к отличной (от этой идеи) объективности“ (Там же ст. 225).

Інакше кажучи, Ленінове розуміння ідеї впливає із його глибоко правдивого розуміння проблеми об'єкта і суб'єкта і характеру людського пізнання, іншими словами, ідея є відношення класового суб'єкта до об'єктивної дійсності, що її людина сприймає і пізнає, оцінює і переробляє.

Розуміння цих основних методологічних засад діалектичного матеріалізму й бракує М. Доленгові. У нього — мислення, свідомість протипоставлені дійсності — буттю: суб'єкт існує окремо, ізольовано від об'єкта. За Доленгом, — мистецтво це категорія не світоглядна, а суто психологічна і протипоставлена, як мислення в образах, — філософії, як мисленню в поняттях.

Замість підкреслити діалектичний характер формули — мистецтво є мислення в образах, — наголосити єдність образу і поняття та їх відмінність, Доленго в даному разі підкреслює лише моменти відмінності, не зазначаючи єдності. Тут, на нашу думку, не обійшлося без впливу В. Юринця, що в своїй відомій праці „Павло Тичина“ писав:

„Кожний поетичний образ тоне в емоції, кожна емоція — в моторовому еквіваленті. Всі ці моторові еквіваленти входять у різноманітні форми взаємин. Вони або змінюють себе, або послаблюють, одним словом — між ними відбуваються тисячі процесів інтерференцій, що дають деяку основну установку. Іноді такої установки нема і тоді ліричний твір є схиблений. Лірика не діє на нас своїм змістом (підкресл. наше) у буквальному розумінні цього слова, а здатністю збагачувати наші практичні установки, схеми діяння. І в цьому — її велика культурна вага, коли під культурною розуміти багатство можливих складних реакцій. На ці реакції впливає й те, що ми називаємо технікою вірша, його композицією, бо й ці зовнішньо-формальні моменти теж мають свої емоціональні еквіваленти (ст. 14).

Перед нами цілком закінчена „система“ поглядів на мистецтво — як на категорію, що має єдиний зв'язок з почуттям і навіть ворожа розумові. Ідучи Юринця від буржуазного естетизму та інтуїтивізму, а Доленго — від потєбніянського гатунку психологізму, — вони обидва, як бачимо, зійшлися.





Природа стилю. Його функції й діалектика розвитку стилів є й на сьогодні велими актуальна тема марксо-ленінського літературознавства. Можна назвати багато теоретиків, що саме в розробленні цієї проблеми найвиразніше виявляли свою концепцію. До них належить і М. Доленго.

Проблемі стилю Доленго присвятив багато статей, — зокрема „До проблеми сучасного романтизму“ („Критика“, 1930, № IX) та „Проблеми змісту і форми“ („Критика“, 1929, № XI — Доленго визначає стиль, як „принципове художче настановлення на дійсність“, а в іншому місці твердить, що

„Стиль є художня форма ставлення до дійсності“ („Критика“ 1930 р. № 9 ст. 52).

Наведені дві цитати свідчать про явну непогодженість. З одного боку, всупереч формалістам, Доленго говорить про стиль, як про категорію ідеологічну; а з другого — зводить його до форми. Марксистське літературознавство визначає стиль, як світоглядну категорію, як єдність змісту і форми; М. Доленго, визначаючи стиль, як „художню форму ставлення до дійсності“, трактує проблему стилю формалістично. Це особливо виразно виявляється, коли М. Доленго переходить до розгляду конкретно-історичних стилів. Що дає, прикладом, для розуміння класової природи романтизму таке визначення:

„Романтизм є стиль, що в своєму художньому ставленні до дійсності відділяє від самої дійсності рух, її зміни“.

Нічого не дає. Його можуть ужити і Майфет і Якубовський Ф. і це не порушить їхньої методологічної системи. Крім ігнорування класової природи даного стилю, його історичної конкретності та заперечення теорії відбитку, ми в цьому визначенні нічого не знайдемо.

Таке схематично-абстрактне розуміння стилю взагалі, і конкретного стилю сучасного романтизму, фактично нічого не дає для марксистського літературознавства.

Під знак цього схематично-абстрактного романтизму „взагалі“, Доленго зачисляє і Яновського, і Хвильового. Та під Доленгову „дефініцію“ романтизму можна без будь-яких утруднень підігнати й такого скажімо, письменника як... Золя. Чому ж ні? Хіба Золя, йдучи за К. Бернардом, не відривав, прикладом, спадковості від соціальних процесів, не показував її в метафізичному русі? У Доленговому визначенні випав носій стилю — к л а с а. Це визначення хвибує на абстрактність, в ньому немає діалектичної єдності абстрактного і конкретного.

Це розуміння стилю, як форми, Доленго розвинув у статті „До проблеми сучасного романтизму“, що в ній він трактує проблему діалектики літературного процесу. Що до цього, дуже позачальна історія трапилась, як відомо, із Андрузьким, з його „коментаріями“ до Плеханова. („Естетика Плеханова“). Плехановському



розумінню літературного процесу Андрузський протиставив суто форсоцієльську концепцію. Суть цієї концепції полягає в тому, що, за Андрузським, рух змісту є кавзально-детермінований, а форма іманентно розвивається, шукаючи свого змісту. Аналогічне явище ми спостерігаємо у М. Доленга:

„Наша формула розвитку: зміст, стиль, стилістика. Тобто, на самому початкові виникають твори з новим ідейним настановленням, що має переважно чи виключно політичний сенс, але філософський характер настановлення на дійсність залишається попередній і побудова образу ще не змінюється, хоч змінило матеріял образотворчости. Далі суперечність поміж політичним і філософським комплексами змісту починає даватися в знаки і впливає на стилеву форму (підкреслення наше). Виникає нова побудова, оперта на принципово інше ставлення до дійсности в цілому. Стилістика, як комплекс літературних способів влізати на читача, передаючи йому вже вироблений зміст, залишається ще стара.

За Доленгом виходить, що тепер, скажімо, пролетарська література перебуває на етапі суперечности між політичним (пролетарським) і філософським (буржуазним?) комплексами. Такий антимарксистський шкідливий висновок безпосередньо випливає з цих міркувань М. Доленга. Це є класичний зразок відриву теорії від практики, як видно, за Доленгом, філософія і література не є зброєю класи в її політичній боротьбі.

За М. Доленгом, пролетарська література, розвиваючись лише своєю змістовою стороною, що мала переважно чи виключно політичний сенс, зовсім не мала своєї форми, бо користувалась з буржуазної. М. Доленго припускає існування такої пролетарської літератури, що є пролетарська лише політичним своїм настановленням, а філософські засади та побудова образу в ній — буржуазні. Така концепція, надто коли пов'язати її з поперед характеризованими міркуваннями про те, що стиль пролетарської літератури безпосередньо продсежує стиль буржуазний, — найяскравіше свідчить, що М. Доленго, стоїть на метафізичних, ідеалістичних позиціях.

На таких позиціях стоячи, М. Доленго хитається між характеризованим уже формалістичним трактуванням стилю з одного боку, й утотоженням стилеві й філософської системи, — з другого. М. Доленго, прикладом, у статті про творчість В. Сосюри („Критика“, 1930, II, III, IV) твердить, що існують тільки дві стилеві системи: ідеалізм та реалізм, марно пробуваючи, на ствердження цієї думки, покликатись на Гегеля й Фріче. Цей поділ, нехтуючи конкретку історичну дійсність, веде до ідеалістичного циклізму (в окремому виданні — в брошурі „Творчість В. Сосюри“ — автор ці твердження викинув).

Механістичність та формалізм дуже яскраво виявились у Доленговому трактуванні проблеми змісту і форми. Не заглиблюючись у філософське трактування цього питання, автор часто-густо тлумачить його вельми вульгарно, то зводячи сміст до теми, то твердячи, що „в кожному літературному творі багато частковитих,



конкретніших змістів". З цілого цього комплексу тумачень М. Доленго виділяє все ж три змісти — ідейний, соціальний, художній. Цей останній, автор розуміє формалістично, подає його, фактично, як форму, як те носе, що несе з собою даний конкретний художній твір.

„Зміст (художній. — С., Т.) треба шукати там, де твір дає щось нове, чи щось інше, рівняючи до попереднього розвитку літератури і до сучасного творів її стану („Критика“ 1929, № 11, ст. 57).

Виходить, коли на одну тему, на основі одного класового світогляду, написані — один по одному — два твори, (приміром Микитенка „Диктагура“, і Кириленка „Натиск“), то змістом пізнішого з них (в даному разі „Натиску“) буде тільки те, що є в ньому нового, порівняно з попереднім твором. Таке ультра-релятивістичне розуміння змісту зближає М. Доленга з „надматеріалістами“, що зовсім відкидали об'єктивний характер змісту, і впливає в нього з того ж таки нерозуміння ролі класового світогляду в художньому творі. В тім — і в цій самій статті „До проблеми змісту і форми в художньому творі“ — і в інших працях сам Доленго заперечує цю свою думку, визнаючи об'єктивний зміст художнього твору. Заперечуючи Юринцеві, що тумачив форму за Гегелем — ідеалістично, Доленго в одному разі просто скочується до цих тверджень, — або протиставляє йому (Юринцеві) дуалістичну, форсоцівістську концепцію, що так повно виявилась у його формі — схемі. („Критика“ 1929 р. № 11 ст. 63).

Отак розв'язавши питання про зміст і форму, Доленго поруч ставить і питання про два акти матеріалістичної критики. Як відомо Плеханов, даючи цю механістичну, саму собою — вельми суперечну — формулу двох актів, іноді застосовував її діалектично, — як єдиний процес. Це видно хоча б на такому прикладі: аналізуючи французьку трагедію, — зокрема природу її трьох едностей, Плеханов у формі розкривав зміст і оцінював її, виходячи зі змісту, підкреслюючи ведущу роллю змісту. (Правда, це не завадило Плеханову — в інших працях — ставати на позиції дуалізму і механіцизму в цьому питанні). Доленго слушно заперечив думку Плеханова про два акти, але з механістично-формалістичних позицій.

М. Доленго висуває три акти критичної аналізи. Спочатку він пропонує виявляти ідею твору. Другий акт (у Доленга перший, бо відшукання ідеї, це, за Доленгом, — позалітературна справа) розглядає твір у цілому, як зміст, як змісто-форму. І, нарешті, третій акт (у Доленга — другий) — процес — синтетичний, як висловлюється автор, повертає (?) творіві художню форму — тобто розглядає його як форму...

Коли проілюструвати цей поділ за авторовою схемою форми і змісту (ст. 63), де зміст відходить праворуч, а форма (без змісту?) ліворуч, то цілком ясно стане, що в трактуванні й цієї проблеми Доленго позторює основні свої механістичні й формалістичні погляди. Механістично відірвавши зміст від форми, Доленго проти



ставив форму змістові, як незалежну категорію. Цей же розрив призводить до того, що Доленго, замість єдиного процесу аналізу художнього твору, висуває аж три, віддавши третьому актові, тобто аналізу форми, перевагу — називаючи цей акт синтетичним і зводячи, таким чином, аналізу художнього твору до аналізу форми.

Це трактування заперечує, знов, основи марксо-ленінського літературознавства, що проголошує єдність змісту і форми, підкреслює ведучу роль змісту, ствержує єдиний процес аналізу і поцінування твору. Завдання критики — у формі розкрити зміст, показати, як зміст витворив саме ту дану форму, або, як каже Маркс, „принимает такую форму“.

„Политическая экономия анализировала, хотя и не достаточно, стоимость и величину стоимости и раскрыла скрытое в этих формах содержание (підкреслення наше. Д. С.). Но она ни разу даже не поставила вопрос, почему содержание принимает такую форму. (Маркс, Капитал т. I ст. 37).

Тут дано класичне розв'язання проблеми змісту й форми — поставлено „на ноги“ Гегелове тлумачення цієї проблеми.

Ця формула розв'язання проблеми змісту і форми б'є на два фронти: по формалістах різного гатунку від Майфета до Юринця, — з одного боку, по переверзіянству, що отожднює зміст і форму, — з другого, та по еклектиках типу Я. Савченка, Ф. Якубовського та М. Доленга, що підпадають цим ударам, так би мовити, „двохбічно“, бо припускаються збочень і формалістичного і механістичного порядку.

Механістично і формалістично зрозумівши природу стилю, М. Доленго і компоненти його тлумачить відповідно жанр, стилістика і т. д, не творять у нього єдності на даній ідейно-стильовій основі, а мають своє ізольоване місце в творі і свої власні завдання. Так жанр це є, за Доленгом, орієнтація на читача і цим Доленго вичерпує складну проблему жанрів і відношення їх до стилю.

Аналогічно стоїть справа і з стилістикою; вона — за Доленгом — не виростає на основі даного стилю, не творить єдності з іншими його компонентами і має одне завдання — „впливати на читача“, тим-то класово відмінні письменники, в творах з різним ідейним настановленням можуть — за Доленгом — використовувати одну стилістику і тим то й може, прикладом, Івченко в „Робітніх силах“ використовувати елементи пролетарського реалізму.

За М. Доленго, стилістика не мусить цікавити марксиста літературознавця.

„Зовнішні форми, — пише М. Доленго, — образу, так звані тропи (епітет, метасфора, метонімія тощо) вивчає формальна поетика“. („Читач і рецензент“ 1930. № 3).

Або в іншій статті:

„Стилiстика, як лiтературна технiка, не буває пролетарська i буржуазна, якщо розглядати її поза стилевiм настановленням, як таку“. (Критика“ 1930 р. ст. 62).





Виходить „подвійна італійська бухгалтерія“: стиль влучатиме мабуть марксистська поезія, а стилістику — формальна.

Одірвавши фактично стиль від його класової основи, від світогляду, що, визначає стиль, жанр і стилістику, — Доленго оперує лише загальними поняттями стилю і образу.

„Пролетарський стиль потребує пролетарського образу (твору), де становили б єдність марксистська думка (світогляд) та класове враження (світовідчужання)“ („Критика“ 1930 р. № 9, ст. 52).

Це — єдине місце де Доленго, хоч і плувано, але фіксує увагу на світогляді. В інших місцях і в конкретній критичній аналізі (у розвідці про Сссюру, у „Рецензенті — читачі“ тощо), Доленго визначає образ, як „організоване думкою враження“. В основі цього визначення лежить те ж таки заперечення теорії відбитку і заміна її богданівщиною, саме запереченням пізнавального характеру образу та єдності суб'єкта. Доленгове визначення образу лише конкретизує його погляди на проблему буття і свідомості об'єкта й суб'єкта.

Образ у Доленго позбавлений будь-якої чуттєвості, наскрізь раціоналістичний. Джерело Доленгового образу є лише психіка абстрактної людини. Тим часом, діалектично-матеріалістичне трактування образу має виходити з основних категорій чуттєвого сприймання об'єктивної дійсності. В цьому питанні знаходимо досить категоричну тезу в Леніна:

„Для матеріаліста наші спущення суть образи єдинственої и последней объективной реальности, — последней не в том смысле, что она уже познана до конца, а в том, что кроме нее и не может быть другой. Эта точка зрения безпородно закрывает дверь не только для всякого фидеизма, но и для профессорской схоластики, которая не видя объективной реальности, как источника наших ощущений, „выводит“ путем вымученных словесных конструкций понятие объективного, как общезначимого социального организованного, (подчерслення ваше. — Д. С.) и т. п. и т. д.“ (Ленін т. XIII).

Запозичивши гносеологічне визначення образу у Богданова, Доленго прятягає на допомогу ще й Деборіна, формалізуючи діалектику образу, творчого процесу. Так аналізуючи образ та його побудову в Сосюри і в Григорука („Критика“ 1930 р. № 4, ст. 97) він встановлює, що в Григорука — процес відбиття дійсності йде від абстрактного до конкретного. А говорючи про матеріалістичну будову образу у Рильського та в Сссюри, Доленго формально-зовнішні суперечності в цій будові кваліфікує, як єдність протилежностей.

Одночасно, Доленго тлумачить образ, як форму лише, як знак — символ, протилежно боняттю як твір, і твір як образ, та як відтворення суспільних взаємин. Витлумачуючи так образ, Доленго позбавляє його ідейності і переносить його властивості на твір у цілому:

„Кожний окремих образ теж можна розглядати, як малий художній твір“.



В іншому місці („Читач-рецензент“, 1939 р., № 2, ст. 10) автор говорить про окремий образ, як художній твір. Тут маємо своєрідне поєднання потєбніянства з переверззєвщиною.

Скільки Доленго відкидає авторів світогляд, образ у нього організовує твір. Письменник, як класовий суб'єкт, може, за Доленгом, творити твори різного класового змісту, не змінюючи своєї природи. Це приводить, по суті, до виправдання ворожої пролетаріятові літератури, що й маємо в конкретній Доленговій критиці творчости Яновського, Рильського, Бажана та Івченка. „Історія“ з Івченком є, з цього погляду, особливо показова. І Ігноруючи ідейне настановлення роману „Робітні сили“, Доленго розглядає героїв роману лише, як голі об'єкти, а не як процес суб'єктивного відбиття дійсности у творчій класовій свідомості письменниковій, кажучи, що герої революційніші від автора. Подіумувавши так образи роману, Доленго й структуру художнього твору в цілому розглядає ізольовано рід його ідейного настановлення, а тому:

„Пролетарський письменник—лише Доленго,— із ВУСПП та СВУозєр'є Івченко можуть обидва бути технічно грамотні з літературі і використовувати тіж самі формально літературні моменти з протилежною метою, з автїтетїчним стилєвим значєнням“.

Формалїзм і переверзїянство в сукупності своїй дали опортунїстично шкїдливу статтю про фашистського письменника Івченка. На цїй конкретній критиці Доленго проїлюстрував всі хиби своєї методологїї; Доленго відірвав функцію твору від його генези, тобто, класову його спрямованість—від класової його природи, виключив письменника з поля зору своєї аналізи, механїстично відірвав аналіз образів від аналізи інших компонентів і—основне,—знехтував роллю класового світогляду (ідеї), що становить вєдуше начало в творї, організовуючи його образи в певну систему.

На цих прикладах Доленго продемонстрував анти-марксистський погляд на образ, визначаючи його, як „органїзованє думкою враженнє“. Тим часом образ, насамперед, треба визначити, як одну із форм суспільної свідомости, як відбиток об'єктивної дійсности класовим суб'єктом, який (відбиток) зберїгає чуттєву форму, і в якому загальне подається в одїночному, в їх дїалектичній єдності. Зрозумїло, що в образі ми матимемо єдність змісту і форми, об'єкта та суб'єкта, і що образ не протистойть поняттю, а творить із ним єдність, відмінюючись від нього тим, що образ зберїгає чуттєву форму і загальне подає в поєднїчному.

Таке розуміннє ідеї і образу визначає і їх взаємини в художньому творї. Слїд заперечити і думку, Маца (образ знижає ідею) і думку Михайлоза (образ є „їнобуттє“ ідеї). Обидві вони їдуть від некритичного перенєсеннє Гєгєлевих категорїї до марксистського літературознавства; обидві вони настїльки неутралїзують, пасивїзують ідею, що в творї, фактично, на першїй плян виступає



2, ст. 10) автор  
Тут маємо своє-  
ю.

образ у нього  
т, може, за До-  
ту, не змінюючи  
завдання ворожої  
етній Доленговій  
жана та Івченка.  
або показова. І  
ні сили", Доленго  
а не як процес  
досвід свідомості  
під автора. По-  
туру художнього  
дійного настано-

ВУСПП та СВУведь  
тури і використуву-  
стиліємною метою, а

ної дали опорту-  
рменника Івченка.  
за всі хиби своєї  
ого генези, тоб-  
ої його природи,  
ізи, механістично  
онентів і — основ-  
ні), що становить  
образи в певну

аз анти-марксист-  
ганізоване думкою  
ба визначити, як  
к об'єктивної дій-  
зберігає чуттєву  
ному, в їх діялек-  
земо єдність змісту  
отискоїть поняттю,  
го тим, що образ  
єдинчому.  
розуміти в худож-  
образ знаєа ідею)  
Обидві вони йдуть  
перш до марксист-  
вни неутралізують,  
щоб план виступає

всаєлякий образ. Насправді образ лише розкриває, конкретизує ідею; ідея (світогляд) зумовлює побудову образу і виступає, як організаційне начало, що приводить ці образи в систему. З цього випливає й на всю широчінь повстає роля творчої методи — як світогляду, — що про неї зовсім не згадує М. Доленго.

Методологічна система М. Доленга є виразно еkleктична. Вона об'єднує в своїй філософській базі і механіцизм Богданова і меншевикувчий ідеалізм Юриця, елементи переверзевщини, з елементами потєбніянського формалізму.

Цей еkleктизм, це підпадання численним клясово-ворожим методологічним впливам, виявились у скочуванні до Богданівської гносеології; у замазуванні клясової природи, клясової спрямованості художнього твору, у відриванні літератури — факту, від літератури — фактора.

У механістичному розриванні загального (кляса) і часткового (письменник), в абсолютизації й психологізації творчого суб'єкта; в деїдеологізації літератури, запереченні світогляду письменника та ідеї в художньому творі, в підмінні ідеї образом; у механістичному поєднанні визнання соціальної детермінованості тематики (її Доленго називає змістом) з ідеалістичним трактуванням форми — і т. д.

В плані безпосередньо-політичному, М. Доленго виявив себе, як опортуніст, що скочується до виправдання Івченкових „Робітніх сил“, що „Майстер Коробля“ Яковського називає майже пролетарським твором, що „підтягує“ фашистського письменника Рильського до лівих попутників і т. д. Рівночасно, М. Доленго виявляє характеристичне панікерство р. 1929, в час, коли пролетарська література широко розгертала успішну боротьбу за гегемонію, Доленго, в статті про „Стиль в українській літературі“, констатував в українській літературі гегемонію романтизму, що його сам критик називає дрібно-буржуазним стилем; нарешті, називаючи — в рецензії на Осмачку — селянським письменником куркульського барда Кляєва, Доленго, об'єктивно не розрізняє пролетарсько-колгоспної літератури від буржуазної літератури про село.

\* \* \*

Ми ніяк не хочемо заперечувати, що М. Доленго виконав і певну позитивну ролю, має й певні заслуги. Він протягом ряду років боровся в лавах ВУСПП, боровся, як уміє, за інтереси пролетарської літератури, за витворення стилю пролетарської літератури, за її творчу методу. Доленго завжди ставив на обговорення актуальні для марксо-ленінської критики проблеми, але в наслідок хибності своїх світоглядно-методологічних позицій, розв'язував ці проблеми методами, що далеко відходять від марксизму. Це особливо виразно виявилось на третьому етапі критичної діяльності Доленгової, що припадає на реконструктивний період, період посиленого, розгорненого соціалістичного наступу — отже й період



підсилення класово-ворожого опору, зокрема — на ідеологічному фронті.

Це загострення класової боротьби за реконструктивного періоду, в час викорчовування рештків капіталізму — перевірів класово-політично-методологічну витриманість, відданість справі пролетаріяту всіх учасників цієї боротьби, які стоять по цей бік барикади — зокрема й бійців критичного фронту. Треба визнати: на сьогодні М. Доленго цієї перевірки не витримує, часто підпадаючи під класово-ворожі теоретичні впливи, часто виявляючи й безпосередньо політичний опортунізм.

Перед М. Доленгом стоїть завдання: зважити й засвоїти той багатенний досвід, що його дає кожному працівникові теоретичного фронту філософська дискусія та поворот на філософському фронті; найглибше, найорганічніше включитись у практику боротьби за творчу гегемонію пролетарської літератури, — і на цій основі найрішучіше перебудуватись методологічно, — отже, насамперед, усвідомити, викрити свої збочення та рішучо перебороти їх.

Тим то й закінчуємо наш виступ закликом: „слово порядком самокритики має тов. Доленго“.





на ідеологічному  
еконструктивного пе-  
ізму — перевірів кля-  
відданість справі про-  
стоять по цей бік ба-  
у. Треба визнати: на-  
римує, часто підпада-  
асто виявляючи й без-  
бити й засвоїти той  
рацієнникові теоретич-  
т на філософському  
ись у практику бо-  
ітератури,— і на цій  
ічно,— отже, насам-  
та рішучо перебо-  
ж: „слово порядком

# ЛІТЕРАТУРА

## ДРІБНО-БУРЖУАЗНА ТВОРЧА МЕТОДА

ПРО ТВОРЧІСТЬ О. КОПИЛЕНКА

Л. ПІДГАЙНИЙ

Прикметно, що першу збірку О. Копиленка — „Бувний хміль“ 1925 р. критика одностайно з захопленням вихваляла й покладала на „здібного письменника“ певні надії,— а другу його збірку „Твердий матеріал“ (1928 р.) так само одностайно засудила, сконстатувавши в ній глибоку кризу „світогляду й стильової культури“. Сказане стосується переважно до двох критиків — Ф. Якубовського та Я. Савченка\*. Вони досить збігаються в своєму ставленні і до першої, і до другої збірки Копиленкової.

Але, одностайно сконстатувавши ідеологічну й стильову кризу Копиленка в другій збірці — „Твердий матеріал“, обидва критики цим і обмежилися, навіть не спробували пошукати причин, клясового коріння цієї „кризи“. Для Я. Савченка висновок, що криза творчости Копиленкової — „глибока й серйозна“ був за найвище досягнення його дослідів. А Ф. Якубовський одверто одмахнувся від основного завдання всякого критика-марксиста, на тій, досить дивній підставі, що, мовляв:

„Ми можемо розглядати певних письменників, яко речників і виразних представників певних громадських настроїв, певних верств суспільства тільки в тому разі, коли вони спромоглися вже повно й достатньо відбити дійсність із погляду якоїсь певної класи, верстви, або, принаймні, групи“\*\*.

Звідки Ф. Якубовський „вичитав“ цей дивний критерій, який він, очевидно, видає за марксистський — незідомо. На думку Ф. Якубовського, можна соціологічно аналізувати творчість тільки вже „викінченого“ письменника (а це насправді є міт, бо кожен письменник є процес).

Цим Ф. Якубовський не тільки геть змазує суть марксистської критики, що позинна не тільки „вивчати“ факти, явища і процеси, не тільки оцінювати їх, а й організувати, змінювати й скеровувати.

\* На шляхах до сучасного реалізму — „Життя й Революція“, 1926 р., № 6.

\*\* 35. „Від новелі до роману“, стор. 200



Відмовляючись соціологізувати „неповно“ виявлену творчість письменниково на тій підставі, що нібито тільки „викінчені“ письменники є виразники певних клас, верств чи груп (а невикінчені є, очевидно, позакласові суб'єкти?) Ф. Якубовський категорично виступив проти принципу партійності в літературі, змикаючись у цьому з меншовицькими концепціями в літературознавстві.

Ні Ф. Якубовський, ні Я. Савченко, повторюємо, не розкрили суті копиленкової „кризи“. Я. Савченко зовсім не зрозумів ідейного сенсу багатьох оповідань копиленкових, оцінив тільки їх формальну сторону, та й то з погляду власних літературно-естетичних своїх уподобань. А Ф. Якубовський обмежився тільки загальними й боязкими натяками, не спромігся зсинтезувати окремих зауважень у виразний соціологічний еквівалент і визначити його функцію. Та воно й не дивно. Обидва критики в цих статтях орудують не марксо-ленінською матеріалістично-діалектичною методою, а методою дрібнобуржуазного суб'єктивно-естетичного формалізму, з тою лише відмінною, що формалізм Якубовського переростає у форсоцієство.

\* \* \*

Як ми бачили, згадані критики, досліджуючи творчість Копиленкову, залишилися при тій думці, що перша його збірка „Буйний хміль“ є далеко вище мистецьке й ідеологічне досягнення авторове, ніж друга — „Твердий матеріал“, що знаменує собою спад, ідейну й стильову кризу письменниково. Погляньмо, чи справді це так.

Олександр Копиленко вперше виступив р. 1923 за перших років НЕП'и. Як відомо, перехід до нової економічної політики, не всі усвідомили як слід. Не кажучи про певні ухили в партії у зв'язку з цим переходом він відбився й у повоєнній літературі. Певна група з так званих романтиків сприйняла НЕП, як задачу завойованих у жорсткі позиції, як капітуляцію перед капіталізмом, що йому нібито НЕП давав змогу вільно реставруватися. Нерозуміння суті НЕП'и спричинило глибокий песимізм, глибоку ідейну кризу, настрої безвихіддя й заперечення неписьської радянської дійсності. Це була ультра-„революційна“ реакція, що по суті виявляла настрої дрібнобуржуазної „лівизни“.

Такі настрої, така ідеологія дрібно-буржуазної „революційної“, а по суті реакційної, „лівизни“ власній Копиленкові ще з першої його збірки, хоч і затушковані зовні романтикою повстанської стихії, особливо виразно виступили в другій збірці і стабілізувалися, в модифікованому трохи вигляді, в романі „Визволення“.

Отже спинаємось трохи на першій збірці О. Копиленка „Буйний хміль“; розглянемо її за основними тематичними вертикалями, застерігаючи, проте, їх єдність і неподільність, як двох сторін єдиної ідеологічної основи, на різному матеріалі виявленої.

Центральний твір збірки — повість „Буйний хміль“ — досить добре



творчість Копиленка...  
„Викінцелі“ письменників  
груп (а невикінчені є,  
ськний категорично ви-  
ратурі, змикаючись у  
ратурознавстві.  
сторюємо, не розкрили  
сім не зрозумів ідей-  
них, оцінив тільки їх  
ських літературно-есте-  
і обмежився тільки за-  
всинтезувати окремих  
мент і визначити його  
ки в цих статтях ору-  
чно - діалектичною, ме-  
уб'єктивно-естетичного  
журналізм, Якубовського

уючи-творчість Копи-  
рша його збірка „Буй-  
дологічне досягнення  
що знаменує собою  
жкову. Погляньмо, чи

р. 1923 за перших ро-  
економічної політики,  
перні ухили в партії  
ожовтневій літературі,  
ійняла НЕП, як задачу  
но перед капіталізмом,  
реставруватися. Нерозу-  
симізм, глибоку ідейну  
непівської радянської  
реакція, що по суті

уазної „революційної“,  
власенкові ще з першої  
ентикою повстанської  
збірки і стабілізація-  
омані „Визволення“.

О. Копиленка „Буйний“  
тичними вертикалями,  
як двох сторін еди-  
лі виявленої.  
„Зміль“ — досить добре

показав, як розумів Копиленко участь революційного селянства в Жовтневій революції. В повісті малюється боротьбу повсталого селянства проти денікінців. Здавалося б у такій темі і повинен був би революційний радянський письменник показати і правдиве розташування класових сил на фронті боротьби з контрреволюційним наступом і чітку диференціацію всередині селянської маси. А що вийшло наспраді?

Організує селянське повстання проти денікінців Захаренків Гаврило, очевидно, середняк — з твору достоєнно цього не видно. Але відомо, з яких мотивів і як це сталося. Селом Загуляївкою пройшла чутка, що в сусідньому селі якась банда наробила бенкету, відбирає хліб, повертає панам землю, бере заложників. І подумав трі Гаврило:

„Недавно повернувся з війни і ось на тобі... заберуть казад коней, віялку... Ого-го!“ \*

Гаврило і ще чимало загуляївських хлопців забрали своїх коней і погнали до Басукайського лісу — так почалося повстання. З розвитком подій Гаврило став на чолі селянського руху проти денікінців — реставраторів панської влади, „за землю і волю“. Це розумілося, як воля здійснити експропріацію панської землі й майна, волю обернути його на свою невід'ємну власність. Ніяких інших мотивів і соціальних перспектив, серед будь-якої частини селянства, автор не спромігся показати.

Дуже характерно, як трактував автор класову диференціацію селянства. Він відокремив „хуторянську“ частину — явних куркулів (Семен), що в процесі розгортання боротьби відверто б'ються з денікінцями (Бахомський) та з попівством. Решта ж селян — це одна суцільна маса, просто „дядьки“, як їх називає весь час автор. Ні неможливість, ні наймитство віде не виступають у нього, не тільки фактично, як реальна і своєрідна соціальна сила, а навіть і номінально. Отже, диференціація в Копиленка не пішла далі сумарного поділу села на куркулів і некуркулів (це, до речі, визнавали і далі цього не сягали й народники). У цих сумарних „дядьків“ ніяких інших завдань і політичних прагнень нема крім того, щоб відстояти забрану в папів землю; вони виступають, як борці за селянські обніжки, за право тягати з економії панське добро та возити з лісу дерево, — отже як борці за селянську власність проти панської.

Це селянське повстання вибухає й розгортається стихійно, без усякого плану й перспективи. Правда, потім у ньому бере участь і якийсь представник вія міського робітництва — якийсь Іван — із чимось майстерень. Але хто він, які мав і від кого доручення — нічого цього Копиленко не показав. Ще гірше те, що цей Іван, який, очевидно, мав репрезентувати провідну роллю міського пролетаріату, ніякої провідної, організаційної ролі не відігравав, ли-

\* Підкреслення скрізь нове — Л. П.



шався весь час осторонь. Не кажемо вже про те, що зовсім і не пробував автор показати тих, хто Івана уповноважив узяти певну участь у селянському повстанні — ні пролетаріату, ні його авангарду — комуністичної партії, що відіграла весь час провідну роль і в селянських повстаннях під час революції, — та навіть і не згадав про них. Селянське повстання весь час, за Копиленком, відбувається стихійно і цілком самостійно, незалежно від будь-яких інших сил. Більш того — це повстання розгортається так переможно, що ні в якому союзі з кимось, чи в керівництві від когось воно, виходить, і потреби не мало. Отже в інтерпретації селянського революційного повстання Копиленко виступив, як виразний апологет і емпірик дрібнобуржуазної революційності.

На взаєминах повстанського загону й розбурканого села — з одного боку, та Івана, як „представника“ міського пролетаріату — з другого, цікаво простежити, як розуміє Копиленко проблему змички міста й села й ставлення революційного селянства до комуністичних ідеалів пролетаріату. Цей Іван не тільки не виступав у ролі провідника селянського руху проти денікінців, а навіть не міг доладу й промови на сході виголосити:

„Товариші... ми знаємо, що буржуазія не давала... Вога з нас шлю кров, експлуатувала...”

Довго говорив із запалом, долітали уривки слів. Але говорив про кров, про економію, що вони селяни, повинні... і вже кінчав:

— Комуністична партія... більшовики говорять, що ми (?? Л. П.) поведемо вас до світлого майбутнього — в царство комунізму... комунізм це“\*.

Не питаймо в автора, хто ці невідомі, таємничі „ми“, що однаково протистоять, як ведуча сила, і компартії і повсталому селянству. Припустімо, що це невдало стилізований ляпсус промовців. Далеко інтересніше те, як же реагувала революційна селянська маса на цю „палку“ Іванову промову? Усі заворушилися, почувалися вигуки незадоволення“. І тоді Гаврило, ватажок селянської революції, сказав Іванові, висловлюючи думку всього (так малює справу Копиленко) революційного селянства: „Брось, Іване, про комунізму... комунізма потім... діло такє, що непонятне“. І дістав підтвердження від маси, що вигукує: „Правильно. Підтримай чорта з комунізмом. Слобода — ось що... і більше нічого“\*\*. Такі настрої повстанців виявляються і в інших місцях повісті — на стор. 314, 329 тощо.

Отже за автором, ціле селянство, вороже ідеям комунізму. Роль Івана, як представника провідної в революції класи, зійшла нанівець; ніякого впливу на хід подій він не виявив. А що селянство здобуло блискучу перемогу над денікінцями, то цим воно завдячує нібито героїчному ентузіазмові й нечужаній хоробрості й самовідданості самих селян; навіть старих дідів. Свирин

\* „Буйний хміль“ вид. 2 ДВУ, стор. 357 — 358.

\*\* Там само, стор. 357.





го, що зовсім і не  
ажив узяти певну  
ту, ні його ави-  
єсь час провідну  
рції,— та навіть і  
час, за Козіаєн-  
ю, незалежно від  
ння розгортається  
, чи в керівництві  
Отже в інтерпре-  
пенко виступив,  
ої революційності.  
урканого села— з  
ого пролетаріату—  
пенко проблему  
о селянства до ко-  
тільки не виступив  
кінців, а навіть не

да... Воля з нас біла

Але говорив про кров,  
в:  
що ми (?? А. П.) по-  
ство комунізму...

ничі „ми“, що од-  
партії і повсталому  
ваний ляпус про-  
а революційна се-  
Усі заворушилися,  
о, ватажок селян-  
и думку всього  
селянства: „Брось,  
акé, що непонятне“.  
Правильно. Підтри  
більше нічого“ \*\*.  
х місцях повісті—

ідеям комунізму.  
ції класи, зійшла  
явив. А що селян-  
ями, то цим воно  
й нечужавий хороб-  
рих дідів. Свирід

який бувши сліпий (Рі) з кулеметом у руках, разом із смертельно хворим Сидором стримали натиск денікінців.

Наприкінці твору виступає й Червона армія, але не в ролі керівника повстанським загonom, а в ролі карної експедиції, що, шукаючи зброї у „дядьків“ знову, бере й „розстрілює“ заложників. Так Червона армія, за автором, до певної міри протистоїть і селянським бідняцьким масам і червоним повстанським силам. Так показати Червону армію і не показати її, як провідника в боротьбі революційного селянства—це значить викривити перспективу пролетарської революції з погляду дрібнобуржуазного, реакційного.

Цікавий ще один епізод з історії боротьби революційної селянської маси та її стосунків із денікінцями. Коли селянський загін Газрилів захопив одного разу полонених „денікінців“ правда, нашвидкуруч змобілізованих у місті,—виявилось, що то—сама міська службова інтелігенція—якийсь студент „вокулярах із довгими чорними патлами“, „вчитель з піднятим коміром і сухітим обличчям“, „товстий рожевомордий чиновник“, якого за його комплекцією „свиснула шомполами“, і т. д. Ця, як казали повстанці, „грабовольщечка армія“, викликала серед них такі розмови:

„Ви ж пани, антілігентна публіка, так звиніть нас, що ми, сіряки, вас просто по-нашому вжарнем“.

...„Отут ви нам сидите. Каланарі чортові, попадись до вас... пів Загуляйки хто спавив? Скубентв“...

Автор ніяк і нічим не спростовує цих поглядів повстанців,—яким, отже не дає ясного й правильного уявлення про класову суть інтелігенції й правдивого розуміння взаємин її з селянством. Навпаки маємо тут спробу замість чіткого й ясного протиставлення двох ворожих клас—сільської й міської буржуазії з одного боку—і пролетаріату, що веде за собою найбільшій революційну частину сільської й міської дрібної буржуазії—з другого,—бачимо змазування класових антагонізмів і підміну їх неправильним протиставленням революційного селянства і контрреволюційної інтелігенції взагалі. Така постава питання, наближаючись до „теорії третьої революції“ В. Підмогильного виявляє реакційно-власницьке розуміння взаємин міста й села. В цілому, село в Копиленка виступає як вічна етнографічна категорія: „де цілина—предковична селянська істота вміцних ногах, у шкарубких долонях“. Ці „міцні ноги й шкарубкі долоні“ не тимчасове явище, а вічне й незмінне—воно йде від прадіда до діда, від діда до батька й до сина“, „щоб гнати гони з косою“. Про зміну суспільно-виробничої бази селянського життя тут нема й гадки.

Селянство автор уявляє, як якусь суцільну біологічно-етнографічну масу з тваринно-дикунськими інстинктами, що вибухають у революцію, як „давня степова сила“, як „чортова наша дичина“ і „середньовіччя“ в „татарських диких степах“. Тому й селянська революція маюється, як нестримна, розгульно-широка



повстанська стихія, бунт диких інстинктів помсти, невгамована жага земельної власности, що не знає інших почуттів до ворога, як тільки „звірочий, дикий, хижий поклик вимоги крові, помсти“.

Копиленко так і пише — від себе:

... на обрії нашої бунтарської, повстанської країни сходило сонце...  
Бунтарський каганцевий край, бунтарські обідрані села — звір дикий, бунтарський шлях, запорізька розхристана воля" (стор. 331 — 332).

Таке трактування селянської революції саме й виявляє дрібно-буржуазну суть самого автора. Тому й не диво, що ніде в Копиленкових творах ми не натрапимо на змалювання чи, — більш того, — оспівування організованої Червоної армії, організованого, чітко керованого революційного руху; скрізь і всюди в нього виступають тільки повстанці, які іноді називають себе червоними, але завжди мають подібний до повстанців з „Буйного хмелю“ характер. Досить переглянути всі Копиленкові оповідання на теми громадянської війни — „Македон Блин“, „Леза“, „Кара-Круча“ тощо, щоб переконатися в цьому.

Тому й не диво, що Копиленко головно малює не так революційну боротьбу бідняцького селянства, як індивідуальні подвиги, хоробрість й чудеса сміливости окремих одиниць. Копиленко просто кохається в своїх улюблених героях, що виявили дива „нечуваної“ героїчної зваги (а насправді давно переспіваної літературщини). Досить згадати переможно-блискучі наскоки на місто компанії Борка — з загону Гаврильового („Б. Х.“ стор. 366) звитяги героя „Кара-Кручі“ — Андрона, або Македона Блина з оповідання під цією ж назвою та інших героїв (які до того ж уславлені, здебільшого, ще й як завзяті гуляки з дівчатами). Хіба це не ті ж штамповані, заяложені в літературі романтичні герої — тільки в новій одежі, у новому соціальному оточенні? Над рівень такої дрібно-буржуазної „героїки“ не піднісся Копиленко; через свою дрібно-буржуазну обмеженість не спромігся він показати справдешню клясову боротьбу мас.

Отже, пристаючи на Савченкову характеристику Копиленка, як „романтика предковичної цілини“, що „хміліє від духу степової романтики“, але підкреслюючи невиявлену від Я. Савченка реакційну клясову суть цієї романтики, мусимо разом категорично відкинути ту високу характеристику, якою обдарував цілком безпідставно Я. Савченко Копиленка за його „Буйний хміль“; зокрема мусимо рішучо заперечити критикове твердження про те, що Копиленко:

„міг дати в ширшій синтезі революційну селянську масу, її ставлення до соціальних явищ, її загальну філософію, щоб показати все обличчя доби“.

Як ми вже бачили, ніякої ні „синтези“, ні „філософії“ революційної селянської маси Копиленко не показав. Це менше подя\*

\* „Поези й белетристи“, стор. 136, підкреслення мов — А. П.

стало Копиленко і спромігся не було випадки таїят.

Значо виявилася його трагедійного ясно виділо. Вс. Іванов констатує текст у формальне соціальне.

Спільно тичний смання й й НЕП'я, дикунська тична перокремик зеологією тування сили, віко ширше ро все це ві

Уже д хмемо — Хвильово трактуванн й незлину „предкович нової син

Ця ра й аленко но можи 289 — 90, перераху компону ліричності по і на конспряма співає,



и, незгасовно-  
гтів до ворога,  
крової, помсти".

и сходило сонце...  
— звір дикий, бун-  
— 332).

ияляє дрібно-  
иво, що віде в  
ання чи, — більш  
організованого,  
ди в нього ви-  
ебе червоними,  
уйного хмелю"  
відання на теми  
а-Круча" тощо,

не так рево-  
к індивідуальні  
одиниць. Копи-  
х, що виявили  
во переспіваної  
учі наскоки на  
. Х." стор. 366)  
едона Блима з  
(які до того ж  
з дівчатами).  
турі романтичній  
у оточенні? Над  
сся Копиленко;  
мігся він пока-

у Копиленка, як  
духу степової  
Савченка реак-  
категорично від-  
цілком безпід-  
кміль"; зокрема  
про те, що Ко-

масу. Її ставлення  
рбото показати

софії" револю-  
е менше пода-

П.

стило Копиленкові „показати все обличчя доби“. А коли б навіть і спромігся Копиленко дати оту „синтезу“ й „філософію“, то й це не було б „усе обличчя доби“; з Савченкової „доби“ десь випала така „невеличка“ часточка, як гегемон революції — пролетаріят.

\* \* \*

Знаючи класову основу творчої методи Копиленка, як вона виявилася в „Буйному хмелі“ та здетерміноване цією основою його трактування соціальної революції взагалі та зокрема революційного селянства, — вважаємо за цілком закономірні досить рясно виявлені в збірці „Буйний хміль“ впливи М. Хвильового та Вс. Іванова. Ці впливи констатувала майже вся критика, але тільки констатувала, а не пояснила; подруге критика викривала лише текстуальні збіги. А тим часом текстуальний збіг є лише формальний вияв ідейного впливу, а ідейний вплив є вияв певної соціально-класової спільності даних письменників.

Спільна дрібнобуржуазна революційність спричинила і романтичний світогляд Хвильового й Копиленка, і дещо спільне сприймання й розуміння радянської дійсності доби воєнного комунізму й НЕП'и, розуміння й трактування революції, як стихії, як вияву дикунських інстинктів і староісторичних атавізмів; врешті романтична героїзація червоних повстанців, дрібнобуржуазних героїв і окремих постатей комунарів — все це, з відповідною, звісно, фразеологією й лексикою споріднює Копиленка з Хвильовим. Трактування ж селянської повстанської стихії, як міцної „хряжистої сили, вікової сили, яка довго спала, але тим самим сильніше й ширше розгойдалася, яку важко вкласти в рамки організованости, — все це від Всеволода Іванова.

Уже досить характерний заголовок першого розділу „Буйного хмелю“ — „Кров, татарщина і тирса“ — промовляє про вплив Хвильового. А в тексті ми знаходимо чимало конкретних зразків трактування революційного вибуху й руху не як класової боротьби й неминучого етапу історично-соціального процесу, а як функції „предковичної дичини“, „запорізького дикого поля“, „давньої степової сили“.

Ця революційна романтика „під Хвильового“ зумовила, звісно, й адекватне стилістичне оформлення (прикладів його досить рясно можна набрати на сторінках 41, 47, 134, 146—7, 214, 237, 289—90, 309, 313). Спосіб романтично-патосного, емоційного — переважно — ствердження дійсности дає і відповідні йому стильові компоненти композиційно-лексичний ліризм у формі численних ліричних відступів, рефренів, кінцівок тощо, — яких рясно в більшості новель збірки „Буйний хміль“. Ця особливість позначилася і на композиції тих новель, які не мали виразного сюжетного спрямування. Ці новелі, як зауважив Я. Савченко, О. Копиленко співає, а не розповідає; вони ще не належать до сучасної прози.



Один із Копиленкових творів, де вплив Хвильового позначився не тільки текстуальною подібністю, як це досі відзначала критика, а, — головне — спільністю в розумінні й тлумаченні революційної боротьби партійців проти банди, а відтак і схожістю основних персонажів сюжету і стилістики, — оповідання „У ніч“, написане „під Хвильового“ — „Кіт у чоботях“. Героїня його Наталка справді дуже скидається на Гапку — Жучка своєю скромністю героя-борця, що, забуваючи навіть за свого коханця, кидається в бій. Звісно, у Копиленка цей тип вийшов далеко наївніший, примітивніший, і надуманіший, ніж Жучок Хвильового, проте обидва вони доводять, що, їх автори малюють комуністок, як героїв — сміливих, само-відданих і трошки... ідеалізованих і романтичних.

Коли простежити, як і кого подає Копиленко, як позитивний типаж, то зразу ж виявиться його дрібнобуржуазний світогляд у цілому. Ми вже трохи спинялися на селянських повстаннях, як Гаврило, Борко, Свирид, Сидір у оповіданні „Буйний хміль“, Андрон у „Кара-Кручі“. Вони виступають, як справдешні герої в сиряках, як звияжці в боротьбі за власницькі права цілої громади. Македон Блин, уякблений від автсра-герой, нібито колишній червоноармієць, є, по суті, декларований міський дрібний буржуа. Він любить сипати всюди, особливо де не треба безтямним набором революційної фразеології. Він — неорганізований, недисциплінований кустар, що має наймакого робітника-підручного, нестриманий анархіст, розхристаний п'яниця і гульвіса. Він сам один погромив банду і викрив попівсько-куркульське шахрайство на селі, але не тому, що це йому боліло, як радянському громадянинуві, а для того, щоб показати своє молодецтво. Цього анархічно-стихійного „парня-рубаху“ виставляє автор, як соціальний ідеал.

Не сходить з позицій дрібно-буржуазного романтизму Копиленко й там, де він, за Вс. Івановим, береться подавати — в плані психологічному — контрреволюцію. В оповіданні „Дитина“ письменник поставив собі завдання показати контрреволюцію не поспіль чорними фарбами, а в її „суперечностях“, довести, що й бандитові „ничто человеческое не чуждо“: бандит урятовує хлопчика єврея і всю єврейську масу від розгрому. Але це стається цікою великою художньою натяжкою й надуманості, що об'єктивно справляє цілком негативне враження; виходить, — білобандити такі чутливі, мають такі ніжні батьківські почуття, що досить до них удатися з цим аргументом, і роковані жертви будуть врятовані. Це оповідання, пропагуючи „надкласовий“ гуманізм, доводить, що Копиленкові з психологічними експериментами рішуче не пощастило. Письменник дає цей художній показ у плані не соціально-діалектичному, а морально-статичному, і цим, безперечно, стає на позиції реакційного лібералізму щодо класового ворога.

Коли ж Копиленко змальовує негативні явища, зокрема контрреволюцію, — він, як правило, виступає, як вульгарний натураліст, що фіксує лише зовнішні сторони фактів і явищ. Оповідання „Ме-





сього позначився значала критичні революційної по основних пер- ч", написане "від Наталка справді стю героя-борця, ся в бій. Звісно, примітивішеї, і а вони доводять, - сміливих, само- них. о, як позитивний ізний світогляд у к повстаннях, як йний хміль", Анд- дешні герої в сі- ва цілої громади. то колишній чер- дрібний буржуа. безтямним набо- аний, недисциплі- дручного, нестри- са. Він сам один ахрайство на селі, му громадянинкові, ого анархічно-сти- яльний ідеал. романтизму Копи- одавати — в пляні і "Дитина" пись- юлюцію не поспіль- ти, що й бандитові ує хлопчика єерея ьється цібою вели- ективно справляє ндити такі чутакві, ть до них удатися ятовані. Це опові- оводить, що Копи- че не пощастило. : соціально-діялек- чно, стає на пози- ода. да, зокрема контр- гарний натураліст, . Оповідання „Ме-

нем українського народу", де показано контр-революційну банду, для цього особливо показове. Автор малює тут ряд типів банди- тів (Засько, Терешко), не заглиблюючись у їхню класово-психоло- гічну й ідеологічну суть, а вилинаючи наперед їх звірячі нахили до жорстокости, максимально-цинично подаючи самих персонажів (стор. 124—125), їхні брутально-тваринні оголені інстинкти й еротоманію і, врешті, малюючи найогидніші зовні портрети — брудні дегенеративні пранцюваті обличчя в струпах, гнилі зуби тощо.

Цей брутальний гіпернатуралізм як художня метода заперечу- вати соціально-негативні, ворожі явища, є так само функція ідео- логії дрібного буржуа, що не може піднятися на ступінь худож- ньої мобілізації класових емоцій ненависти й гніву, а сковує тільки на поверхні явищ, бачить переважно їх шкаралущу і, неспро- можна до активної боротьби, виступає тільки з пасивними засобами викликання огиди. Нема що й казати, наскільки ця метода є ро- жою діалектично-матеріалістичному підходові до явищ і процесів.

Отже, Копиленко — романтик у змалюванні переважно позитив- них явищ революції і гіпернатураліст — у змалюванні явищ нега- тивних; він не розуміє класових рушійних сил революції, — він не зміг подати революційні події, як процеси, а як натураліст, дав тільки поверхово трактовані факти й окремі явища; зважаючи на це все, доведеться відмовити Копиленкові і в другому епітеті, яким нагородив його Ф. Якубовський, назвавши його здоровим реалістом, а збірку „Вуйний Хміль“ — „першою ластівкою реалі- стичкої весни в літературі“ (Ст. „На шляхах до сучасного реалізму“). Ніколи Копиленко реалістом і не був, а був завжди е к л е к т и к о м двох стилів, поєднуваних на основі дрібно-буржуаз- ної творчої методи.

\* \* \*

Коли ми звернемося до тематики, узятої з часів мирного бу- дівництва, там побачимо в основному ті самі вже відзначені і лише дещо деталізовані й доповнені ідеологічні риси. В цих оповіданнях „Федерація“, „Сальто-мортале“, „Ессе Ното“, „Архітектурна істо- рія“, „Будинок, що на розі“, „Саїд-Алі“, „За пустелями сіл“ — Копиленко виступає, як побутописець радянського життя непів- ських часів; тут знов таки в запереченні негативних сторін побуту та ствердження позитивних віх чималою мірою йде за Хмільовим.

У „Федерації“ автор пробує змалювати новий позитивний ти- паж комуністів, комсомольців і як протиставлячи їм — негативні явища декалясацію під впливом НЕП'у. Позитивні постаті — т-ка Берг, Ліза і Льонька, негативні — Ріта, її подруга та Георг. Берг — партійка, ентузіастка роботи, повсякчас нею закидана й заклопо- тана настільки, що завжди забуває про себе. Дітям віддає все, собі не лишає нічого. Але, коли придивитися, чим же вона тур-



бується, то виявляється: яким туманним, невизначним, незвідомо кому потрібним проектом 1960 року.

На думку дрібного буржуа, що хоче зрозуміти нових людей та їх роботу в мирних обставинах, виходить, ніби нічого кращого й реальнішого нема, як працювати над якимось фантастичним проектом далекого майбутнього, а не провадити конкретну напружену боротьбу за відбудовання зруйнованого господарства, що була тоді за основне завдання партії і партробітників. Копиленко цього не бачив, не чув, а вигадав якусь романтичну химеру. Отже й тут він — дрібно-буржуазний романтик — залишився вірний собі.

Ріта — тип різкоокреслений і схематично-ходульний, тип до цинізму бруталної міщанки, виразниці найнегативніших, цебто капіталістичних сторін побуту НЕП'я. Вона — декларована й деморалізована паразитка, що не любить будь-якої праці, але любить убрання й гроші. Вона за „вільне кохання“, цебто за вільні аборти і за часту зміну коханців. Її автор трактує в пляні скрайньо загостреного, але схематично-поверхового засуду.

Отже риси крайньої схематичної загостреності однаково виступають і в позитивних і негативних постатях „Федерації“.

В такому ж суто зовнішньому аспекті протиставить Копиленко позитивне негативному і в оповіданні „Будинок, що на розі“ (нове — студентська молодь; старе — міщанство, обивательщина й буржуазна інтелігенція). І тут Копиленко схематизує, скотрає по поверхні явищ, кидається в крайнощі, перебільшує, загострює, доходить абсурду й нетиповості, і все тому, що не може схопити життя так, як воно є, в його класовій суті в усій складності його суперечностей, в діалектичній єдності його протилежностей.

Прикметне для дрібно-буржуазних радянських письменників є протиставлення двох соціальних категорій, що особливо гостро виступило в урбаністичному середовищі за НЕП'я — це протиставлення партійця міщанському оточенню. Ця тема характерна для Хвильового; він перший увів її в радянську літературу, а за ним використовує цю тему ряд його наслідувачів, у тому числі й Копиленко.

З цього погляду прикметне є оповідання „Сальто-мортале“ — гостро-сюжетна побутова новела з ухилом до пригодницького трюкізму. Тут показано отруйно-розкладовий вплив НЕП'я на дружину партійця — міщанку: вона хоче мати якнайбільше гарного вбрання, веселих розваг, безтурботного життя. А що чоловік — службовець з обмеженою платнею, — не може їй всього постачити, вона еднається з „типовим“ непомачем — біржевим маклером: у нього „безліч“ золотої валюти, він „справді живе“.

Така сюжетно-тематична, а значить і ідеологічна схема зіставлення соціальних сил за НЕП'я, є типова для названих письменників і Копиленка. В НЕП'я вони бачили насамперед зростання капіталістичних елементів, елементів неписьського побуту, кавярень, бірж і фокстротів, вплив цього побуту на окремих пролетарів та



образним, безідемо

визначити нових людей  
і їм нічого кращого  
як фантастичним про-  
конкретну напружену  
додарства, що була  
ків. Копиленко цього  
чну химеру. Отже й  
шився вірний собі.

роходульний, тип до  
ативніших, цебто ка-  
класована й деморалі-  
праці, але любить  
бто за вільні аборти  
в пляні скрайньо за-  
чу.

рености однаково ви-  
к „Федерації“.

тиставить Копиленко  
що на розі“ (нове —  
вательщина й буржу-  
зує, скочає по по-  
тує, загострює, дохо-  
що не може скопити  
усій складності його  
ротилежностей.

ських письменників є  
що особливо гостро  
НП'и — це протиста-  
тема характерна для  
літературу, а за ним  
у тому числі й Ко-

„Сальто-мортале“ —  
пригодницького трю-  
плав НП'и на дру-  
якнайбільше гарного  
пта. А що чоловік —  
йї всього постачити,  
ним маклером: у нього

логічна схема зіста-  
ла названих письмен-  
насамперед зростання  
ого побуту, кавярень,  
кремних пролетарів та

партійців. За всім цим вони не бачили основних, глибоких со-  
ціально-економічних процесів, що відбувалися в надрах соціалі-  
стичної республіки, тих нових якісно змін, які зайшли саме з  
НП'ою. За непівсько-капіталістичними елементами вони не побачи-  
ли соціалістичного будівництва.

Ці письменники не усвідомили економічно-політичної ролі й  
ваги НП'и, не усвідомили основного лєнінського розуміння НП'и,  
як тимчасового маневру, де основні засоби виробництва, всі ко-  
мандні висоти лишилися в руках пролетаріату, становлячи плян-  
дарм для готованого соціалістичного наступу. Своїм нерозумінням  
і запереченням НП'и вони виявили дрібнобуржуазну розгублені-  
ність перед впливами непівського соціально-побутового оточення  
на пролетаріат і його авангард — компартію, — інакше кажучи, самі  
підпали під ці впливи...

Не можна сказати, що Копиленко тільки наслідував Хвильо-  
вого: в ряді новель він свідомо відштовхувався від лінії Хвильо-  
вого на деструкцію сюжету, намагаючись стати на шлях сюжетної  
прози, в таких новелях, як „Сальто-мортале“, „Архітектурна істо-  
рія“ і пізніше „Зустріч“, „Весела історія“, „Іспанія“, „Надзвичайна  
помста“. В цих новелях Копиленко ставив собі переважно сюжетно-  
формальні завдання, розв'язувані здебільшого в пляні авантюрно-  
пригодницькому. Ці ескиси переростають часто у формалістичні  
експерименти („Зустріч“). Такий нахил до формалістичного при-  
годництва цілком в'язеться з дрібнобуржуазною ідеологією пись-  
менника; з неї випливає й орієнтація на смаки міщанського читача,  
що виявлялася в характері цих сюжетів.

\* \* \*

Подаючи недіалектичне, по суті троцькістське, висвітлення НП'и  
Копиленко будує свої оповідання, здебільшого на міському фак-  
тичному матеріалі, де зовнішньо-побутова сторона НП'и найлегше  
впадає в вічі саме тій частині письменників-побутників, що не беруть  
безпосередньої участі у виробничому процесі і з ним не зв'язані,  
а за об'єкт своїх спостережень беруть інтелігентсько-міщанські  
кола, і, ще гіше, — просто вулицю. Критика й заперечення  
негативних рис НП'и в місті подається тут з позицій дрібного  
буржуа — Селюка, залюбленого в ідеалізованому селі „взагалі“.  
Це особливо рельєфно виступає в „Ессе Ното“.

В „Ессе Ното“ партієць Тарас Скорак перероджується під  
впливом непівського побуту. Це переродження показано в пляні  
не психоідеологічному, а зовнішньо-побутовому: у Тараса з'являються  
краватки, перфуми, костюми, він гладшає, одружується  
(неодмінно!) з міщанкою і, врешті, їздить автотом. Такі „ультра-  
шкідливі“ речі підкреслює письменник, як конкретні атрибути не-  
гативного непівського впливу.

Цьому перероджуваному комуністові автор не протиставить  
ніякого дійсно позитивного тива партійця. Всі симпатії й співчуття



авторові цілком на боці Селюка, закоханого в романтиці сільської природи, в ідилії села — без жодного натяку на його класову диференціацію. Герой ненавидить „новкулаку-місто“ за його байдужість до моральних страждань бідного студента. Автор знаходить на своїй палітрі тільки дві категорії фарб — чорних, натуралістичних для міста — і світло-радісних і бадьорих, романтичних — для села. В місті він бачив або „чудово-зодягнених“, „підфарбованих“ жінок у „гарних сукнях“ і з „привабливими стегнами“, що „нахабно рухаються“, або „виснажених, з глибоко запаленими очима“, проститутток. Селюк тужить за широкими степовими просторами, за селом, за природою, — в екстатично-сентиментальному захопленні хоче злитися, розчинитися в ній:

„Я по весні гублю спокій свого життя. Мені хочеться чогось невідомого — широких просторів, фіолетових далів, важких чорних степів, землі — землі свіжої, чорної безкрайної.

І коли я не витримую, коли мене здушає вулиця, я нестямно біжу за місто, за парк, падаю на землю і притуляюся до неї. Тоді мені хочеться бути змієм, плазувати червою по її сильних кривках, рити кігтями, цілувати в нестямі й жазі“...

Йому „хочеться, як келих вина, випити і небо, і зорю, щоб упитися до бестами“\*.

Закоханий екстатичною любов'ю до землі; хворіючи на ґрунті дрібнобуржуазного заперечення НЕП'я-на урбанобію, герой

„вирішив тікати додому, на село до батьків, а там — косити, в'язати, упиватись степом. Бо у мов вікно летить пил з бруку й лушпайки, а каміння таке гаряче, зле...“\*\*.

Він іде пішки за сто верстов на село і —

„серед розпещених, налитих соками ланів ставав і грав на скрипку невідому серенаду або величній гимн і славу Кучерявому Пану“\*\*\*.

Ця романтизація села, як невичерпного джерела емоційно-естетичних насолод, абстрагована від конкретної соціальної дійсності того ж таки села, є типовий вияв пасивно-споглядального „аполітичного“ ставлення до проблем революції на селі; це є затушковування класової боротьби на селі в умовах перших років НЕП'я (оповідання писано в березні 1923 року).

Це дрібнобуржуазне естетсько-споглядальне романтизування природи виростає в Копиленка на стихійний пантеїстичний біологізм. Ці настрої характерні особливо для оповідання „Весняні закутки“, де в природі персоніфікуються радощі здорового селянського життя — в таких образах:

„Маліа земля, нахала малою дитиною, і груди назустріч сонцю витинала“.

Біологічна радість життя, як прикметна риса світовідчуження, проймає майже всі позитивні постаті і відтак є елемент світовід-

\* „Буйний зміз“, вид. 2, стор. 112 — 113.

\*\* Там само, стор. 119.

\*\*\* „Буйний зміз“, вид. 2, стор. 122.





чужання самого автора. Цей біологізм щільно єднається і з сексуалізмом, зростається з ним:

Весною сміється хочеться, гукати, бо голос душний і чистий, весною — очі блищать, а руки шукають обіймів і вуса вуста... („Весняні закутки“)\*.

Цей, так би мовити, „здоровий“, „стихийно-природний“ сексуалізм „здорової“ біологічно людини в позитивних персонажах, в показі негативних постатей обертається на еротичку й навіть сибірографію. Такі є танки голих дівчат у таборі білях („Буйний хміль“ стор. 348—349), епізод із попом і Стехою у опт. „Македон Блин“ (стор. 59, 87—88), вияв статезого потягу в „Сальто-мортале“ (стор. 98) і т. д.

\* \* \*

Змальовуючи непівський побут у збірці „Буйний хміль“, автор не сягає далі й глибше того, що можна бачити на вулицях та вітринах міста. Він поверхово фіксує окремі розкидані рисочки, — і навіть портрети Маркса й Леніна подає, як клаптики свого вулично-вітриного „пейзажу“:

...жирні червоні потилиці, товсті заді жінок, виблискували лакові за-каблуки, виблискували жирні вітрини. З однієї вітрини висунулася борода Карла Маркса й азіатські косі очі Леніна, що теж брали участь у житті вулиці („Сальто-мортале“)\*\*.

Урбанофобію, як певну дрібнобуржуазну соціальну хворобу, що виростає на основі нерозуміння й заперечення НЕП'и, ми бачимо і в „Архитектурній історії“, де теж студент із підвалу Макар по-ломпенському розв'язує „проблему хліба“ (цілком аналогічно до одного з персонажів В. Підмогильного).

Між іншим, для Копиленка прикметним є те, що всі студенти в нього неодмінно голодують і живуть у підвалах (навіть і Сава з пізнішого роману „Визволення“ — 1930 року)... І автор їхню становище видає за явище загально-типове і з'ясовує теж НЕП'ю, соціальною „несправедливістю“, автор цілком виправдує анархічні настрої й ненависть Макарову до „ситої НЕП'и „уособленої в образі „породистої пані“, що „як танк поїде у шовковому манто“:

„З якою б невимовною насолодою він ударив її ногою в товстий живіт, щоб загуло, і дивився б, як вона корчилась би тут на панелі, як пелючка собача“\*\*\*.

Ці анархістичні настрої збігаються з настроями багатьох тогочасних радянських письменників і зокрема Сосюри (пригадаймо загально-відомий мотив „розстріл НЕП'и“), виростаючи на основі дрібнобуржуазного „революціонізму“, на основі реакційно-троцькістського трактування НЕП'и.

Як ми вже вказували, Копиленко, маючи негативні, з його погляду, явища, добирає щонайчорніших і найбрудніших семан-

\* Теж, стор. 212.

\*\* „Буйний хміль“, вид. 2, с. 91.

\*\*\* Теж, с. 172.



тично-стилістичних образів у стилі гіпернатуралізму. Філософуючи про вічність, Макар уявляє її собі в образі „шолудивої суки“, що „скигала, б'ючи ногами в повітрі“. Негативні риси міста Копиленко подає в образах проституток „з обличчями, схожими на бруд<sup>1</sup>: білизну“. Міське небо — це „мов намочена брудна сіра онучина<sup>2</sup> сіяло краплини своєї водяної плоти“.

Села в Копиленка — забруднене болотом, і, як свиня, бардажить<sup>3</sup> в грязюці, а люди шльопують по калюжах („Будинок, що на розі“<sup>\*</sup>). Подібні пейзажі — і в оповіданні „Ніч“, де в містечку, — „Дві — як мутний чай із підробок у брудній склянці“... І протиставить їм автор дні на лоні сільської природи — „прозорі, смакові, як цвіт липи й липнева згага в спеку літньої ночі“<sup>\*\*</sup>.

Отже схарактеризовані вище урбанобія й ідеалізація села не лише накладають відповідні фарби на загальний характер сприймання явищ, а виявляються навіть у деталях стильової організації — у пейзажах, у змалюванні природи, у стилістичних засобах — натуралістично-темних для міста і романтично-світлих — для села. Цілком зрозуміло, що ця урбанобія, як і селолюбство, є дві сторони того самого світорозуміння й світосприймання сільського дрібного буржуа, що заперечує й відкидає тільки зовні підмічені буржуазні риси неспівського міста — неспроможний побачити позитивні техніко-економічні й соціально-політичні процеси в місті за НЕП'и, неспроможний зрозуміти ролі нової соціальної сили — робітничої класи, неспроможний, нарешті, побачити й класову боротьбу на селі.

\* \* \*

Збірка „Твердий матеріал“ є цілком логічний, закономірний, дальший розвиток і заглиблення тих ідеологічно-стильових тенденцій, які проявив автор і в збірці „Буйний хміль“. Тут так само маємо еkleктичне поєднання романтизму та натуралізму і дальше заперечення НЕП'и і ту ж саму „кризу світогляду“, яку ми констатували в збірці „Буйний хміль“. Тому ми вважаємо, що ніякого „зниження“ Копиленко тут, супроти попередньої збірки, не виявив, ніякої нової світоглядної й стильової кризи не зазнавав. „Брак словесної культури“, „брудний натуралізм“, які „відкрив“ Я. Савченко еперше в збірці „Твердий матеріал“ та криза світогляду й заперечення радянської дійсності, про які не зосім чітко говорив Ф. Якубовський — властиві були Копиленкові й раніше; якісно нічого нового тут не маємо.

Взяти такі найповніші з цього погляду описання, як „Індустрія“, „Під тягарем“, „Мати“, „Твердий матеріал“, „Надзвичайна поєста“, „На землю“. В них яскраво виявляється теж так, лише заглиблене далі й новим матеріалом ускладнене заперечення не-

\* „Буйний хміль“, ст. ор. 172.

\*\* Теж, стор. 237.



ліну. Філософуючи про службову суку\*, що на риси міста Копилеччини, схожими на мочена брудна сіра

, і, як свиня, барло-оках („Будинок, що вч“, де в містечку, — скляниці“... І проти-и — „прозорі, смако-гнової ночі“\*\*.

Ідеалізація села не-ий характер сприя-стильової організа-істичних засобах — світаніх — для села. селолубство, є де-пиймання сільського-ки зовні підмічені-ий побачити пози-проекти в місті за-соціальної сили — чити й класову бо-

чний, закономірний-ічно-стильових тен-міль“. Тут так само-туралізму і дальше-ладу“, яку ми кон-ажаємо, що ніякого-ї збірки, не виявив, не зазнавав. „Брак-відкрив“ Я. Сав-криза світогляду й-зосім чітко голо-ві й раніше; якісно-

повідання, як „Інду-іал“, „Надзвичайна-ся теж так, лише-не заперечення не-

півської радянської дійсності, агітація за поворот до метод господарювання доби воєнного комунізму („Індустрія“), цілковита зневіра в творчій роботі („Твердий матеріал“); непівська дійсність, яка трактується, як грут для переродження й декласації колись ре-волюційних сил („Під тягарем“).

В оповіданні „Індустрія“ Копиленко змалював дальші наслідки хибної, на його думку, соціально-економічної і політичної системи НЕПу, що спричинює переродження місцевої влади, декласацію однієї частини й поворот до воєнного комунізму — другої.

В цьому оповіданні змалювано, як місцева районна влада самотужки розв'язує проблему індустріалізації району, самотужки, методами воєнного комунізму — експропріації приватника, — вишукує кошти для латання дір в місцевому бюджеті. В образах основних дієвих осіб: Терпуга, Шила, Мотрі й Ваха Копиленко дав, поперше, різні варіанти способів економічно-політичного, адміністративного й психоідеологічного реагування місцевої влади на труднощі відбудовного періоду, а подруге — різні ступені переродження й декласації місцевої влади в умовах цих труднощів.

Вах, інспектор Наросвіти, хоч, за автором, і комуніст — є особа цілком здекласована, здеморалізована вкрай. Він фактично обернувся на п'яницю, розтратника й розпусника. Ця декласація сталася, в основному, тому, що Вах не бачить ніякого виходу з непівського ладу. На його думку, НЕП є цілковита реставрація старого ладу, дореволюційного міщанства, чиновництва й обивательщини.

„Провінція, — твердить Вах, — засмоктув людей, робить з них песичітліа, бо наростає масовий, товстошкурый, товстозадий обиватель... Ну чим зараз провінція краща за дореволюційну? Той самий урядоведь, уже стабілізований, що чекає платні 1 й 15, та ж сама перекупка“.

Начміліції Шило залишився, щодо політичної свідомості, на рівні доби воєнного комунізму й ніяк не може зрозуміти, чому тепер експропріація грошей у приватника є злочин:

„А де більший злочин: чи здати приватному кровопийці таке підприємство, чи забрати в нього гроші й пустити їх на це підприємство. Я говорю, що зроблю експропріацію з легкою душею. Це теж на справу революції, як у запіллі, пам'ятаєш“\*\*.

Сам голова РК Терпуг спершу вагається, але нарешті схиляється на бік Шила: „Раз треба, так і на авантуру підемо“... Це сталося після того, як „усі“ місцеві засоби були випробувані й як райвиконкомівці їздили до округи. І на думку виконкомівців, окроужна влада таки й справді переродилася:

„Коли б ти знала, — розповідав Мотрі Терпуг, — якими дияволами по-робились наші, якими чорнелими класами... Шило там бешкету паробив, так йому й пришили мало не худіганство... Пайночки сидять образливі, бач...“\*\*.

\* „Твердий матеріал“, стор. 190.

\*\* Теж стор. 225.

\*\*\* Теж стор. 223.



Сам автор не бачить ніякого виходу з цього складного становища. За сюжетом справа „розв'язується“ тим, що з скрути таки переказано телеграфно гроші. Ясна річ, це цілком випадкове фальшиве розв'язання справи. Ну, а коли б телеграми не було, що тоді? Перемогла б Шилова метода? Очевидно!

Ф. Якубовський вірно зауважив, що ситуації, сюжет „Індустрії“ цілком неймовірні, штучні, надумані і т. д. Але мало це констатувати; треба з'ясувати, чому саме письменник удається до таких химерно-наклепницьких вигадок. На нашу думку заперечення НЕП'и, що виразно виявилось було в збірці „Буйний хміль“, тут дістає дальше логічне завершення, доходячи врешті до виразних троцькістсько-термідоріанських позицій. Це цілком пояснює причину відзначених уже огріхів і хиб ідей і форми в цьому оповіданні.

\* \* \*

Чималу спорідненість з психоідеологією Шила, як прибічника метод військового комунізму, та Ваха, як типів цілком декларованих в умовах НЕП'и, має Матвій Ракша — головний персонаж з оповідання „Під тягарем“. Ракша — колишній червоноармієць, що, повернувшись із служби, застає свою дружину самогонницею. Ракша зпочатку бореться з цим, береться до радянської роботи, здобуває посаду, але через якісь особисті непорозуміння легко її втрачає, не може ніяк знайти іншої, й зайднями й безвихіддю змушений реставрувати власними руками жінчині „підприємство“ і сходиться з бандою злочинців, що пропивають тепер у нього свої здобутки і втягають і його в свою „роботу“.

Сюжетно-фабульна побудова й цього оповідання теж надумана, штучна, нереальна в основі і деталях, неймовірно викривлена з погляду справжньої радянської дійсності. Але така поетична вигадка в Копиленковій фантазії виникла цілком закономірно: він переконаний, що в умовах НЕП'и, іншого виходу колишні бої за революцію на воєнних фронтах і не можуть мати, — вони неминуче мусять декларуватися, доходячи найганебнішого ступеня деклясації й деморалізації, обертаючись на своєрідних „зайвих людей“. Це є ворожий наклеп на радянську дійсність.

Отже, та криза світогляду, яка почалася ще з першої збірки письменникової, в цій збірці дійшла свого цілковитого завершення, окремі симптоми й тенденції виявилися в цілком виразну ворожу концепцію дрібного буржуа, що від попередніх сумнівів і вагано перейшов до активніших способів заперечувати радянську дійсність до прямих наклепів на неї.

В новелі „Мати“, в образі бідної єврейки Двосі, Копиленко змальовує безвихідне, безпросвітне становище потерпілих від різних бандитських погромів. З цього твору виходить, що ні радянська влада, ні радянська суспільність, ні радянські організації не в силі були нічого зробити для бідної Двосі (автор їх і не показав





ого складного становища, що з округи такої якби випадкове Фальсифікації не було, що сюди сюжет „Індустрії“ ледьом це констатується улається до таких думку заперечення рід „Буйний хміль“, вна врешті до вираз. Це цілком пояснює форми в цьому опові

Шла, як прибічника ілюмом декларованого й персонаж з оповісвармієць, що, повермогонницею. Ракша ої роботи, здобуває ля легко її втрачає, звиклістю змушення „вемство“ і сходиться нього свої здобутки

іання теж надумана, вірно викривлена з Але така поетична м закономірно: він юду колишні борці ти,— вони немнуче о ступеня декласації айвих людей“. Це е

де з першої збірки ситого завершення, м виразну ворожу із сумнівів і вагана н радянську дійс-

Двосі, Копиленко потерпілих від різн- та, що ні радянська організації не в ар їх і не показав

у творі). Життя, побут і особисту трагедію Двосіну Копиленко змальовував так химерно, а по суті, гіпернатуралістично, ніби цей, змальований від нього люмпенський світ і світ крайніх злиднів жодного зв'язку, жодного стику з світом радянської дійсності не має, ніби життя й побут їхній є цілковито ізольована „республіка“, куди навіть управа будинку не зазирає, і нічого не знає про становище Двосіне. І вона,— самотня, затуркана, залякана, нерозвинена, забита злиднями, потрапляє в експлуатацію організаторки збуту крадених і грабованих речей районного злочинного елементу, а далі стає утриманкою.. того ж таки атамана банди, що колись її згвалтував і стількох мук завдав, як батько огидного, потворного дитинки — її сина Хаїма.

Критики пишуть, що новела „Мати“ справляє „сильне враження“. І справді, вигадки такі до садизму жорстокі, надлюдські знущання, що обертаються на перманентне катування протягом кількох років, врешті, „закінчуються“ цілковитою безкарністю для бандита й злочинця і абсолютною безвихіддю для рокованої на поталу цьому бандитові жертви,— це значить створити такий згусток чорного наклепництва на радянську дійсність, далі якого йти справді нікуди.

Отже вільне й безкарне панування бандита й злочинця за радянської дійсності, як тематично-ідейна концепція, виступає не тільки в новелі „Мати“, а і в „Надзвичайній помсті“, де на селі необмежено царює хуліган Хейлька, якому місцева влада не перечекає, і в „Під тягарем“, де злодійське оточення засмоктувати навіть колишніх активних борців за радладу і т. д. Змальовувати так радянську дійсність, це значить цілком і злонависне перевернути її, стати на погляд ворожого розлюченого дрібного буржуа, стати на позиції активного заперечення радянської дійсності.

Отже НЕП — це, за автором, реставрація капіталізму; НЕП — це безвихідь для революціонера.

Нічого дивного нема і з тому, що в таких умовах і революційний митець нічого путнього створити не може. Мрава, — скульптор із новелі „Твердий матеріал“, — хоче створити до свята статую Перемоги, але не може втілити свій задум у негодящій матеріал — глину; йому треба твердого матеріалу — мармуру. „Свою перемогу ми здобули крицею, мечем, а відображуємо з глини“ — скаржитья Мрава, до речі, теж колишній активний учасник громадянської війни — командир ескадрону.

Мрава не може дістати потрібного йому твердого матеріалу і коли б не банда злочинців і босяхів, з якими випадково зустріся Мрава і серед яких один був із колишнього Мравиного ескадрону, — Мрава так і не зміг би реалізувати свого величньо-революційного творчого задуму. Виручили, спасибі їм, „симпатичні“ хлопці з люмпен-кампанії.

І це — не випадково. Не випадково, що в більшості новел збірки „Твердий матеріал“, як єдина міцна й позитивна сила, виступає люмпен. Як колись — у першій збірці — улюблений персонаж Копи-



ленка був героїчний червоний партизан, або ворожий до неписького міста селяк,— так тепер за улюбленого й „симпатичного“ героя виступає деклясований люмпен. „Чулий“ до мистецької Мравиної драми Сердюк, що організує банду й викрадає для скульптора мармуровий постамент, як матеріал для його роботи; прекрасний товариш і веселий, добрий і ласкавий до дітей „Дядя Муха“ та його „симпатична“ компанія; „симпатичний“, веселий і хлопчина Хвилька—Тарапунківський хуліган—ось та галерея постатей, які заступають тепер колишнього червоного героя.

Ці люмпени „симпатяги“, вони добрі, веселі, розумні, сміливі, енергійні. Вони прекрасно себе почувають; вони оптимісти, бо вони знайшли свою „базу“ в суспільстві, їх не муцять ніякі сумніви й вагання. Їх не треба змішувати з тими карними елементами, які прийшли сюди з ворожого табору,— як атаман Шкурин: всі вони—колишні червоні партизани, що билися на фронтах за радяду. Всі вони є тепер—не просто карний елемент з професії, ні: вони потрапили сюди за свої „демократичні“ переконання, що розходяться з „офіційними“, це є, бачте, своєрідна форма політичної запальної опозиції. Муха, приміром, так мотивує своє люмпенство, соціальний паразитизм:

„Скільки крові ми за червоний прапор ухлопали... І наша взяла... Як хочеш, а наше все. І крадеш, так ніби в себе береш... А що я працювати буду? Брєсь. Від Сибіру до Перекопу хто топав по цій землі, скажи?... Трудящі... З Ростова хто папів виганяв?... В Криму в морі хто князів та княгинь, графинь топав? І работать? Брєсь!... \*

Муха, це тип розгульно-розхристаного анархіста, буйного свавільця з дикими інстинктами й нахилом до жорстокости, що не минав жодної буржуїки:

„... хватну котру, тремтить, горить. А потім огидно стане, так я її в вікно з третього поверху струсну, тільки ляпне на вулиці. Діла-а-а“ \*\*.

Він із повстанців утік тоді, коли стали дисципліну заводити— не витримав. І цей дегенерат, як виявляється, не є просто злочинець, а „демократ“, що виступає в оборону прав трудящих проти нової радянської буржуазії, від народженої НЕП'и. Муха, бачте, виступає проти НЕП'и, бо НЕП, мовляв, відроджує капіталізм. От як висловлював свою програму Муха:

„Але ми тільки нових панів та купців; трудящих не чіпай, ми за демократію“ \*\*\*.

Тут—дальший розвиток тієї самої концепції авторової. Бандит Муха та його компанія—і райвиконкомівська влада з Терпугом на чолі; деклясований Матвій Ракша, що „експропріює“ колишнього поручника Рівниківського, і Шило що „експропріює“ з дозволу голови РВК приватника Єзерова,— усе це носії тих самих ідей, лише по-різному виявлених.

\* Там само, ст. 110.

\*\* Там само, ст. 110.

\*\*\* Там само, ст. 112.



\* \* \*

Дрібнобуржуазні ідеологічні позиції Копиленка, і двоступеневий еkleктизм - романтизм і натуралізм, як художні методи „стверджувати“ та заперечувати дійсність, цілком логічно й закономірно еднають його з теорією так званого активного романтизму. Йі він і ствердив своєю художньою практикою — романом „Визволення“ — на сторінках „Літературного Ярмарку“\*, що був трибуною теоретиків і практиків цього дрібнобуржуазного, за доби реконструкції — реакційного — романтизму. Не дарма „Визволення“ здобуло таку хвальну рекомендацію від редакції „Літературного Ярмарку“\*\*.

Копиленко спробував тут розв'язати дві основні проблеми — індустріалізацію країни через робітниче винахідництво за доби реконструкції та шлюбно-родинну проблему. Першу він розгортає через цілий ряд персонажів на чолі з „студентом-комсомольцем“ Савою, другу — через комплекс персонажів на чолі з Мар'яною. Як я вже писав у своїй статті про цей роман\*\*\*, ні тої ні тої проблеми автор не спромігся правдиво розв'язати, стоячи на дрібнобуржуазних позиціях, що їх стильовий еквівалент є те ж таки еkleктичне поєднання романтизму та натуралізму.

Головна постать — „нової“ за реконструктивною доби людини — Сава „робітник і комсомолец“, він же „інженер — конструктор“, поданий нереально, зідеалізований надміру (це добре довів т. Овчаров: див. його статтю в „Критиці“ за 1930 р. № 7/8, або в збірці статей „Нариси сучасної української літератури“, — ЛіМ, 1931 р.). Сава дає багато найскладніших винаходів, не маючи до того ніяких реальних даних — ні знань, ні досвіду; він поданий цілком індивідуалістично, відірвано і від громадськості і від виробництва; і хоч номінально Сава нібито й виступає проти безгрунтового мрійництва за математичну точність і реальність, проте в основі і суті своєї лишається типом романтичним мрійником, одірваним від реального ґрунту, від конкретної практики соціалістичної реконструкції.

В даному разі Копиленко виступає, як той таки дрібнобуржуазний романтик. Звісно, не тому, що його Сава є мрійник-винахідник (хоч мрійництво є конечна ознака „пролітфронтівського романтизму“, як це здекларували самі пролітфронтівці. Насправді ж мрійництво ще не є ознакою романтизму, мріяти може і реаліст). Копиленко в „Визволенні“ є романтик тому, що його Сава є мрійник-індивідуаліст, одірваний від соціальної практики своєї класи. Думати ж, що за реконструктивною доби можна розв'язувати проблему винахідництва, а відтак і проблему індустріалізації кустарно-індивідуалістичними способами, це і значить бути романтиком реакційного гатунку. Копиленко вульгаризує цю найважливішу економічно-політичну проблему, трактуючи її у викривленому

\* 1929 р. № 10 і 11.

\*\* Див. „Пролог до книги 140“ в кн. 10 „Літературного Ярмарку“.

\*\*\* „Життя й Революція“. 1930, кн. VII.



аспекті, в аспекті винахідництва старого, буржуазно-капіталістичного.

Коли виходити не з авторських ярликів, а з самого поданого в творі матеріалу, — легко можна впевнитись, що Сава не робітник, не комсомолец, не пролетарський студент. Але мало сказати, як це і я робив у своїй статті про „Визволення“, хто ж є Сава; треба ще визначити — хто він є насправді. Без цього не можна з'ясувати повно ідейно-політичний еквівалент твору, його ідейну функцію. З'ясувати хто є Сава слід особливо тому, що Копиленко (і „Літературний Ярмарок“ цим козиряв) виставляє Саву, як зразок, тип нової людини пролетаря, інженера-конструктора, що „без молотка й французького ключа“ „розв'язує“ проблеми індустріалізації за реконструктивної доби.

Сава є індивідуаліст-інтелігент типово-дрібнобуржуазного гатунку, громадсько-політичного витриманого комуністичного світогляду він не має, як не має і ніяких громадських навичок, пролетарського гарту, здібностей до боротьби. Він не здатний заперечити й розбити реакційно-націоналістичні теорії Антонові й його ворожі напади. Він „заперечує“ націоналістичні думки Антонові тим, що зовсім „знімає“ націпитання, де-то виявляє ухил у сторону національ-нігілізму.

Позитивна програма Савина — надто загальна й схематична: „замість камінців буде бетон і сталь, а замість гетьманів — робоча міць.“ Його „мрії оформлені в математику“ — це вузьке технічне діяцтво, позбавлене соціалістичної свідомості активного будівника соціалізму. Сава ніде не показав, що він справді розуміє завдання соціалістичного будівництва за реконструктивної доби.

Сава є тип вузького „аполітичного“ технічного інтелігента своїм ідеологічним спрямуванням, і типовий міщанин-назадник у психології й побуті. Він, найперше, гонить від себе м'якотілу мрійність, творить культ міцноорганізованої праці й сильного, дисциплінованого мозку, про класову спрямованість його найменше дбає.

Отже, маємо, в цілому, постать дрібнобуржуазного технічно-діяцького гатунку інтелігента-індивідуаліста без чіткого соціально-політичного світогляду й з невразною лише революційною настроєністю. Ось яку постать висував О. Копиленко, як ідеал нової ніби-то, пролетарської і ніби-то соціалістичної людини. Даремні й жалюгідні спроби!

Стоячи на дрібнобуржуазних позиціях, Копиленко, ясно, не міг розв'язати правдиво і другу проблему — шлюбно-родинну — проблему визволення жінки. До того ж заперечення радянської дійсності збагачується в романі „Визволення“ новими „аргументами“ — виразним націоналістичним ухилом.

І справді, визволення жінки виглядає в Копиленка так: визволяється, емансипується — (від комуніста) Мар'яна — представниця української буржуазної інтелігенції. На погляд Мар'яни — комуністи це „варвари“, які підбили собі українську націю й поводяться





но-капіталістич-

ного поданого в  
ада не робітник,  
має сказати, як  
то ж е Сава;  
цього не можна  
ру, його ідейну  
у, що Копиленко  
Саву, як зразок,  
гора, що „без  
еми індустріялі-

буржуазного га-  
істичного світо-  
навичок, проле-  
датний запереч-  
ятонові й його  
умки Антонові  
яє ухна у сто-

й схематична:  
мнів,— робоча  
узьке технічне  
ного будівника  
зуміє завдання  
бни.

го інтелігента  
ми-назадник у  
іжкстілу мрій-  
ного, дисциплі-  
йменше дбає.  
ого технічно-  
гкого соціально-  
революційною  
нко, як ідеал  
ічної людини.

, ясно, не міг  
нну — пробле-  
ської дійсно-  
гументами” —

так: визво-  
представника  
’яни — кому-  
й поводитись

з жінками подоланої партії брутально, як „завойовники“ і типові міщани, зводять жінку до ступня безсловесної тваринки й речі хатнього вжитку.

Шлюбно-родинна проблема, розв’язується в „Визволенні“ не тільки в образі Мар’яни. В романі шлюб Гамалії руйнується двічі, причому першого разу він сам розходиться з Уляною, а другого разу Мар’яна його кидає.

Перша шлюбна історія Гамалії має в романі величезне сюжетне й ідейне значення. Адже не дарма і весь роман збудовано, як на одній із сюжетних ліній, на конфлікті Сави з батьком Гамалією, спричиненому тим, що Гамалія залишив свою дружину — Савину матір. Цього Сава не може простити. Навіть після словесного виправдання батькового вчинку — почуття ворожнечі до батька та помсти знову досить сильно вибухає в Сави (під час Гамалієвої доповіді), і лише наприкінці вони доходять згоди. І єдиний представник пролетаріату в романі — робітник Вавило Топчій також категорично засуджує Гамалієв вчинок, надаючи йому досить недвозначного політичного сенсу;

„ти права собі забрав, а там Уляна з дітьми б’ється, заробляє сама. А ти паном живеш“.

Отже вчинок Гамалія, що стався тоді, коли Гамалія — член партії — посів відповідальну посаду, — розцінюється, як акт певного переродження. З ворожо-обивательського погляду його становище відповідального партійця розцінюється не тільки, як відрив від мас і простого трудового життя, а й трактується, як становище панівної верстви. І не дарма цю політичну оцінку вкладено в уста робітника Топчія. Авторитетом пролетаря тут стверджується теза про переродження партійців, і підсилена в загальній концепції роману ще й тим, що Гамалії накинута типові міщанські погляди на жінку, що партійця Гамалію виставлено, як брутального завойовника й гнобителя української (буржуазної) інтелігенції, який, проте, обстоює собі право „сборпати“ з криниці цієї „культури“, бо, мовляв, у нас нема культурних пролетарських жінок.

Отже елементи термідоріянсько-меншовицької ідеології Копиленкової, що особливо виразно виявилися в збірці „Твердий матеріал“ і тут дають собі почувати. Вони „закономірно“ підсилюються тут націоналістичною пропагандою (одверто ворожою, але ніяк від автора не запереченою), критикою радвлади з боку представника націоналістично-самостійницького табору — Антона. Цей герой виступає скрізь і всюди, як ніким і нічим не спростований рупор, для виявлення цілої розгорненої системи класово-ворожих поглядів, зовні замаскований опозиційним ставленням до Гамалії, з яким Антон має особисті рахунки.

„Нічого, хлопче, — каже Антон Саві, — багато знайдеться людей, що позаздрять на твоє щастя. Бо й такого кутка немає, по печаліжках вошей годують. До соціалізму йдемо, нічого не поробиш. В царстві небес-



ному жителю крає, а зараз на ваших кістках спробуймо дійти до соціалізму. Прекрасна демагогія”.

І Копиленко не лише не показує ідейно-політичного, морального розгрому цього петлюрівського недобитка,—а й словесно нічим не заперечує його „концепції“. Автор лише зауважує, що Сава „безумовно“, міг би... розбити всі твердження Антолови“, але нічого не сказав у відповідь, бо всі істини, що їх проголошував Антін, були лише дитячим белькотінням“, а крім того—„коли в нього такі переконання, тоді ніякі докази й суперечки не потрібні“... Не важко бачити всю „наїзність“ цього маскування одверто-ворожої куркульської пропаганди. Адже письменник із чималим стажем і декількома друкованими книжками не може не знати, що кожен персонаж у творі має свою певну телеологію і ідеологічну функцію. І якщо вона не неутралізується й не трансформується в цілій системі образів даного твору,—такий персонаж виступає з самостійним амплуа і промовляє просто до читача, як певний безпосередньо агітаційний комплекс.

\* \* \*

Цей рупорянський засіб — композиційно безладний, але ідейно досить виразний, використовує Копиленко і в образі інженера Гайдерна. Ця постать існує спеціально на те, щоб висловити ряд одверто ворожих думок, по суті теж не заперечених і не спростованих. І це знов має цілком ясний політичний сенс: коли радянській інженер-партієць Петро Гамалія не може відпарировати Гайдернових наклепів, то цим самим автор сам підписує собі мандат на ідеологічну неспроможність або нехіль розбити ворожі концепції, деіто об'єктивно більшою чи меншою мірою з ними солідаризується.

Правда, Гамалія вробує заперечити погляди Гайдернові, але в край наївно, ідеалістично. Гамалія апелює до Гайдернової освіченості, яка нібито сама собою має гарантувати його лояльність. Цього антимарксистського, ідеалістичного аргументу автор знов таки ніяк не спростовує — і це в ще один доказ ідеалістичної позиції самого автора.

На думку Гамалії, Гайдерн — колишній член ЦК меншовиків — зрозумів, „що єдиний шлях до майбутнього — це техніка, індустріалізація. „Тому лише ви й з нами“, — каже комуніст Гамалія меншовикові — одвертому ворогові — Гайдернові. Тут автор виступає з дивовижною „теорією“ співробітництва партії з одвертими ворогами, яких до того ж „можна поважати“ за їх одвертість, і які, могляв, можуть іти спільним шляхом із компартією. От де меншовицька ідеологія виступає в одверто-незамаскованому вигляді.

І цікаво, що „психологічний контрреволюціонер“ Гайдерн, — як його кваліфікував Гамалія, — не тільки не провадить будь-якого шкідництва й не помисляє про нього, а, навпаки, найактивніше



спробуймо

го, мораль-  
-а й сло-  
е зауважує,  
Антозові“,  
проголошу-  
ям“, а крім  
зи й супе-  
цього ма-  
де письмен-  
нижками не  
певну те-  
ралізується  
ору,—такий  
просто до

але ідейно  
зі інженера  
ловити ряд  
не спросто-  
оли радян-  
парирувати  
е собі ман-  
ворожі кон-  
чники солі-

шові, але в  
нової осві-  
лояльність.  
автор знов  
стичної по-

шовиків—  
хніка, інду-  
іст Гамалія  
втор висту-  
одвертими  
вертність, і  
ією. От де  
ото-неза-

Гайдери.—  
будь-якого  
мактивні не

сприяє індустріалізації сільського господарства за реконструктивної доби. Адже тільки завдяки його підтримці і вдалося Гамалії здійснити реконструктивні заходи в тресті. Як пише Копиленко, „коли б гаряче не підтримав його (Гамалію Л. П.) Гайдери, довелось б змагатися за цю справу (випуск тракторних молотарок,— Л. П.) самому“.

Ой воно що! Не пролетаріят, не широка робітнича громадськість, не партія, а одвертий ворог, колишній член ЦК меншовиків активно й „широ“ провводить індустріалізацію с.-г. за Копиленком. Чи це не змушення з соціалістичної індустріалізації, з політики партії що до цього, з проблеми використання старих фахівців?!

Автор не тільки змазав тут проблему шкідництва, а ще й одверто пропагує класовий мир і щире співробітництво з одвертими ворогами, які є нібито вороги тільки на словах, а на ділі найкращі й найактивніші будівники соціалізму, що навіть партію в цій роботі заступають. Гіршої й ганебнішої апологетики меншовизму й не придумати.

Крім цього досить простого й неприхованого засобу ворожого наклепництва на радянську дійсність, автор удається до окремої сюжетної лінії, де в цілком викривленому й спотвореному, ворожобуржуазному аспекті висвітлює студентський побут і життя за реконструктивної доби (Тарас, Пріся, Сава, Надійка), заливаючи все брудом націоналістичної еротоманії. (Еротоманія отже й тут тяжить над письменником, проходячи, як органічно-складова частина через цілу творчість його—від „Буйного Хмелю“ через „Твердий матеріал“ і до „Визволення“ включно).

Тут автор відновлює давні свої мотиви безкарного необмеженого поневолення (в даному разі— за реконструктивної доби) безпорадних й безсилих героїв від класово-ворожої сили: у романі студент-куркулєнко Тарас жорстко й цілковито-безборонно змущується з неможливі Прісі (цілком у дусі змущань бандита Шкурнина над Двосею)—на очах робітника комсомольця Сави. Воїстину треба бути настроєним одверто вороже до сучасності, щоб творити такі ганебні наклепи, щоб так спотворювати дійсність.

\* \* \*

Романтизм не вичерпується двома відомими з історії літератури течіями— дворянсько-реакційною і дрібнобуржуазно-революційною. Романтизм, як стиль і метода, не є щось стале й незмінне; як спосіб виявлення у художній творчості психоідеології тієї чи тієї класи, скерований за чи проти тих чи тих соціальних сил— романтизм може мати і має багато більше класово-ідеологічних відтінків.

Зокрема, в радянській літературі романтизм, як вияв і витвір ідеології дрібної буржуазії, мав за перших років революції певне революційне спрямування, скільки він, хоч і поверхово й схематично



тивно, стверджував цю дійсність переважно в плані емоційно-патетичної ідеалізації й героїзації революційних діячів та мас і скільки його функція обмежувалася позитивним у тих умовах — емоційно-настрійовим — сугестуванням. За доби ж реконструкції, коли колосально виросли вимоги до мистецтва й літератури з погляду пізнавальної й організаційної ролі їх, коли на всю широчінь стала проблема опанування єдино-правдивої й адекватної цим завданням методи діалектично-матеріалістичної, цей романтизм, у таких умовах, обертається на свою протилежність — на романтизм реакційний.

Цей долі, зокрема, зазнав Копиленко, що намагався тією самою методою романтизму і ствердити революцію, і відтворити реконструктивну добу. Коли „червона“ романтична героїка виконувала певну революційну функцію, то романтизація реконструктивної дійсності дає цілком протилежні наслідки; ця дійсність виступає, як спотворена й викривлена.

З другого боку негативно позначається тут і натуралістична метода. Зокрема, як ми бачили, це виявилось у показі головного персонажа — Сави — одіраного від соціально-економічних процесів доби реконструкції, в показі його винахідництва, як феноменального явища, а не закономірного наслідку певних соціальних процесів. Вже не говоримо про еротично-порнографічні аксесуари, якими густо приперчив; свій роман автор, — всі ці сценки, любовні афоризми, аж до семантично-стилістичних „певних“ образів включно, — всі вони свідчать про міцне коріння бульварного натуралізму в романі.

Натуралізм у „Визволенні“ так само домінує, як і в збірці „Твердий матеріал“. Власне, точніше — можна говорити про „органічно-еклектичну“, так би мовити, творчу методу Копиленка, про романтизований натуралізм, скільки вони — і романтизм і натуралізм — не розділені між собою китайською стіною, а весь час органічно між собою єдналися, проймають один одного на спільній класовій основі. Романтизм і натуралізм у Копиленка доповнюють один одного закономірно; це дві сторони того самого явища — художньої реакції реакційного дрібного буржуа на радянську дійсність.

Критика, в особі переважно т. Овчарова, вже дала певну і в основному вірну оцінку і роману „Визволення“, і, почасти, попередньої його творчості. Але Г. Овчаров, давши в згаданій уже статті багато вірних зауважень про цей роман, відзначивши його хибі переважно в плані ідеологізму, — висновки, проте, робить далеко м'ягші, ніж на те уповноважують усі сконстатовані хибні, шкідливі й часто ворожі риси роману. По-моєму, Г. Овчаров у своїх висновках поставився до цих рис навіть по-примиренському.

Г. Овчаров пише:

„... Копиленко... не став іще врівень із завданнями пролетарської літератури“... „Не озброєний ще достатньо засобами пролетарського світосприймання і художнього відтворення явищ, Копиленко... не настільки ще





проніявся пролетарською психоідеологією, щоб її покласти в основу своєї творчості“.

Виходить, що Копиленко всеж „озброєний засобами пролетарського світосприймання“, що він „проніявся пролетарською психоідеологією“, тільки „ще недостатньо“. Так можна говорити про попутника, що за доби реконструкції став союзником пролетаріату в літературі і не сьогодні-завтра складе іспит на пролетарського письменника. Насправді ж, Копиленко протягом свого творчого шляху далі й далі відходить від ідеології пролетаріату. Хіба „Визволення“, що має цілу систему ухилів, шкідливих трактувань і просто ворожих наклепів, що почасти відзначив і сам т. Овчаров,— хіба цей роман дає підстави так поблажливо розцінювати Копиленка?

Хіба такі факти, як визволення буржуазної „національно-поневоленої“ лінки від „більшовиків—завойовників“, як виправдання князювального ворога в особі Гайдерна, як неспроможність заперечити контрреволюційну пропаганду націоналіста Антона, як цікавите спотворення—в пляні ворожо-міщанського наклепу—студентського життя й побуту, як підміна пролетаря-винахідника дрібнобуржуазним індивідуалістом— хіба все це може свідчити про хоч якесь наближення Копиленка до психоідеології пролетаріату.

\* \* \*

У збірці „Буйний Хміль“ О. Копиленко стоїть, в основному, на позиціях хоч і дрібнобуржуазного, але революційного романтизму, бувши співцем червоної селянської повстанської стилі й виявивши ненависть до буржуазного урбанізму, (що його автор і ототожнював з НЕП'ю) і врешті, виявивши бадьоре, хоч і примітивно-пантеїстичне світовідчуження. Це дрібнобуржуазна революційність Копиленкова в збірці „Буйний Хміль“ діалектично єднається рядом протилежностей. Автор натуралістично, емпірично трактує революційні події, показуючи їх не як процеси, а як окремі явища й факти. Не зрозумівши суті НЕП'я Копиленко гіперболізує негативно-капіталістичні її риси, відкидає НЕП у цілому дебо змикається з трюцькістським трактуванням НЕП'я.

В збірці „Твердий Матеріал“ елементи дрібнобуржуазної трюцькістської ідеології в Копиленка зміцнюються й поглиблюються, даючи почасти термідоріанське трактування радянської дійсности, почасти закликаючи до реставрації метод військового комунізму. В цей час, як творча метода, тут переважає й домінує натуралізм, що іноді переходить у гіпернатуралізм,— являючи собою стилевий еквівалент ідеології реакційного декласованого дрібного буржуа, на позиції якого, з що раз виразнішими виявами заглибленого песимізму, сходять письменник.

\* Цит. за зб. „Нариси суч. укр. літератури“, 1931, ст. 159.



Брешті, у „Визволенні“ елементи дрібнобуржуазної троцькістсько-термідоріяєської ідеології Копиленкової, заглиблюючись і далі почасти висувають його на позиції одвертого апологета меншовизму, почасти роблять його апологетом буржуазії і рупором куркуля; Копиленкова попередня ідеологічна „крива“ переростає тепер на розгорнену ворожу буржуазну концепцію, що конкретизується в романтизовано-натуралістичній творчій методі. Отже з позицій попутника Копиленко за добу реконструкції зійшов, але не в напрямі наближення до пролетаріату, а в напрямі наближення до ворожих пролетаріатові класових сил. Нинішня творчість Копиленка, особливо роман „Визволення“ виконує цілком негативну, реакційну соціальну функцію.

## МИКОЛА КУЛІША — ДРАМАТУРГ

Д. ГРУДЕНЯ

... Що визначає наші дальші успіхи в справі розвитку національнокультурного будівництва на Україні? Таких основних показників — принаймі три. Перше — це готування й виховання нового покоління через школу; друге — зростання української преси й літератури; третє — активна участь робітничої класи в розвитку й будівництві української пролетарської культури. Ці три основні моменти і особливо останній, є вирішальні“...

Ми будемо наших літераторів оцінювати з їхньої справжньої роботи, з змісту їхніх творів...“ (С. Костор)\*.

... Нам треба більше соціально-літературної профілактики“...

... Літературний процес є функція соціалістичного процесу“... (Скрипник М.)\*\*

Чималий літературний доробок Миколи Куліша, першого хронологічно в українській радянській літературі революційного драматурга, від 1924 року й до нині не перестає бути за об'єкт жартих обговорень із погляду спеціального театрального-драматургічного, і з погляду загальних проблем і питань культурної революції та надкультурбудівництва. Особливого загострення набрали ці дискусії, особливого засудження від марксистської критики творчість Кулішева зазнала після п'єси „Народній Малахій“. Але хоч як багато говорено (і написано) про п'єси цього видатного драматурга — усе це ще й досі, на жаль, не зведено до певної системи; ніде ще

\* З промови на XI з'їзді КП(б)У. „Критика“ № 6 1950 р. Підкреслення мое — Д. Г.

\*\* З промови на Пленумі ВУСПП в 23, V „Критика“ № 6 — 30 р.



бисбуржуаз-  
деології Ко-  
масти вису-  
логета мен-  
огетом бур-  
попередня ідео-  
рожу буржуазну  
натуралістичній  
енко за добу ре-  
ня до пролета-  
рйтові класових  
и „Визволення“  
акцію.

#### Д. ГРУДНЯ

наші дальші успіхи  
ональнокультурного  
? Таких основних  
і три. Перше—це  
нового покоління  
остання української  
те—активна участь  
і будівництві  
і культури. Ці три  
нво оставили, в ви-

ераторів обіювати  
оні з змісту їхніх

е соціально-літера-  
чес е функція соція-  
критик М.)\*\*

а, першого хро-  
олоційного дра-  
і за об'єкт жва-  
драматургічного,  
ної революції та  
рали ці дискусії,  
творчість Кулі-  
е хоч як багато  
о драматурга—  
кстемі; відте ще

0 р. Підприємли-

— 20 р.

не дано повної аналізи цілої творчості М. Куліша, не показано шляхів і причин,—соціально-політичних прикормів,—що цю творчість зумовлювали. Не висвітлено кривої розвитку М. Куліша, як драматурга, як майстра-художника.

Більшість читачів і глядачів знає Куліша лише як автора тих творів, що бачили світ (були поставлені на театрі, чи видруковані). Але з тих, що нам відомі п'єс: „97“, „Комуна в степах“, „Хулій Хурина“, „Народній Малахій“, „Мина Мазайло“, „Закут“, „Патетична соната“—три не друкувалося ще („Комуна в степах“, „Закут“, „Патетична соната“ (і три) „Закут“, „Хулій Хурина“ й „Патетична соната“) — не бачили ще сцени.

Творчість М. Куліша потребує найповнішого й невідкладного критичного висвітлення не лише тому, що вона мало відома багатьом і багатьом читачам і глядачам, а й тому, що з нею мало обізнані навіть наші письменницькі, кадри, особливо робітники-ударники, призовані до літератури. Адже не всі з них мають змогу провадити „розколи“ розкиданих по окремих періодичних виданнях рецензій і зауважень на тучи ту п'єсу. Та й ці рецензії й зауваження не завжди правильно, а іноді й зовсім неправильно дані твори висвітлюють.

Беручись до такої відповідальної теми як розгляд творчості М. Куліша, ми аж ніяк не претендуємо, звичайно, всебічно її вичерпати. Добре розуміємо, що таке вичерпне висвітлення теми можливе лише в умовах ширшого колективного її розроблення. Сподіваємось в тім, що ця наша спроба не буде одинока.

Перша доба української радянської літератури—це доба героїчної війни, доба воєнного комунізму. В часи, коли зростали перші паростки пролетарської літератури; коли перші попутники часто зовсім ще не знали на яку їм ступати—в оточенні постійних загроз світової інтервенції; у безпосередній боротьбі з внутрішньою контрреволюцією, в процесі, і то надто складному, боротьби по „між двох сил“ в питанні національної культури—не могла ще зродитися українська радянська драма. Переважали в ці перші роки становлення українського радянського письменства „дрібні“ жанри: вірш, нарис, новеля.

Просвітянсько-європейські традиції тяжили над українським театром того часу. Винниченко ще залишався „зладарем дум“ укр. театру за доби воєнного комунізму. „Пригвожденні“, „Натусь“, „Панна Мара“—сесь репертуар „Національного театру“—у Києві. „Базар“, „Чорна пантера“, „Гріх“—в театрі „Молодому“. Цей „успіх“ так запаморочив був голозу „модному“ драматургові, що він крім беззубої псевдореволюційної „Панни Марі“ дав тоді всього лише кілька контрреволюційних злісних пашквіль на робітників і незалежне селянство „Між двох сил“, виставлений у новоствореному тоді драматичному—так зв. „Європейському“ театрі.

Леся Українка зі своєю „Лісовою Піснею“ та „Камініним Господарем“, Олесь—із своїми „Етюдами“ й „По дорозі з



казку". Окремі європейські автори, як Словацький, Жулаєвський і ін. були лише додатковим сузір'ям до „всмеркнущого“ прозаїка й поета, романіста, драматурга й... політика Винниченка.

Так було по найбільших театрах України, а перед усім, театрах Києва, — вчорашньої столиці УНР, резиденції гетьмана, притулку всіляких банд від Денікіна, Петлюри й аж до білополянців. Що ж до театральної периферії, то для неї навіть Винниченко — то був чималий „поступ“ „Гріх“, „Панна Мара“ — недосяжна мрія для провінціальних „новаторів“ режисерів. Переборювати бо треба було „Борців за крію“ Тогобочинського, „Жидівок Вихресток“ і всілякі „Хмари“ — Суходольського, „Чади“ і „Вампіри“ Колесниченка, з „Паннами Штукарками“ й „Паннами Штукаревичами“ — Володського, та інших подібних.

Яких треба було зусиль, не тільки, звичайно, для режисерів і акторів, а головне для драматургів, щоб перебороти цю навалу „малоросійського драматургізму“, плеканого від агентів царату, що їм ці „Гаркун-Задунайські“ були за сумнівних спільників у справі обрусення „южно-руського края“, у справі прусиплення класової свідомості широких трудящих мас! То ж зовсім несподівано спроби оригінальної драматургічної творчості, поєву оригінальної революційної п'єси ми мали значно пізніше, коли одгриміли бої громадянської війни, коли на зміну воєнному комунізмові прийшла відбудовча доба.

Власне, перші спроби цієї оригінальної революційної української драми маємо не від драматурга безпосередньо — він ще не народився був, а від режисера. Перші кроки в шуканні актуальної тематики виявились у спробі використати спадщину, що її зробив Лесь Курбас, інсценізувавши шевченкових „Гайдамаків“. (1920 рік). Дальший крок у цьому напрямі вже з орієнтацією на письменника, що творить вкупі з автором, починає того ж таки 1920 року режисер Марко Терещенко, своїми спробами театру масового дійства (в театрі ім. Михайличенка) тоді й з'являються нові п'єси: „Будинок Нового Світу“, „Небо говорить“, „Універсальний Некрополь“ та інші.

Рок 1922/23, до цієї ж спроби творити новий оригінальний революційний репертуар вертає „Березіль“ і дає „Рур“, „Жовтень“. Але від усіх цих спроб — і березільських і театру ім. Михайличенка нічого, крім курбасових „Гайдамаків“ в нинішньому революційному репертуарі не лишилося. То були, як і пізніші різні ревію, — більш-менш вдалі, як на завдання дня потрібні, а іноді й зовсім (як ревію) невдалі, часом навіть шкідливі „одноденки“.

Український революційний театр владно вимагав драматурга — українського радянського революційного драматурга. Він, цей революційний український драматург, пришов не скоро. Після різних невдалих „переробок“, після мало вдалих агіток, після цілої смуги перелицьовувань („Покинулись“, „Сорочинський“, „За двома зайцями“, „Ой не ходи Грицю“, „Вій“, „По ревізії“) і т. д. Року





спадський, Жулава  
до „немеркнущого“  
політика Винниченка.  
а перед усім, театрах  
її гетьмана, притулку  
до білополяків. Що ж  
Винниченко — то був  
недосяжна мрія для  
реборювати бо треба  
„Вихресток“ і всілякі  
піри“ Колесниченка, з  
сичами“—Болодського,

айно, для режисерів і  
ребороти цю навалу  
від агентів царату,  
умійних співбиків у  
іраді присипляння кля-  
ж зорсім неспадково  
и, псябу оригінальної  
и, коли одриміли бої  
комунізму прийшла

революційної україн-  
середньо — він ще не  
в шуканні актуальної  
адщину, що її зробив  
айдамаків“. (1920 рік).  
ентацією на письмен-  
ого ж таки 1920 року  
театру масового дій-  
являються нові п'єси:  
Універсальний Некро-

новий оригінальний  
де „Рур“, „Жовтень“.  
театру ім. Михайли-  
вчинішому револю-  
і пізніші різні ревію,—  
їмі, а іноді й зовсім  
моденки“.  
визагав драматурга —  
матурга. Він, цей ре-  
не скоро. Після різ-  
а агіток, після цілої  
писський“, „За двома  
ревізії“) і т. д. Року

1924—25 з'являється нарешті нова оригінальна і дійсно револю-  
ційна п'єса українського драматурга Миколи Куліша.

„97“

Свій творчий шлях Микола Куліш почав — ще на імперіалі-  
стичному фронті, — з віршів, які містив у армійській, зразу після  
революції 1917 р. газеті. Після фронту він перейшов на практично-  
революційну роботу на селі. Не задовольнившись наукою, здобу-  
тою спочатку в початковій, далі в міській школі, а далі й у 4-х  
класовій гімназії, Куліш — допитливий юнак, що зазнав наймитства  
і вкусив суворой школи життя — увесь час прагне знання й ус-  
пішно закінчує, як „екстера“ курс гімназії. З переїздом Куліша  
року 1922 з м. Олешок до Одеси світогляд майбутнього драма-  
турга формується під впливом тих літературних кіл, що року 1923  
організують Одеську філію „Гарт“.

„97“ — це перша п'єса першого гартовця-драматурга-Куліша  
і перша українська революційна п'єса, що на неї так довго чекав  
радянський український театр. Цілоком слушно писав Ю. Смолич,  
що Куліш своєю п'єсою „97“ — „поклав край безсюзній агіта-  
ції“... поставив крапку на нескінченному періоді драматичного  
паперожувательства... — „97“ дійсно стоїть на зламі двох етапів —  
„гегемонії временщика агітки“ і початку організації жовтневої  
драматургії“...

„Мистецьке перетворення близьких і рідких нам фактів, — говорить той  
таки Смолич, — так добре далася авторові, йому подастило так майстерно  
зафіксувати дух і настрої доби, що можна без сумніву сказати, що „97“  
лишиться в нашій літературі, як найяскравіший зразок з історичного нашого  
минулого“\*.

Це в основному вірно. Але вірне є й те, що ця перша рево-  
люційна, радянська, гартованська п'єса, народжена в боротьбі  
проти „правої“ небезпеки малоросійського драморобства й проти  
„лівих“ закрутів дрібно-буржуазно-інтелігентського попутництва,  
несла й на собі де в чім загрозу цих небезпек, переважно першої.  
Поряд із формальною приступністю „97“ мала й ознаки залежно-  
сти, некритичного „подражательства“ старим драматургам перед  
усім Карпенкові-Карому. На окремих персонажах нашої доби видно  
„літературні наслідки“. Через те основний герой „97“ Смик Серьога  
так на гадує Панаса Бурлаку. Мусій Копистка безумовно транс-  
формувався із Терешка („Суєта“). А Панько-секретар, навіть в  
окремих висловах („Некада було“, „Статистика чисто замучила“),  
дуже подібний до писаря з „Бурлаки“.

Ці „сліди“, особливо помітні в стилістиці „97“, подекуди го-  
ворять навіть про залежність не лише від Карпенка-Карого, а й  
декого з гіршків.

„Так чого ж ти „чортяче зілля хочеш?“ (Ганна).  
„А от ти, мамашо, „дурна, як драгий чобіт“ (Копистка).

\* Див. „Десять років української літератури“ Д. Алейтес, М. Явек, ст. 272—273.



„Хай тебе гаким за пула візьме“  
„Перебила мені їжу, ще виблюю“ (Гиря).

Цей нагуралістичний побутовізм мав на собі і інші „сліди“: аж до чарки й пісень (як необхідних атрибутів старо-української п'єси) включно.

Проте ці й інші „огріхи“ (як напр. не зовсім вдалий композиційно фінал) не можуть заховати тих безперечних досягнень, що є у п'єсі. Тут актуальність тематична, що зберігається й на сьогодні, в період загостреної класової боротьби на селі; життєва насиченість, реальність,—а не голий схематизм—дієвих осіб; гостра політична спрямованість авторозого задуму й його одверта симпатія до героїв, що їм, як „борцям за революцію, непоборним-комнезамам“ Куліш і присвятив цей свій перший драматургічний твір.

Твір спочатку й до кінця пройнятий революційним патосом, героїчним піднесенням, глибокою вірою в перемогу тих „97“, що пройшовши крізь громи й бурі імперіалістичної, а далі горожанської війни, крізь голод і холод, крізь запеклу жорстоку боротьбу з куркулем прийшли нині до колгоспівських соціалістичних ланів... По при всі свої формальні хибки й стильову недосконалість „97“—це класичний твір нашої, радянської гартовної драматургії.

„КОМУНА В СТЕПАХ“

„...Треба міряти людину залежно від того, як вона росте, треба визначити куди вона росте й до чого приходить“.

М. Скрипник.

Про цю п'єсу говорити важче, бо той текст, що ми маємо \* назвав значних, видима річ, змін. Цей текст чимало різниться від тої п'єси, що ми її бачили на кону зразу після „97“. Змінено деякі ситуації, змінено фінал. Втім, не будемо тут вдаватися в те, наскільки саме ця переробка здала чи не здала. Будемо говорити про ту п'єсу яка вона є зараз.

Ю. Смолич так писав про цю п'єсу ще року 1927:

„Ближчі до „97“ п'єси Куліша („Комуна в степах“) сюжетно цілком зв'язані з „97“, і їхня питома вага не була більшою. Хоч вони й мали незабнякий успіх, та проте зустрінуто їх дуже не з таким ентузіазмом. Як майстер, Куліш у них не виріс, а глядач за цей час, скуштувавши „97“, став вибагливіший. Вибагливіший став сам автор і не дав до друку ні „Комуну“, ані інших своїх творів того періоду („Так загинув Гуска“)..."\*\*.

Тематикою своєю „Комуна в степах“ справді стоїть близько до „97“; і там і тут висвітлюється героїчна боротьба незаконного селянства з глитаїнею. Нова доба (в „97“—воєнний кому-

\* Текст, що його розглядено й ухвалено до вистави (в дещо переробленому вигляді) на засіданні Вищого Репертуарного Комітету 26 XI-30 р.

\*\* Цитую за книгою Д. Лейтес і М. Яшек „Десять років української літератури“ т. IV стр. 273.



нізм; у „Комуні“ перші роки відбудовного періоду) дала авторці мейнстрім показати й інші методи цієї боротьби і трохи конкретні об'єкти (в „Комуні“ боротьба точиться за колгосп), і новий персонаж.

В „Комуні“ ми бачимо й децю нову форму, одмінну від форми старих побутових п'єс, що їх вплив, такий помітний, навіть на зовні, на п'єсі „97“.

Тут зокрема застосовано авторську ремарку, не просто допоміжно-технічного характеру—„для режисера“, а як літературне оформлення. Ремарка тут у автора є складова частина твору, потрібна і для режисера, актора і для читача. Цей засіб, що його ми спостерігаємо і в інших драматургів, прикладом, у Микитенка, є в Куліша безумовно результат „переробки“. Ремарка в Куліша починає посідати поважче місце і в „Народньому Малахіїві“ і в „Мині Мазайлі“ і особливо, як побачимо далі, в „Патетичній Сонаті“.

Але ця зверхня новизна „Комуні“, що позначилась, крім ремарки і на загальному розповідно-описовому характері п'єси в експресіоністичній манері—ке рятує її від деякої мішанини „стилів“ саме у мовній її частині. Ця суміш особливо виразно підкреслена саме у „Комуні в степах“. Короткі, уривчасті репліки в експресіоністичній манері письма переплітаються тут з довшими і досить таки нуднуватими діалогами і монологами. „Психологіські“ копірвання окремих героїв (Вишневий) пересипано з грубими натуралістичними „одвертостями“ (Циган Микитко). Цим же з більшою силою підкреслюється „мішаність“ цілого стилю твору. Вона особливо яскраво проступає на окремих персонажах—навіть більше ніж то було у „97“, виявляючи автору залежність від старих драматургів.

Амплітуда цієї залежності тут вже значно ширша. В „97“ було помітне „знайомство“ молодого автора з драматургами: Тетяничним, Суходольським, Колесниченком, що їхні впливи перепліталися з впливом набагато, ясна річ, культурнішого драматурга—Карпенка-Карого; в „Комуні“ бачимо виразно підвищену обізнаність з творчістю і самого Карпенка-Карого, і інших старших представників українського буржуазного театру: Кропивницького, Старицького, а також з „модерними“ драматургами: (Грінченко, Черкасенко, Винниченко). Помітна є й обізнаність автора з російською драмою—і старою і найновішою. (Коли судити з виразно виявлених ознак, це—Андреев, Біль-Білодєрковський). Є нарешті й натяки на деякі впливи західно-європейських експресіоністів.

Ця ширша обізнаність автора з драматичною творчістю різних майстрів, кажемо, на „Комуні“ більшою мірою, ніж на будь якій іншій із п'єс Кулішевих, поклала сліди. Коли Вишневий, основний

\* Грінченко був особливо помітний у „Комуні“ в її першій редакції. Завершено її фінал був вельми подібний до сцени із „Степового гостя“. Тепер ця балетна сцена ґрунтовно перероблена до „психологізму“.



із негативних типів, є суто „психоложеський“ образ, запозичений від винищенківських героїв то, скажімо, Ахтігельний, теж із групи куркулів, є точнісінька копія Карпенко-Карівського Бонавентури: такий же веселий, трохи ніби простакуватий, з великою домішкою комічності і навіть, так само, як Копач-Бонавентура, пересипає свою мову французькими словами. Баба Лукія, куховарка комунарська—це модернізована „Риндичка“ (Кропивницький), з деякими залишками її від „Секлети“ (Старицький). Циган, як і вся сцена приймання його до комуні, показаний у дусі „старих майстрів“, що писали про січ запорізьку.

Звичайно, гогозячи за впливи, ми не пропускаємо тут думки, що Куліш сліпо наслідував зразки тих чи тих майстрів. Просто константуємо тут певне знайомство молодого ще тоді драматурга з цими майстрами і деяку, на даному ступні його розвитку природню, творчу залежність, що однак, ніяк не знижує і не знецінює його власних творчих шукань, його оригінальності й своєрідності.

Поряд із Гирею, Годованим, куркулів з „97“, маємо й цілком самостійні: новоутворені образ Лавра (комунара) в „Комуні“, що пішов значно уперед порівняно із Смиком. Маємо оригінальний тип Хими, на жаль піде далі з автора не розвинений—образ сучасної жінки колгоспу. Трохи слабкіший за Кюпистку, але своєрідний, оригінальний тип є й Лука, що підкупає своєю правдивістю, щирістю й простотою. Маємо, нарешті, зовсім новий в українській драматургічній літературі тип селянина-винахідника щоправда, лише мрійника, ще неясно оформленого ще „анархо-психоложествующего“,—але цікаво задуманого в основному. Доводиться пошкодувати, що цей тип згодом якось дивно трансформували в Куліша у; теж мрійника і, теж винахідника... Малахія.

\* \* \*

Вже в „Комуні“ починає Куліш, поряд з основною своєю темою, глибше торкатися питань кохання. Ця тема в „Комуні“, що правда не є основна, але вже посідає досить помітне місце.

Починаючи з цієї п'єси, на найбільшню увагу до проблем кохання „захворів“ Куліш „всерйоз і надовго“.

Та не тільки на це „хворіє“ Куліш. Полюбляє ще він проблему людяности („человечности“). Ознаками цієї людяности й наділено, іноді не зовсім у міру, Вишневого. „Загальною людською журбою оповито цей образ, загально-людськими філософюваннями наділено його. І, коли в „Комуні“ цей образ хоч і дещо штучно, розв'язується ніби фальшованим удаванням божества Вишневого, то далі в „Малахії“, і особливо в „Сонаті“ ми побачимо, як ця людяність, що зазнала поразки, ця журба людська є дійсно „умотивована“ і „виправдана“: людина страждає, не знаходить порятунку в коханні, божеством, гине, бо воно діло в тім, що—революція.





образ, запозичений  
Геддінг, теж із групи  
івського Бонавентури;  
з великою домашньою  
Бонавентура, пересипає  
Лукія, куховарка кому-  
тивницький), з деякими  
Циган, як і вся сцена  
усі „старих майстрів“.

пропускаємо тут думки,  
тих майстрів. Просто  
го ще тоді драматурга  
ні його розвитку при-  
не знижує і не знеці-  
ігінальності й своєрід-

із з „97“, маємо й ціл-  
ра. (комунара) в „Ко-  
із Смиком. Маємо ори-  
затора не розвинений—  
жіний за Копистку,  
ка, що підкупає своєю  
, нарешті, зовсім, новий  
п селянина-винахідника  
маєного ще „анархо-пек-  
го в основному. Дово-  
кось дивно трансформу-  
нахідника... Малахія.

з основною своєю те-  
ї тема в „Комуні“, що  
є помітне місце.

у увагу до проблем кє-

Помічляє ще він проб-  
і цієї людности й  
„Загально люд-  
агально-людськими філосо-  
ї“ цей образ хоч і  
в удаванням боже-  
в „Сонаті“ на  
ї, ця журба люд-  
ада“: людина стра-  
і, гине, бо все

„Комуна“ цього не проголошує. Герой Вишневий хоч подеколи виявляє свою класову суть. Увесь антураж, добір типів, вся ця реальна дійсність, що про неї мова в „Комуні“, не дають Кулішеві зійти цілком на манівці ідеалістичних „загально-людських“ філософських розумувань. „Комуна в степах“, по при ці, дещо загрозили, симптоми—все ж наша п'еса. І хоч її загально-художній рівень—зокрема через задовгі й нуднуваті іноді діалоги (як приміром Діда Касяна й Вишневого, Вишневого й Макара, Лавра й Вишневого), нижчий за „97“, хоч, є в „Комуні“ надумані місця (як напр. сцена проводів Луки до міста),—все ж своїм загальним спрямуванням п'еса насичена нашим змістом, нашими інтересами, яскраво змальовує наших людей, наші поразки й перемоги, „Комуна в степах“,—друга революційна п'еса революційного драматурга Куліша—є наша п'еса.

„ХУЛІЙ—ХУРИНА“ (комедійка).

Почалося з „комедійки“... із тематичної зміни. З переїздом Куліша до Харкова бачимо відхід його у творчості від сільської тематики и переключення на тематику міську. Одночасно констатуємо формальну зміну жанрову, що її відзначає сам автор. „97“ і „Комуна“—п'еси. „Хулій—Хурина“, вже „комедійка“. (Далі „Народній Малахія“—трагедія, а ще пізніше „Міна Мазайло“—„комедія“). Але це між іншим. Нам зараз важить, не відзначати ці суто формальні ознаки, а простежити ті художньо-ідеологічні зміни, що їх зазнав Куліш.

Почалося, отже, з комедійки. Ця „комедійка“, що змальовує „нравы и обычаи“ нашої периферії перших років революції, свідчить, посамперед, про той художньо-політичний злам, що його зазнав М. Куліш. Хронологічно це припадає саме на той час, коли під впливом певної групи гартіванців почався розклад у „Гарті“, а далі—й цікавита його ліквідація. Куліш увиходить до новоутвореного „Вапліте“, стає за одного з тих творців „активного романтизму“, що для них головна, характерна відзнака є—зневіра в дійсності (звідси—надто „критичне ставлення до дійсности“, звідси—шукання сильної „вольової“ людини—аж до Аглаї у „Вальдшнепах“ Хвильового).

Саме тоді „оформлялося“ помітне збочення „Вапліте“, як літературно-громадської організації (націоналістичні збочення—хвильовизм—шумськізм), саме тоді „неістотствував“ Хвильовий у шуканнях: „що така Європа“ зі своїми „думками про течії“. І тоді як художню ілюстрацію до цих поглядів і настроїв—саме у драматургічній формі—подав М. Куліш свою „комедійку“ „Хулій Хурина“.

„Хулій Хурина“, це не велике, закінчене, полотно художника. Це скорше—шкіц, але вельми характеристичний своїм художньо-ідеологічним спрямуванням—саме як шкіц до тих більших, завер-



шевих картин, що ми з ними зустрінемося далі „Хулії Хурина“ — „комедійка“, є не що інше, як прелюдія (чи „увертюра“) до „Народнього Малахія“... У своїй автокритичній статті, засуджуючи свої помилки, Куліш сам говорить про цей період своєї творчості:

...Ідейний злам в моїй літературній творчості ще 1926 року, перекід з позицій активної в літературі революційної боротьби („97“, „Комуна в степах“), на позицію надто критичного ставлення до дійсності (спроба комедій „Хулії Хурина“). \*

Як же виявилось у самих художніх образах це „надто критичне ставлення до дійсності“. Перегортаємо сторінку по сторінці, невеличку „комедійку“ і на стор. 5-й читаємо:

Кириль (що перед цим „оглядає номер і крутить носом“).  
— А це що за плями?.. Блюдиці?..  
Хуна (орендар гаїзду).  
— Це ще крок із революції зосталась...

Так смаковито-пахуче пустивши дотеп про рештки резолюції, хоч би й устами орендаря, Куліш вже устами Кириля пускає черговий дотеп з натяком на наш пореволюційний побут. Кириль — один із героїв комедійки — як і його приятель, шахрай Сосновський, опинившись без грошей знаходить вихід із скрутного стану.

Кириль: Об'явимося політкаторжанами...  
Ну... одружимося нарешті на тиждень, два...  
Тут, либонь, дівчат хоч греблю гати... (стор. 7).

А ще далі, вже не від якогось там шахрая пройдисвіта, а від заступника голови виконкому та від його секретаря чуємо:

Божий (до секретаря): Пиши... Присвятити Поштової вулиці ім'я Хулії Хурина...

Секретар: Товаришу Божий. Поштова вулиця у нас уже має революційну назву...

Божий: Яку?.. Коли?..

Секретар: Імені Фрідріха Енгельса... Затверджено у протоколі великої президії виконкому ще року 1921-го за № 5421...

Якка: Я думаю, що можна буде... Все одно Фрідріха Енгельса громадянам нашим тяжко вимовити... І візники плутають... Везуть до маклера Енгельсона.

Божий: Ні!.. Не треба чипати... Нехай Поштова вулиця так і залишається... Та хіба мало у нас вулиць... А Тюремна? Скобелівська... Крива...

Представ. Наросвіт: Крива ж, здається, імені Плеханова...

Божий: Хіба?..

Секретар: У нас, здається, вже всі вулиці перейменовано... Тюремна — Рози Люксембург, Скобелівська — Степана Халтуріна... Ось я приніс протокол...

Божий: Не треба... Приспічило нам поперекоксувати вулиці так, щоб про запас не зосталося. Боронь доле, хто вирє з вождів, хоч кесує по станови виконкому або будуй нову вулицю...

(стор. 44—45)

\* „Літ. Газета“ № 8—1931 р.



... „Хулій Хуринка“ —  
... (чи „увертюра“) до  
... статті, засуджуючи  
... період своєї творчості:

... ще 1926 року, перелід з  
... („97“... „Комуна в сте-  
... до дійсності (спроба коме-

... зах це „надто критичне  
... орінку по сторінці, не-

... крутить носом“).

... про рештки реслюю-  
... устами Кириля пус-  
... волюційний побут. Ки-  
... риятель, шахрай Сос-  
... ть вихід із скрутного

... 7).

... рая пройдисвіта, а від  
... кратаря чуємо:

... ги Поштової вулиці ім'я

... алиця у нас уже має рево-

... тверджено у протоколі ре-  
... 5:21...

... одно Фрідріка Енгельса  
... ки плутають... Везуть до

... штова вулиця так і за-  
... Тюремна? Скобелівська?

... сь, імени Плеханова...

... керейменовано... Тюремна—  
... туринна... Ось я принею

... відувати вулиці так, як  
... владів, хоч касуки по-

(стор. 44—45).

Цієї ж категорії дотепи, але вже з дещо іншим політичним спрямованням зустрічаємо далі в Хуни:

Хуна: В міліції мені покажуть такого, що платитимеш і на чай, і на рай, і на мило, ще і дружині начрайшла. (Стор. 8).

а на стор. 14 Хуна підсилює це твердження „аргументом“:

— Та й що тепер можна зробити без хабаря?

Хіба вже незаконороджене дить, та й те, як ще не народилось.

А взагалі Хуна у комедійці порорікає багато „істин“. А що вони, ці істини, вкладені в уста не якомусь там робітникові чи незаможникові (тоді твір, чого доброго, ще був би „ідеологічно невитриманий“) — то все, мовляв, гаразд. Говорить же дрібно-буржуазний елемент — хазяїн заїзду. Але вже та запобігливість, із якою саме Хуні, ще й так щедро, дано в комедійці слово — дешифрує нам цей „художній засіб“ і викриває „критичну“ суть авторозних настановлень, тенденцію його дотепів, скерованих до „об'єктивного“ висвітлення дійсності.

Дружина Хуни — Сара хоріє на оригінальну хворобу — „сомненіє“. Кириль цікавиться здоров'ям Сари.

Кириль: Ну, хазяйко, як твоє сомненіє? (Ідять яешню).

Сара: Ой, просто не питайте...

Хуна: Якби я був у тресті, хай навіть у „Ларкові“, вона б у мене не сумнізалась... Цей год — на Кавказ, на той — у Крим і всю хворобу як злизло б...

Сара: Я вже говорила, Хуно, чи не пора і тобі до партії.

Бачимо, як у цьому дотепі знайшли собі втілення та художньо трансформувалися — з одного боку дрібно-буржуазне, міщансько-обивательське уявлення про партійців, які сидять по трестах і „їздять по Кавказах“, а з другого не — прихована троцькистська концепційка про „переродження“, термідор...

Після цього не будемо вже спинятись на рясних зразках грубо натуралістичного скалозубства, що часто переходить у неприховану порнографію...

Своїм „Хулій Хуринка“, Куліш немов би претендував дати щось подібне до „Ревізора“. Але тут до речі нагадати т. Кулишеві те, що говорив свого часу на літ. диспуті у Харкові 18—21 лютого 1928 р. письменникові Сенченкові секретар ЦК КП(б)У т. П. Любченко.

Треба, щоб Сенченко зрозумів, що від писання „Ревізора“ наших часів ми його звільнимо і з дуже простій причині:

Гоголь написав свого „Ревізора“ тоді, коли клас, до якого він належав, йшов до загибелі, розкладався. „Ревізор“ це загальна картина Росії тих часів. Хіба тепер, коли молодий пролетарський клас тільки піднявся до будівництва, коли йде надзвичайний творчий процес абсолютно нового соціалістичного життя, коли якнищеву „ревізор“ — це одиниця десь у Старокопсантинівському, або іншому районі, — хіба тепер можна, щоб письменник, який вважає себе за сучасного письменника, писав там „Ревізора“...



...Це зовсім не значить, що я висловлююсь проти революційної сатири. Навпаки, революційна сатира нам потрібна, яка б, не втрачаючи загальної перспективи, била б по конкретних негативних явищах\*\*...

Ми з цим твердженням цілком згодні. І ми не проти революційної сатири, не проти хороших талановитих письменників-драматургів. Але ми рішуче проти дрібно-буржуазної обивательської „сатири“ типу „Хулій Хурина“\*\*.

НІРОДНІЙ МАЛАХІЙ (трагедійне)

...Пролетаріат потребує не декларативних декларацій про вірність\*\*\*.

... Проблему культурної революції нельзя разрешать тремя лозунгами и тремя плакатиками. Довольно благополучия на нашем театральном фронте. Театр должен быть беспокоющим фактором...

...Он (Куліш.—Д. Г.) построил оригинальную волнуемую пьесу...

... Наше задание — не подавать само собой разумеющихся фактов. Мы думаем, что революционный театр начинается не тогда, когда из Киева или Харькова он громит последними словами мировую буржуазию, а тогда, когда он найдет эту буржуазию в психике, в душе, в быту тех кто сидит „зрительном зале“... (Із виступу Курбаса на диспуті в Києві про Малахія)

...Пьеса была сильно раскритикована, подвергалась переделке, обработке, а потом была снята и запрещена. Я почти ни в чем не согласен с критиками кроме того, что я действительно не довел Малахия до конфликта с пролетариатом. Это верно. Но эту свою ошибку постарался исправить в третьей своей редакции\*. (З виступу Куліша на тому ж диспуті\*\*\*\*.)

В сезон 1927/28 р. ми побачили на кону „Березоля“ „...величаву епохальну подію в історії нашого театру...“, що мистецьким рівнем своїм „доходить світового рівня“...\*\*\*\*\* словом — ми бачили „Народній Малахій“. Не будемо зупинятися тут на переказі змісту цього „вагітного тінями фашизму“ (М. О. Скрипник) „трагедійного“. Він загально відомий. В самокритичному листі автора „Народній Малахія“ до „Літ. Газети“ цей зміст здешифровано, хоч і не зовсім.

В листі визначено опозиційний зміст Малахієвих тверджень „що дуже нагадують тодішні лівацькі троцькістські теорії“, визначено також і те, що „героя озброєно... націоналістичними казуваннями“. Висновок самого М. Куліша:

\* Див. „Комуніст“ І/ІІІ 1928 р. або збірки: „Шляхи розвитку укр. пролетарської літератури“ упорядк. Федчишин. Вид-во „Укр. Робітник“ ст. 229—230. Підкреслення моє — Д. Г.

\*\* Слід відзначити, що одночасно з „Хулію Хуриною“ працює М. Куліш над п'єсою „Зона“—(в другій редакції „Закут“). П'єса ця, як відомо, не діставала дозволу від репертного. Знаючи вже тематичну й фабульно-сюжетну тенденцію авторові з „Х. Х“, бачучи далі, як і куди автор пішов у „Народньому Малахії“, не важко собі уявити, що зробив Куліш в цій п'єсі, що трактувала таку серйозну тему, як тема партійної чистки...

\*\*\* З передової „Валіте“ № 3, 1927, стор. 13.

\*\*\*\* Беремо з преспекту театру „Березіль“, виданого для гастрольної програми театром року 1929. Підкреслення наше Д. Г.

\*\*\*\*\* З рецензії К. Кравченка, вміщеної в „Пролет. Правді“ і перекладаної в уже цитованому „Преспекті“.





В такому випадку п'єса набуде політично шкідливого значення, ставши виразом українського націоналістичного збочення проги партії“...

Усе це Куліш говорить, головно, про першу редакцію п'єси. Припущені тут помилки — він „згодом усвідомив і тепер засуджує“. З цього ж таки листі Куліш зазначає, що й пізніші його „спроби виправити п'єсу (друга видрукована редакція)“ не дали задовільного розв'язання теми, і він доходить, кінець-кінцем, висновку, що нині нема жодної радії виставляти „Малахія“ на кону наших театрів.

• На цьому ніби можна б і покончити з „малахіяństwом“. Та ні, цього ніяк не можна зробити. Нам конче треба на аналізі „Нар. Малахія“ саме в розрізі творчої методи Кулішевої пересвідчитися, чи справді, визнавши помилки й засудивши „Малахія“, він це своєю дальшою творчістю підтверджує й не вертає до своїх „улюблених“ способів? Чи може цей засуд лише формальний. Чи нема десь ре-цидивів.

Перше, що особливо вражає в п'єсі „Нар. Малахія“ — це дивовижне пристосуванство. Це намагання приспати, обдурити чуйність глядача й читача. Це якась своєрідна, що межує з іезуїтизмом, манера „підшкірних впорскувань“ отруйної ідеології.

Малахій у І дії — це — „дари данайців“. Куліш подає його тут таким милим та симпатичним, що не то що просто собі по-радянському настроєна людина, а й пролетарський глядач і той мусить пройнятися повагою до нього. Ви ж тільки вслухайтесь, коли Малахій говорить таке та ще й з „повінню“ в очах:

Малахій (повінь в очах).

„...Скажіть мені, чому я, ти, куме, всі ми до революції думати боялися, а тепер я думаю про все, про все.

Кум (одійшов до каварки)

— Далі.

Малахій.

— Скажи, чому я мріяти боявся, хоч і мануло взяти торбинку, ціпо пойти, пойти отак у далечинах, — я гнав ті мрії, а тепер.. вільно бер ціпочок в руки, сухарів у торбу і йду...

Кум (ущіпавло)

— Тікаєш? Далі!

Малахій.

— Скажи, чому я трепетав начальства, на службі, вдома навшипиньках ходив (заходив навшипиньках). Отак, отак... Мухам дорогу давав, а тепер (глянув чудно якось на всіх) пишу листи до раднаркомів України і маю відповіль (вийняв лист, урочисто підніс голос) Просю встати! (прочитав) УЕСЕРЕО. Управління Ради Народніх Кошіварів, Харків, дата номер. На ваші запитання кандолярія РНК повідомляє, що Ваші проакти та листи одержано й передано до НКО та НКОЗ... Який восторг! РНК України, Олімп пролетарської мудрости й сили, сповіщає мене, колишнього почтальфона, що мої проакти одержано... (трошки велично). Мої проакти! (Стор. 168—9).

Кум (показавши знак теорові, до Малахія)

— Куме, не ходи, бо загинеш!

Малахій.

— Хай і загину!

— Заради чого, куме?

— Заради вищої мети. (Стор. 171. Підкреслення мов—Д. Г.).



Малахій.

— Зворушили мене, розквілювали... Та не можу, дощо, не можу крче  
зостатися, бо в сто-крат дужче зворушений і потрясений я од револю-  
ції. (Стор. 174. Підкресл. мов Д. Г.)

Хіба це справді не зворушує? Хіба справді такими от засобами  
не впорскнути читачеві чималу дозу симпатії до Малахія. Правда...  
подекуди ми бачимо Малахія як справді „малокольного“: „Але...  
він хоч дурний, та хитрий. Він такий хитрий, що навіть Москаві  
й тій дитирамби співає. В Раднаркомі він так і заявляє, що

„... скоро, скоро, скоро прийде час, коли всесвіт заспіває Москаві: святися,  
святися, новий Іерусалиме, слава бо революції на тобі возсія...“ (179)

Комендатуру Раднаркому і Малахія в ній показано цілком серйозно,  
„майже“ як у реальності. Наведено навіть слова „чергового сек-  
ретаря РНК“. Комендант дістає директиву: „тактовно і обережно  
поводитися з отим божевільним, що пректи пише“. Тут же  
довідуємося, що „До ОВК написано, щоб було дано йому (цьому  
божевільному?— Д. Г.) посаду? (?!!) Що ж виходить?

Або божевільний зовсім не божевільний,— і „черговий секретар“  
робить людей божевільними; або вся „обстановочка“ столиці така,  
що навіть прекрасної душі чоловік — Малахій, аж збожеволів. Або  
тоді цікавиту має рацію заявити один з комендантів РНК:

— Коли він не божевільний, то тоді ти (на другого коменданта), або я  
(стор. 175).

Оце „або“—Куліш увесь час приховує. Коли йому потрібна він  
виставляє Малахія благеньким, навіть визнає, що „... у хворій  
його уяві з'явилися, розквітнули дивовижні проекти, реформи, цілі  
картини“... (201)

Але, коли йому, знов, потрібно,— ця з хворюю уявою людина  
говорить зовсім таки розумні речі. На доказ потреби в негайній  
реформі людини Малахій тут же в Раднаркомі, („показав на бабу  
прочанку, що закуняла на стільці і тихенько хропла“,— ремарка  
Кулішева) тоном Ювенала гримить:

„... Бачите? Чуєте? Тількищо ввійшла у свій Раднарком — і  
вже заснула. Наочний приклад до негайности реформи — ось... Покличте  
сюди голову РНК! Тільки, будь ласка, мерщій. Це буде цікаве й повчале  
видовище: найкращий син народу, голова РНК, розбудить у себе в комендатурі  
найтемніший елемент з того ж народу, в присутності реформатора з того ж таки  
народу. О друзі! Голову мерщій! До речі й фотографа покличте... (закріпю).  
Увійде голова, торкнеться її... Між іншим, скажіть, щоб не забув він булаву  
взяти, бо до голови треба й булави“ \* (188).

Бачите, як почував себе „народ“ в РНК... Селянка-прочанка  
(Аполінарія), найтемніший елемент“, що шукає дороги до  
Іерусалиму — це уособлення справді якогось недифенційованого  
селянства.

\* Одю „булаву“ у Малахія раджу запам'ятати... В „Сонаті“ вона, будемо  
опиняться з ласки Куліша в руках у комуніста... Луки. (Підкресл. мов Д. Г.)



не мав, доки, не вийшов з  
показаний я од редакції

відтакими от засобами  
ї до Малахія. Правда...  
„малоохольного“: „Але...  
ний, що навіть Москві  
так і заявляє, що

сесвіт заспіва Москві: святися,  
і на тобі возсія...” (179)

оказано цілком серйозно,  
в слова „чергового сек-  
зу: „тактовно і обережно  
пректи пише“. Тут же  
було дано йому (цьому  
виходить?

— і „черговий секретар“  
ановочка“ столиці така,  
кій, аж збожеволів. Або  
комендантів РРК:

другого коменданта), або я

Коли йому потрібна він  
нає, що „... у хорій  
проекти, реформи, цілі

хворю уявою людини  
каз потреби в негнійній  
томі, („показав на бабу  
ро хропла“, — ремарка

у свій Раднарком — і  
реформи — ось... Покажіте  
де буде цікаве й поназоде  
збудить у себе в комендатурі  
сті реформатора з того ж таки  
ра покажіте... (замріяно).  
щоб не забув він була в у

К... Селянка-прочанка  
шукає дороги до  
ось недифенційованого

В „Сонаті“ вона, будучи  
т. (Підкресл. мов Д. Т.).

Цікаво, як це селянство уявляє собі Малахія. В будинкові роз-  
пусти, куди кінець-кінцем потрапляє увесь „народ“ із Кулішевої  
трагедії (Оля, Любуна — дочка Малахія, згадувана Аполінарія й  
сам Малахій), Аполінарія так „формулює“ свій погляд на особу  
Малахія:

„... А мені приснилось, — а нгол у сопілку золотую грав... Коли гульк —  
аж це Любоцький батецько“... (229).

Воно й нема нічого дивного, що саме так уявляло, чи мусіло  
уявити „селянство“ Малахія. Репліка Аполінарії (в першій редак-  
ції її) про те, що:

„... Революція заскочила було в село на конях, а нині тільки курява  
на далекому обрії, голу бая курява“... (II акт. 3-я ява).

здається пояснює і виправдує все. А особливо пояснювала цей  
психологічний комплекс авторів ще й така — в першій редак-  
ції — репліка:

„... Наростні ростуть на прекрасній конституції: тюрми, божевільні  
шинки“... (IV акт 7-ма ява).

Правда цих реплік нема в другій редакції. Алеж сама боже-  
вільня, шинки, доми розпусти — залишилися. Адже  
після „помазання“ на Нар. Махнара в божевільні Малахій — знову  
таки ніяк не по дурному, а цілком свідомо, за автором, по-  
трапляє до заводу. І коли після „Вітаю гегемонів!“ — „робітники  
мовчки й скупо поздоровкались“ — пише в ремарці Куліш, —  
Малахій, це помітивши, „ущипливо“ виголошує таке:

Вітаю і разом питаю: невже і гегемонів загорожено му-  
рами, та ще якими? (показав на заводські мури). Тоді, будь ласка  
скажіть, що різнить вас з тими, що сидять по бупрах та по  
божевільнях? Там мури і тут мури“... (Стор. 214)

Отже, „творча метода“ автора дозволяє йому використовувати  
різних засобів, стилів, аби тільки дійти мети: як найповніше,  
як найпереконливіше „обличить“ нинішній лад, усю його систему.  
Ця „творча метода“ приводить автора до того, що він забуває про  
звичайну логіку і будьяку послідовність у змалюванні свого  
героя: його Малахій то „божевільний“ то просто замріяний, то  
гостро ущипливий. Куліша мало турбує будь-яка цільність  
героя, як такого, Кулішеві треба сказати (висказати) якомога  
більше прикрих слів. Треба показати якомога більше цих „прикростей  
у нашому житті“ — як говорено в редакційній статті „Вапліте“. А  
тому всі засоби хороші“.

Тому кум „під сурдинку“ закидає, що скоро вся Україна  
делегатами стане“... (192) Тому Малахій на заводі між ро-  
бітників говорить:

„... Сьогодні знаєте до чого вже дійшло? Згвалтовано двох старих  
бабів — газетярів кричать, кричать“.

І коли перший робітник зауважує: — Теж охота на когось напала.  
Малахій „не зрозумівши іронії“ (як пояснює автор), продовжує.



... І це напередодні соціалізму, в країні, де про кохання народ утворив найкращу в світі пісню про зелений барвінок, про зорю з місяцем, червоно-калку, де нарешті сам народний карком стереже вночі голубії мрії,— згадувано двох старих бабів, о люди, люди! (за муром почувся дзвінкий, бадьорий (?) хлопчачий голос)— Р-р-р-радіо. Ужасное изнасілованіє двох нещасних старух, которая старшая шестьдесят семь лет имеет.

Малахій:

Чуєте?

Перший (іронічно)

Поласували бабусі.

Малахій.

Я певен, що коли б роздати увечері на вулицях людям анкети-методки в одному запитанні, хто про що тоді думає, то як ви гадаєте, про це здебільшого, були б думки?

Третій:

Не скажу. Всячина бредеться в голову людям.

Малахій:

А я скажу.

Третій.

Ану?

Малахій.

Не про голубі реформи, а про форми жіночих ніг думають і криють зовсім не звертаючи уваги на те, що в наслідок таким пріям любовь обмежується ногами, в очах не дівте, в серці не співає,— отож і згадувано двох старих бабів... (ст. 215—216)

Це от копірвання в таких „подробностях“, грубо-натуралістичного сексуального порядку, взагалі притаманне Кулішеві, тут з особливою силою проступає, іноді самого Малахія відсовуючи на другий план.

Сексуальні мотиви в божевільні, і в домі розпусти (де, очевидно, це за „штатом положено“) з таким смакуванням подаються, як не подається жодна категорія соціального порядку.

Робітництво Куліш подає як елемент своєрідного примусового „асортименту“. До п'єси вони запроваджуються гітучно, механічно особливо в першій редакції; коли ж і подається завод (друга редакція) то знов так само надумано фалшиво.

Всі незначні репліки робітників (Перший, другий, третій) про філософування Малахіїв мають на собі явні сліди даними... реперткою й Укрлітові (див. слова „третього“) \* Але й ця „даніна“ так оформлена, так подоложена „дотепами“ про „асенізаційну Соцку“ й „ужасное изнасілованіє двох нещасних старух, которая старшая, 67 лет имеет“..., що всі ці розумування цих карамельних робітників виконують лише негативну політичну функцію.

... Потрібне глибоке зворушення творами великої мистецької вартости, глибоке країння тайників людської психіки, організації психіки, для нового світорозуміння... (Березіль „Проспект“ 1929).

Тому, очевидно, й з'явився на кону цього театру „Нар. Малахії“, що найбільше відповідав саме цій потребі. Тому так довго і так

\* Чи не характеристично, що ці робітники навіть імен власних не мають? Їх, як статистів, названо просто номерами: 1. 2. 3...





уверто не погоджувався Куліш із зауваженням критики (зід 1927 аж до 1931 р.), що п'єса є шкідлива. Тому далі, маємо „Міна Мазайло“ — логічне продовження цієї ж творчої лінії Кулішевої — і „Патетичну Сонату“ — найяскравіше завершення цієї лінії. „Творча метода“ обличительства й воєнничого націоналізму розпочата від „Хулію-Хуриню“ — залишлася недоторкана хоч і майстерніше завуальована.

„МИНА МАЗАЙЛО“ (похедія)

... З усією С. Давидовицькою непри-  
мирністю, тверда й рішучо повинні  
ми викривати тих, хто намагається  
класову пролетарську „Міно патети,  
покрити національною оз. „Хулію“.

Тов. М. О. Скрипник, згадуючи цю п'єсу на пленумі ВУСІ.  
23—30 р. говорив:

... У нас є єдине об'єктивне мірило, що ним можна визначати художню  
вартість художнього твору: це є об'єктивна масова творчість соціалістично-  
ного перебудування країни. Лише те, що допомагає соціалістичній перебуду-  
дові, що йде в річці цього великого процесу, лише те, що виявляє ці  
процеси і їх підносить, — лише те може мати для нас внутрішню художню  
цінність. Що лежить поза цими межами, що йде поза, або проти цих вели-  
ких процесів — усе це буде мертворождена творчість, безсила творчість,  
це буде нетворча творчість. Ми ніколи не можемо визнати художню вар-  
тість таких творів, які йдуть повз чи проти великих процесів масової твор-  
чості — соціалістичного перебудування країни“.

Цього загального настановлення, як основного завдання для  
критика, як-раз і не знав Й. Шевченко коли пробував дати роз-  
горнену аналізу „М. М.“.

Це видно не лише на такій важкій, для формаліста-критика,  
справі, як питання соціальної вартості твору, його ідейного змі-  
сту тощо. Це ми бачимо й на характеристиці формальних досто-  
т п'єси, як і на тих „прогнозах“, що їх робив й Шевченко.

... М. Куліш стоїть на дорозі до великої широко-масштабної сучасної  
драми. Куліш — один із небагатьох радянських драматургів згадати, що в  
своїй творчості йде в напрямі перебудування форм і жанрів традиційної  
драматургії. Його „Міна Мазайло“ є значний крок уперед,  
порівняно до „Народнього Малахія“: там були досить таки порізані „кар-  
тини“ — тут уже успішне змагання до форм нової комедії. Тут є елементи  
стилістичної гостроти, що входять складниками в цю нову форму. Кажемо,  
„змагання“, бо все ж „Міна Мазайло“ не зовсім „устоявся“  
комедія ця занадто багатослівна. Слова блищать, подносяться  
в несподівано сміливих комбінаціях, сміються метаформами, сплітаються й  
розсіпаються бризками парадоксів — тут є щось і од барвистого народнього  
приміткву, і від досконалої й скупой техніки сучасного індустріалізму. Але  
дих слів усе ж занадто багато — вони заливають своїм широ-  
ким потоком усю п'єсу — вона видається дуже розтягнутою. На „Мазайло“  
знати найкращі впливи світової драматургії, (порів-

\* Див. „Критика“, № 6, 1930 р. М. О. Скрипник — „Дві промови“.



няти Мольєрівського Журдена й Мину); проте, Куліш ще не вловив описував майстерство писання п'єс для театру. Куліш — слабий мислитель, слово в нього переважає, а справжня(?) театральна п'єса — органічна синтеза законів театру і законів літератури\*.

Сказавши вірно про словесну багатозливість Кулішевої комедії, Шевченко, проте, не спромігся відповісти: в чому причина цієї багатозливної. Замість визначити соціологічну суть Кулішевої творчості, Шевченко „відігрується“ на Кулішеву недосконалість (хоч „Мина Мазайло“ — шоста п'єса Кулішева). Не спромігшись дати визначення „справжньої театральної п'єси“, вилучаючи з поняття „справжня театральна п'єса“ таку „дрібничку“, як її зміст і соціальна функція, тобто змажуючи основне для радянського драматурга — Шевченко ретельно дбає лише за „органічну синтезу законів театру і законів літератури...“ Зразок типового формалізму.

Що ж таке „Мина Мазайло“? В чому її особливості, що їх так і не спромігся розкрити Й. Шевченко?

В „Мині Мазайлі“ поглибленіш, ніж, скажімо, в „комедійці“ („Хулій Хурина“) розроблено, із сценічного боку, окремі персонажі: Мина (тут, погоджуємось із Й. Шевченком — під великим впливом мольєрівського Журдена), Мокія, Рини, тьоті Моті і інш. Заслугове увагу досконалість діалогу і особлива вишуканість, скрупульозний добір „фолкльорних“ („народних“) виразів, приповідок і довідок. Багато в п'єсі вдалик і гострих реплік, парадоксів. Вдало подано ряд комісних ситуацій. Але всі ці формально-сценічні ефекти „Мини Мазайла“ великою мірою сходять на нівець від зловживання ними ж. Повторність, зтяжність монологів, — у наслідок авторового бажання конче довести свої настановлення, розтягненість окремих сцен і надуманість, фалшивість окремих моментів (комсомольці) — уже це все дуже знижує вартість п'єси.

Але ж основне, про що треба говорити — не в цьому. Основне — це соціальна суть, класово-політична спрямованість „Мини Мазайла“.

Що ж являє собою з цього погляду п'єса „Мина Мазайло“, як вона допомагає соціалістичній перебудові.

У п'єсі маємо кілька рецептів, що розв'язують, кілька вельми важливих проблем. Прикладом, як треба закохувати? (Ми не зупинялися б на цій „проблемі“, коли б автор не розв'язував її на сучасних об'єктах: комуніст, комсомолец...) Рецепта подають „безпартійні“ дівчата:

Уля. Знаєш, яку партію знайшла собі Оля Семихаткова?

Рина. Гіу?

Уля. Комуніста. Молодий ще, двадцяти трьох нема, але стаж надзвичайний! Що літа відпочиватиме в Криму\*\*.

\* „Критика“ 1929 р. № 6.

\*\* Хуко („Хулій Хурина“) — теж саме про партійців: що літа, маємо, то до Криму, то на Кавказ...



Два моря, Чорне й Каспійське. Крім того, він сам з металевих, виступає тура в його... Оля каже, як обніма, то щось надзвичайно немов, каже, гарний удав... А кругом немов якийсь тропічний ліс. Температура — 40.

Рина. Ото жє почи з Мокія, Улько, — практику матимеш, як треба закохувати. Думаеш, що Оля Семихалка ото так сразу й взяла комуніста. Практику мала, з комсомольцями тоді. А Моті їй теж у комсомолі скоро буде, розумієш.

Уля (зацікавлено). Серьйозно?

Рина. Уже на збори ходить\*.

Кохальна тема, знаємо, для Куліша не нова. Він її посилає розробляти ще аж із „Комуні в Степах“ починаючи (вертає він до цієї теми і в „Патетичній Сонаті“). І тут цій темі, зокрема справі закохування Мокія, віддає автор чимало уваги й місця. Тут маємо дуже докладні поради Ринині, як саме впливати на Мокія „базою“, і описи скверу — того, мовляв, Уля, — „де, знаєш, завжди сидять і цілуються“. Тут маємо й просторий лінгвістично-матрімоніальний трактат — порівняльну аналізу формул — української „одружитися з нею“ та руської „женитися на ній“, словом, маємо все те, на що глядач-міщанин, глядач-обиватель реагує вельми ситуативно.

З усім тим знаємо, що не кохальна проблема — головне для Куліша. Це — „привхідний“ момент у його творчості, хоч часом, правда, він кількісно її переважає над головною темою. Національне питання — „художня трактовка боротьби двох культур“, як висловлюється Й. Шевченко — ось основна тема „М. М.“, (як і цілої творчості Куліша).

Показано цю „боротьбу культур“ в особі найтиповіших „ідеологів“ саме буржуазно-націоналістичного гатунку. А що розгортається ця боротьба на тлі нашої радянської дійсності, хоча й у вигляді злої сатири на носіїв буржуазної націоналістичної культури, то й особливо виразно впадає в око, що Куліш обійшов тут питання клясової боротьби, взагалі — питання соціального порядку. Зовсім знятий у Куліша — момент будування культури за диктатури пролетаріату. Звичайно, через те, годі шукати в Кулішеві комедії хоч буль-якого натяку на проблему будівництва культури „національної — формою, інтернаціональної, пролетарської — змістом“.

А коли зважити на ряд вставних, — *aparte*, кинутих побіжно реплік і зауважень політичного порядку, коли взяти на увагу чомусь „пришитий“ сюди — до боротьби двох націоналізмів — і... Комсомол, репрезентований кількома дурноверхими і тільки дурноверхими хлоп'ятами, коли вслухатися, які дурниці городять ці „комсомольці“, — стане остаточно зрозуміла вся хибність авторових настановлень, його цілковита безпорадність по-комуністичному розв'язати поставлену проблему. Це й призвело до того, що уяв-

\* Усі цитати беремо з „Літ. Ярмарку“ № 1929 р. Підкреслення в тексті мої Д. Г.



фашистські театри „зацікавилися“ цією п'єсою, використали її в своїх інтересах\*.

Ось одне з тих місць п'єси, що їй охоче й легко може використати наш класовий ворог — досить утерта „анекдота про паляницю“, в устах комсомольця (?) Мокія:

Мокій — Скажіть, Улю, паляниця.

Уля — Паляниця.

Мокій — Так! Вірно! Раз паляниця у вас вийшла — це знак тому, що скоро навчитеся мови.

Уля — Серйозно?

Мокій — Серйозно.

Баронова-Козино (до знервованого Мазайла) — А що таке паляниця?

Мокій (голосно) — український білий хліб.

Бароново-Козино\*\* — А я й досі не знала.

Мокій — Огож і горе, що їсте, а не знаєте...

А ось зовсім „оригінальний“ прийом — так ніби „ліричний відступ“. Пригадаймо сцену „дискусії“ з національного питання в помешканні у Мини Мазайла, де репрезентовані, крім махрово чорносотенного табору — тьотя Мотя — й націонал-фашистського — Дядько Тарас — ще й комсомольці із своїм „лідером“ Губою. На репліку тьоті Моті: „Тепер я розумію що таке українська мова. Розумію. Австріяцька видумка, так?“

Дядько Тарас (відповідає). Зрозуміла, слава тобі Господи, та жаль тільки, задох... (?) Та тому вже триста тридцять два роки, як написано першого слов'яно-руського словника... (Розгорнув свою записку книжку). Ось я нарочито записав собі, бо я все таки собі записую. (Надів окуляри). Ось... „Поросята на базарі по руб. тридцять, а чоботи в цербюкпі — двадцять сім карб... Ні, ось воно: найперший слов'яно-український словник 1596 року Лавріна Зизанія Тустанонського: „глаголю-мовлю, жигица — клуня, ззутренник — смідання, зижду — будую, злак — паша, мєсть — помєта“. А у вас тоді писаний словник був?.. Був — питаюсь?..

Цей „ліричний відступ“ дядька Тараса, що так непомітно в „малоросійським“ юмором — як казали колись — вставляє поруч довідки про перший український словник і довідку про кон'юктуру ринка, — чи не є блискучий зразок того, як треба, користаючись із тимчасових труднощів нашого ростущого господарства, озброювати селян проти робітників. Чи не є це зразок того, як ця нечіткість, чи, точніше, недвозначно-ворожа нам чіткість політичних висловлювань і формулювань кулішевих героїв — грає на руку нашим ворогам.

Та в „Мині Мазайлі“ не тільки куркуленки „Дядьки Тараси“ чорносотенні „Тьоті Моті“ чи дрібно-буржуазні Мини Мазайли з Риками, Улями і т. ін. і т. ін. виголошують такі милі та любі ундо-фашистам монологи й реплічки... Комсомольці, і ті в Куліша виконують завдання куркульсько-попівського агітпропу. Ось Ми-

\* Див. „Дві промови“ М. О. Скрипника („Критика“, 1930, № 6).

\*\* Випадкова „правильна руських профіношеній“. Російка, звичайно.





...користали її

легко може вико-  
анекдота про паля-

...ла — це знак тому, що

...ла) — А що таке па-

...іби „ліричний від-  
ального питання в  
зані, крім махрово  
ал-фашистського—  
іером“ Губою. На  
українська мова.

...ла тобі Господи, та  
ть два роки, як напи-  
уз свою записку книж-  
і залишу. (Надів оку-  
і тридцять, а чо-  
... Ні, ось воно: най-  
рива Зизавія Тустанси-  
к — снідання, звідку —  
писання словник був?..

...ак непомітно з „ма-  
ставляє поруч до-  
у про коньюктуру  
еба, користаючись  
подарства, озброю-  
к того, як ця не-  
іткість політич-  
оїв — грає на руку

„Дядьки Тараси“  
Мини Мазайла з  
мі милі та любі  
мі, і ті в Куліша  
бітпропу. Ось Ми-  
1930, № 6).  
...звичайно.

...и а Губа. Нібито тямучий комсомолець, на категоричне тверд-  
ження Мини Мазайла — „нічого, мозляв, з вашої українізації не  
вийде“, Губа відрубав:

„А наші всі пролетарські органи і в першу чергу голова наша — пар-  
тія навпаки... Передчувають і реально знають, що вийде“.

Бачимо, отже, що з цього комсомольця Губи — не дурень. (За  
Кулішем: „маленький, куденький, з газетою“...) Але ось доходить  
до головного питання на дискусії: зміни прізвища. Що ж „бре-  
нить“ на губі у Губи.

Як відзначає Куліш у репліці, — „Тим часом поміж Тертикою й  
Губою відбулось на швидку мімічне, на одних мигах „засідання“  
комсомольської фракції“. Виходить Губа виступає „організовано“.  
І подає він ось яку пропозицію:

Губа. — Ми, члени КСМУ, обговоривши питання про прізвище вза-  
галі, принципово подаємо таку пропозицію: ми переконані, що за по-  
вого соціалізму поміж вільних безкласових людей поведуться зовсім дру-  
нові прізвища. Можливо, що й не буде окремих прізвищ.

Дядько Тарас. — А як?

Губа. — А просто так, що кожен член великої всесвітньої трудової  
комуни замість прізвища матиме свого номера і все. Наприклад: товариш  
№ 35 — 51. Це означатиме що у всесвітньому статистичному реєстрі його  
вписано буде 35 — 51. Отже, ми, Іван Тертика і Микита Губа, принципово,  
за всесвітню номерну систему. Але вважаючи на далеку майбутність цієї  
системи, ми мусимо до того часу пристати на пропозицію товариша Мо-  
кія — не мінати прізвища Мазайла, тим паче, що воно просте, демокра-  
тично-плебейське й не суперечить принципам Ленінської національної по-  
літики. Навпаки, прізвище Мазайло-Квач по складах видно, — трудового  
походження — Монізі предки, або назвали колеса в колективних походах,  
або, правішні, робили мазниці й квачі, себто тої речі, що й тепер в  
родньому господарстві більш корисні, ніж, скажімо, губка помада.

Бачите, які... розумні ці „комсомольці“, Мазайла у „трудове  
походження“ пошили, Ленінською національною політикою угрун-  
тували. В душі попівсько-куркульських брехень, що особливо пот-  
тим, перших місяців суцільної колективізації вельми поширені  
були — „нумерами“ агітували. І це все подано в такому пляні,  
що й не розібрати: сміється Куліш, жартує, чи серйозно. Соці-  
альна функція цієї „нечіткості“, ясно ж, не нам користь.

\*\*\*

„Мина Мазайло“, — говорив Й. Шевченко, — є значний крок упе-  
ред, порівняно до „Народнього Малахія“. За нашого розгляду,  
хоч і далеко неповного, звичайно, — все ж не видно щось цього  
„значного кроку уперед порівняно“ і т. д... І сукупністю формаль-  
них засобів, і художньо-ідеологічною суттю, всією політичною  
концепцією — „Мина Мазайло“ є не що інше, як продовження  
„Народнього Малахія“ аналогічно до того, як продовженням „Ван-  
літе“ був „Літгармарок“. Відмінність лише жанрова. „Народній Ма-  
лахій“ — „трагедійне Мина“ — комедія.



Що це так, нас переконує не лише подібність словесних образів метафор, як, наприклад, у „малахоального“ Малахія — СРСР — „Гора Фавор“, „Голубі мрії“, а у комсомольця Мокія — „чудерна гора СРСР“ і Червоні надії“. Це дрібничка, хоч і надто характеристична, прикметна. А ось і другий, далеко значіший приклад. І в „Народньому Малахії“ і в „Мині Мазайлі“, в найгостріші моменти драматичного напруження Куліш уживає того самого сценічного засобу — показу привидів. Але чи випадково взято цього „ефекту“? Чи випадково і так багатий арсенал художніх засобів, гострих слів, оригінальних ситуацій, і політичних дотепів доповнено ще й цим „чортівинням“? Яка соціальна суть цих двох однакових сценічних засобів, ужитих у двох різних п'єсах.

Нам здається, що хоч функція їх і дещо різна, але мета в них одна. В першому випадкові, в „Народньому Малахії“ глядач мусів побачити, що неварто починати тієї „реформи“, про яку так багато говориться, — очевидна ж бо ерунда. В другому — усі Мини Мазайли, що сидять у залі, повинні переконатися, що не можна зраджувати споконвічні традиції, хоча б вони, ці традиції, стосувалися лише до прізвища, надто, що за ці традиції не лише усі привиди і дядьки та раси, а й... комсомольці...

Словом... „Мина Мазайло“ це те, про що дуже влучно говорив т. Косіор на XI з'їзді КП(б)У, згадуючи деякі „Настрої і спроби“ „ревізувати нашу національну політику“.

... в ще один фокус, що до нього постійно вдаються багато з тих хто кульгає на одну ногу. Коли сперечаються про шовінізм, кожий із них вважає за обов'язок заступитися за свій, так би мовити, рідніший йому шовінізм“...

Куліш у „М. М.“ саме до цього „фокусу“ вдається. Цим самим підтвердивши, що він у питанні національному „кульгає“ на обидві. І доводиться дуже пошкодувати, що тов. Куліш не запам'ятав і не засвоїв собі того, що сказав тов. Скрипник:

... Нашому письменникові треба тепер писати так, щоб його твори не могли використати наші вороги. Це стосується й до „Мини Мазайли“... („Критика“ 1930. № 6).

Не засвоїв цієї вказівки й на сьогодні тов. Куліш; і доказ цьому — „Патетична Соната“.

#### „ПАТЕТИЧНА СОНАТА“

У всякому разі, тепер мова мовиться про хвості. Хвості старого в, їх треба перебороти. (М. О. Скрипник).

Сам Куліш вважає, що „Патетична Соната“ — це закінчення однієї лінії його творчості і перехід до другої“...

... Патетична — це експериментальна робота, це спроба сконденсованого драматичного образу, стислої сцени, стислого слуха, це спроба запровадження в драматичний твір музики, як органічної складової частини, а



Міжність словесних об'єктів "Малахія" — СРСР — Мокія — „чудесна", хоч і надто характерно значимий приклад. „Мі", в найгостріші моменти того самого сценарію чи випадково вжито цей арсенал художніх прийомів, і політичних. Яка соціальна суть ужитих у двох різних

різних, але мета в них у „Малахії" глядач мусів „Мі", про яку так багато в другому — усі Мінні виступити, що не можна бачити, ці традиції, стосується традиції не лише всієї...

що дуже влучно говорючи деякі „Настрої і ритми".

що впадають багато з тих про шовінізм, кожний із них би мовити, рідніший йому

су" вдається. Цим сакральному „культу" на о тов. Куліш не запав. Скрипник:

виступати так, щоб його твори йшли й до „Мини Мазайла"...

тов. Куліш; і доказ

... тепер мова мовиться про старого „Іх треба переборити" (Куліш).

„Мі" — це закінчення „Мі"...

... це спроба сконденсувати слово, це спроба зафіксувати складову частину, а

не як супроводу, це спроба ритмічної будови поезії од початку до кінця. це спроба збудувати твір на органічному пов'язанні слова, ритму, руху, світла, музики, це боротьба, шукання (можливо і невдале) нової драматургічної техніки... \*

Можна дійсно сперечатися з приводу цієї сили спроб, але не можна не визнати за автором справді серйозних і поглиблених шукань... у сфері формального. „Соната" — це дійсно спроба цілком нового в драматургічній техніці поєднання різних „привходящих" — ліній, форм, звуків, кольорів, ритмів. Але, знов, не це ж є основне. Основне — це класово-політична суть і спрямованість, захована за всіма отими численними „спробами". Що ж являє собою „П. С." з цього погляду?

„Патетична Соната" це завершення, логічне й цілком послідовне, всієї тієї лінії, що від „Хуліо Хурино" простелилася через „Закут", „Малахія" до „Мини Мазайла". „Патетична Соната" — це завершення усіх тих „лівацько-троцькістських теорійок", що їх сам же Куліш засудив, розглядавши свою попередню роботу: „Малахія". „Соната" це нова спроба ніби по-новому, ніби новими засобами і методами, ніби новою формою, устами дійсно нових, не властивих Кулішеві персонажів: робітників-революціонерів плюс тих же націоналшовіністів (великодержавних і своїх... рідних) реставрувати тім такі класово-ворожі, націоналістичної „малахіяно-ської" теорії, що їм партія завдала рішучого удару. Цю соціальну функцію „Патетична Соната" виконує сумлінно, талановито і, як уже говорено, логічно-послідовно.

Голозний персонаж „Сонати" — Марина, є ніхто інший, як завуальований тип Аглаї, взятий „напрокат" із Вальдшнепів. Знаходимо тут певну подібність із героїнею Б. Лепкого — Могрею Кочубовичною („Полтава"). Програма воєнничого націонал-фашизму Мотрі Лепкого мало чим відрізняється від „програми" Марини Кулішевої. Перша, як знаємо, говорила старому Мазепі:

... треба нам зродити й виховати покоління нове, сильне і невгнуте. Не співати нам про плачучу березу, не скиглити чайкою кад колицкою дитини, не грати на розбитих бандурах, а змалку привикати до бренькоту щабель і до гуку гармат. Жахливе, незблаганне, грізне те наше українське життя... Вбий рабство до останку. Без пощади, без милосердя. Чем більший жах, тим тривкіша пам'ять"...

Друга — Марина — виголошує.

... хоч ярмо й червоним стане, а ярмом не перестане"...

Яка це придатна зброя для сучасних націонал-фашистів. Просте — віршоване гасло. А ось і друге. Марина повчає свого старого батька (Ступай-Ступаненка):

... Найкращий спільник той у кого зброя по українському говорить"...

\* Цитую за звітом про диспут, що відбувся в Буд. Літератури ім. Бачинського 9-III — 31 р. („Літ. газ." № 10 — 30-III — 31).

\*\* Щось подібне ми вже бачили в нашій літературі. Думки Мотрі й Марини використав П. Нечай у своїй трилогії — „Калиновий міст". Дякую за статтю „Індуркульницька база в літературі" „Плуг" № 1 1931 р.



Сам М. Куліш так пояснює (наскільки можна вірити точності переказу дописувача „Літ. Газети“) соціальну суть окремих персонажів — як от Марина — героїня п'єси, та Ступай-Ступаненко — її батько вчитель. Це — за автором, —

„... першообрази українського націоналізму за першого періоду революції лише \*. З другого боку — першообрази російського націоналізму — Пероцький, Андре (генерал-поручник). Ця вся антигеза включається на глибокий фон соціально-класової боротьби. Теза її — Лука, Гамар, Оврам — більшовики. Дієва особа „Я“ („Юга“ Ілько) — це образ, що йде від ідеалізму до матеріялістичного світогляду. Він не загартований революцією, він зраджує навіть, але водночас відчуває своє наближення до революції. Це образ хиткої мінливої інтелігенції. Тому його романтичний ліризм, це не стиль п'єси (нам якраз і здається, що цей „романтичний ліризм“; є стиль усієї п'єси Д. Г.), і не метод автора, це тільки засіб зобразити „Я“ (Югу) романтиком і ліриком властивими йому прикметами. Ліричні ремарки „Я“ хай буде проблемою настановлення... режисерові, хоч (?) ці всі ремарки можна легко викинути“...

От тобі й маєш. Спочатку Куліш говорить, що ці ремарки заховують у собі цілу проблему настановлення для режисера, і тут таки радо й швидко погоджується це все викинути. Як же так? Кось Буревій, загалом великий прихильник методи Кулішевої, вважає, що „Новим у п'єсі є ремарка у формі дієвої особи, що говорить від „Я“... І це зовсім вірно. Ця „ходяча“ ремарка є не просто доповнення авторове для читача драми (як літературного твору), це є невід'ємна частина цілого ідейного художнього комплексу п'єси. З допомогою цієї ремарки глядач — не читач! — мусить „читати в серця“ у „Я“ (Юги) і інших...

„Я“, він же „Юга“ — студент із селян Ілько. Соціальна суть цього селянина, що „йде від ідеалізму до матеріялістичного світогляду“ — зовсім неясна. Все його поведіння подане на тлі кохання до Марини так, що крім гострої антипатії, крім огиди до цієї „хиткої мінливої типово-дегенеративної інтелігенції“ — не почуваш нічого. Куліш особливо подбав про це, наділяючи цього Югу, аж двічі „зрадницькими“ рисами. Вперше Юга зраджує революцію, вдруге — Марину (своє кохання). „Дискредитація“ інтелігенції, саме тієї, що „йде від ідеалізму до матеріялістичного світогляду“ пішла, отже, двома лініями — і громадською і особистою. На цьому тлі значно виграє Ступай-Ступаненко і, особливо — Марина, — та частина інтелігенції, що не відчувала свого „наближення до революції“, цеб-то саме ті „прообрази українського націоналізму“, що їх розвінчати здавалося б, мусів мати автор за найперше заєдання.

Головний, ніби, стріжень „Сонати“ це те, що всі шукають країну вічного кохання — Юга насамперед, а далі й Марина й Андре — син генерала Пероцького, і Жорж — другий його син, і повія Зінька — позитивний образ у Куліша, і Настя — дружина Оврамова (не то робітник, не то кустар-одинак). Через це, через

\* Дія в п'єсі відбувається між Лютовською й Жостовою революцією.





онна вірити точності  
у сьвітлі окремих пер-  
Ступай-Ступаненко —

за першого періоду рево-  
люційського націоналізму —  
антитеза виключається на  
її — Лука, Гамар, Овраз —  
е образ, що йде від ідеа-  
логізованого революціонера,  
наближення до революції.  
о романтичний ліризм, це  
„романтичний ліризм“; в  
ліриці засіб зобразити „Я“  
приметани. Ліричні ре-  
режисерів, хоч (?) ці всі

ить, що ці ремарки за-  
ня для режисера, і тут  
виканути. Як же так?  
методи Кулішевої, вва-  
дівої особи, що го-  
„кодяча“ ремарка в  
ча драми (як літера-  
лого ідейного худож-  
ремарки глядач — не  
Оги) і інших...

льско. Соціальна суть  
до матеріалістичного  
вчення подане на тлі  
інтелігентії, крім огиди до  
інтелігентії — не по-  
це, наділяючи цього  
ерше Юга зраджує ре-  
„Дискредитація“ інте-  
до матеріалістичного  
і громадською і  
Ступай-Ступаненко і,  
ній, що не відчувала  
ама ті „прообрази ук-  
ати здавалося б, мусів

е, що всі шукають коа-  
далі й Марина й Ан-  
другий його син, і по-  
Настя — дружина Ов-  
цек). Через це, через

революцію.

коханця й гине більшість персонажів. Революція тут, власне,  
ніби й відсутня. Вона править за якимсь „екзотичне“ тло. Цю ек-  
зотичність лише підкреслюють позитивні в п'єсі особи: Лука —  
робітник-більшовик, Матрос та Гамар — видимо, професіонал ре-  
волюціонер...

Вражає на перший погляд якийсь підкреслений „об'єктивізм“  
авторів, виразний „нейтралізм“. Дієві особи змальовано з власти-  
вою Кулішеві майстерністю художньо опукло. І часом трудно до-  
брати: де ж і з ким сам автор? Кому віддає перевагу? Бо і зо-  
ологічний Ступай-Ступаненко, вельми подібний до Малахія, кінець-  
кінцем дістав від автора силу силенну „симпатичних“ рис.

Ступай, зоологічний націоналіст після „змички“ з генералом  
Пероцьким — білогвардійцем, після впертої „войовничої“ ненависти  
до більшовиків, раптом, (коли розірвався „альянс“ з єдинокорінним  
цем) філософствує:

„... І це прапор (за Марини) \* та й то ж прапор \*\*. Я вже думаю, чи  
не запропонувати таке: на жовтоблакитному — хай живе Радянське, хай  
вже буде й соціалістична, хай, аби тільки була українська республіка.  
Або ж так: на червоному дві стовжочки вшити: жовту й блакитну... (ду-  
нає)“.

А подумавши... виходить під час бою білих з червоними  
на вулицю і в малахіяньському дусі помогологувавши трохи на  
тему: „раді, що допались до зброї“, ще трохи „подумавши“ і  
сконстатували, що він, Ступай „ні сюди Микита, ні туди Ми-  
кита“ — кінець-кінцем рішає:

„Піду під червоний (стаг, Д. Г.). Здається ж, і в Запорозців черво-  
ний був“...

І коли раптом, якась „шалючая“ куля влучає йому в груди —  
не дочекавшись, коли Ступай надумає, на який бік і під чий стаг  
стати, — він нічим іншим не цікавиться, як тільки:

„Цікаво знати, з якої сторони куля“...

В цьому місті автор показав досить вдало одну сторону ва-  
жливішої соціальної проблеми: той хто вагається, той хто не успі-  
домляє собі ясно і виразно питання: з ким він і за що, той за-  
гибає безславною смертю, навіть не дізнавшись за що він заги-  
бає і від кого. Але так показуючи одну сторону цієї проблеми,  
М. Куліш забув, очевидно, що він оперував не загальноабстракт-  
ними формулами, а конкретними в конкретній дійсності об-  
разами... Через те його розв'язання, саме в цій конкретності, да-  
ної проблеми є серйозна, політична помилка. За автором ви-  
ходить, що Ступай-Ступаненко, наділений рисами зоологіч-  
ного войовничого націоналізму, (або, хай це — за автором  
„першесобраз українського націоналізму за першого періоду

\* Жовто-блакитний.

\*\* Що вишила Зінка — червоний.



революції лише") тільки тому, й пішов (чи вирішив для себе піти — це однаково, бо після цього ж рішення Ступай помирає) під червоний стяг — тобто до більшовиків, — що „здається ж і в запорожців червоний буз“... В такій концепції цілий епізод із Ступаєм виглядає ніяк не інакше, як наклепом на всю радянську українську інтелігенцію.

Це особливо впадає в око, коли для повноти образу Ступая та його політичних концепцій, Куліш додає ще й такі риси. В сцені, де Матрос і кілька більшовиків приходять з трусом до будинку, де мешкають генерал Пероцький і Ступай, останній не ображається на більшовиків... Чому?

„... Принаймні по-українському звернувся: зобразив на смерть, а не готовся к смерті. А генерал Пероцький скоріше сам собі смерть заподіє, ніж промовить слово українське. Ні, найкращий спільник той, хто мову нашу розуміє і по українському говорить“...

І хоч Марина — ця явно окреслена фашистка — і доводить цьому старому ідеалістові, що... „Найкращий спільник той, у кого зброя по українському говорить“... Ступай переконливо заявляє:

... Одним словом, я за соціалізм... (!)

... За соціалізм, за вітри, нехай і північні, аби тільки вози вилуц, аби тільки вивіяли з наших козацьких степів...

Марина — Ну кого, наприклад?

Ступай — Пероцьких, наприклад\*.

Сам буду думи, вітрові помагати от отак... (дує ротом).

В цій репліці Ступаєвій, і особливо в ремарці, проглядає та „вселядськість“ самого Куліша, що в „Патетичній Сонаті“ взагалі є досить помітне явище. Уболівання і всепрощенство до всіх нещасних і блаженних, що гинуть, (переважно, нагадаємо, від козачки) у революції, як у якомусь вихорі — стихійному нещастю — це не нову в Куліша рису, цю вселядськість, ми бачимо в цілій його творчості, починаючи з „Комуни в Степах“ (Вишневий). Із „найності“ старого Ступая можна кіба сміятися, але ніяк не буде його ненавидіти. Особливо, коли бачиш, як він на очах у глядача вмирає — палко кохаючи все таки, свою „ідею“...

Марина (дочка Ступаєва) — це нова зміна українського націоналізму, що від „першого періоду революції“ на сьогодні, взаємо вилася була у фашистівську: СВУ. Бачимо цю „зміну“ в її справжній „роботі“ в перший період революції. Марина (псевдонім — Чайка) організовує повстанські загони проти більшовиків, бачується з білим офіцером Андре Пероцьким: ніби закоханим у ній, використовує закоханого в ній Югу — його допомогою звільняє з під розстрілу Андре, коли той потрапив до більшовиків, а після їхньої перемоги залишається в заплалі для дальшої роботи. Тут Юга в наслідок „мук і терзаний“ (що повстали в нього зо-

\* Пероцький тут, підкреслюємо, поданий не як елеса, звичайно, а як національну категорія. Підкреслення моя Д. Г.).



всім не через колізію — матеріалізм, чи ідеалізм\* навчає, а викрити Чайку — вона попадає до рук Чека.

Так образ націонал-фашистки, носія найогіднішої своєю класовою суттю ідеології, повстає перед нами в аврорі особистого героїства і „благородства“. Хіба можна цю енергійну, швидкодіяючу жінку, що так завзято, нехтуючи своє особисте, за останку боролася, люблячи свою ідею — ненавидіти, чи не поважати?

Отже маємо другу політичну псмилку в п'єсі М. Куліша; таким художнім показом, таким виписанням „загально-людського“ героїзму, знімається, змазується класова природа Марини — її огідна націоналістично-фашистська суть.

Російський націоналізм репрезентує генерал Пероцький, (чи якийсь там учитель, чи взагалі „інтелігенція“) та його син поручник (чи корнет) Андре. Характеристику їм дано і від Куліша і від Ступай-Ступаненка достатньо, щоб зненавидіти не тільки націоналізм, а й націю... Генерал поводитьсь, як і належить генералові. Андре, що виконує завдання Чайки (Марини) і їде на села за її „нарядом“ під жовтоблакитним прапором — після поразки більшовиків, вертає вже під трьохколовим. Молодий не то гімназист, не то кадет Жорж (другий син Пероцького) „бравірує“ такими репліками, як: Молоденький, офіцерик, п'ять конюхів у кишені... Ну, й звичайно ж розстрілює людей. Його, що правда, теж розстрілюють...

Це все дієві особи з „антитези“.

„Теза“ до них: „Лука, Гамар, Оврам — більшовики“, а ми ще додамо: Матрос, Шайка (військовий), Зінька (повія). Всі вони показані, що, правда, епізодично, але досить опукло. Окремі епізоди, як наприклад сцени суду в штабі більшовиків і в штабі контрреволюціонерів стягають надзвичайного напруження. Але це тільки епізоди...

Коли від „нещасности“ Юги, одгонить іноді лівотроцькистським закрутом, чи Малахієм на виворіт:

„Я“... — Тільки тоді, як Петраркою стане той, хто сьогодні б'є жінку, — наступить всевітня соціальна весна... —

то в уста більшовика Луки, автор вкладає такі одверто націоналістичні висловлювання:

Лука — ...Хай блискавкою б'є на нашій Україні булава робочої диктатури...

Оригінальна, щоправда, але занадто симптоматична лексика у цього „більшовика“ „без п'яти хвили“ укапіста Луки, що так нагадує, саме цією сакраментальною булавою... Малахія. І коли Юга усім своїм контекстом повторює Малахієву тесрійку про ко-

\* Спостерігаємо характеристичний збіг „концепцій“ щодо нацпитування в „Л. С.“ і... у Вальдшнепах. Див. Э. Гірчак „Хвильовизм“ ДВУ 1930 ст. 103.



требу негайної реформи людини (в автора кообра, що йде від ідеалізму до матеріалістичного світогляду"... То в особі Луки маємо зворотню сторону цієї медалі. Куліш пробує нам показати її, цю „медаль“ (правда натяком), що від інтернаціоналізму—основного, кінцевого спрямовання пролетаріату—збивається на манівці націоналізму.

Залишається отже, одне—чи з лица, чи навиворіт: Малахій залишається Малахієм, „малахіяństwo“ з кожної сторінки, з кожного рядку верто і настійливо „звучить“ і в „Патетичній Сонаті“...

Отже „Патетична Соната“—кому й чому?

Революції, її героям? Ні! Герої революції тут—як епізод. Національна романтика, апологія сильної людини, розвінчання слабкодушких і дороговказ для анархистующих—якими не треба бути—ось що патетично подається в Сонаті.

Симпатії глядача, як і читача—співчуття, його п'єса кінцево-кінцем, спрямовує не в сторону переможців: Луки, Гамаряжских, чи Зінки, Оврама—забитих... в сторону слюнття анархиста, невідомо, коли зрадника, підсоложенного розказням ЮГИ... Усі симпатії і співчуття глядачеві п'єса намагається сконцентрувати навколо не тієї нещасної чайки, що не долітала, від жовтих вод починаючи, при битій дорозі скиглячи й об чумацькій вози б'ючись, а навколо тієї Чайки-Марини, що заплуталась у сільде Кулішевих неясностей, що наділена від нього найкращими ознаками борця за ідею, що має й усі риси людяности. Хіба це все не викличе ж а л ю принаймі.

Марина—Чайка, ще тип героїні, що його краще виобразити навряд чи міг би найтановитіший націонал-фашист, який хотів би „діалектично“ показати історію провалу ірій та ідей фашистства... Дешифрує це прекрасно Юга на розмові з Мариною дорікаючи їй:

„... Оврам, безногий доніс свої ідеї до найдалшої ями,—в глинищак і смерті в вічі мняув. Зінка теж. Зінка. А ви, ви довесете свої, хоча б до першого реєстраційного столу? \* Ви скажете“...

Чим не „самокритика“... Вона тим більш переконує в правдивості наших висновків, що далі в автопризнаннях „Я“ (Юга—Ілько) є така „ремаока“... „Почуваю, що ще один момент і я здамся“. Це, коли Марина пробує переконати вже прозрілого Ілька, вплинути на нього своїми жіночими чарами. Такий не переможний виходить, вплив цієї націонал-фашистськи—„обаятельної“, як висловлюється сам Куліш—на інтелігента, що за тим таки Кулішем приходять з ідеалістичних позицій на позиції матеріалістичні.

Отже, вся справа за „пустяком“. Не розпускай слюни, а краще агітуй або вбий, фашисте, і ти,—майже біла мети. Так, і лише так, кінцево-кінцем, доводиться дешифрувати настановлення „П. С.“.

\* Тобто до „столу“ Чека... ДБ.





ра, що йде від  
з себе Луки  
робує нам пока-  
ерціоналізму—  
збивається на

иворіт: Малахій  
сторінки, з кож-  
тичній Сонаті“...

тут — як епізод.  
иня, розвінчання  
якими не треба

ого п'єса кінцець-  
ки, Гамаряжезих,  
я анархиста, не-  
ням ЮГИ... Усі  
сконцентрувати  
від жовтих вод  
адькій вози б'ю-  
ась у сільде Ку-  
ращими ознаками  
и. Хіба це все не

раше виобразити  
рашаст, який хо-  
рій та ідей фа-  
озмові з Мариною

і ями, — в глянцях і  
всете свої, хоча б до

еконує в празди-  
нях „Я“ (Юга —  
одні момент і я  
же прозрілого  
чарами. Такий не  
штетськи — „обая-  
інтелігента, що за  
позиції на позиції

кай слюни, а краще  
сти. Так, і лише  
аводлення „П. С.“.

коли перевести мову художніх образів, в тій концепції в яких по-  
дано на мову політичну. Цей висновок підпирається не лише тим,  
що є у п'єсі тов. Куліша, а й тими фактами, що їх нема в „Па-  
тетичній сонаті“. Ми обминаємо тут той факт, що т. Куліш від-  
ходить від сучасної тематики; яку він так вдало почав був роз-  
робляти в „97“, „Комуні“. Ніхто не вимагає від письменника щоб  
він писав тільки про сучасне. Історичне минуле не тільки можна,  
а й треба висвітлювати нашій художній літературі і драматургії  
зокрема. Але ми ніяк не можемо обминути того що драматург у  
своїй історичній п'єсі, яка змальовує історичні події 1917—  
1918 р.р. зовсім усуває, знімає, такий історичний факт, як пар-  
тійний провід у пролетарській революції він бо, партпродів пока-  
заний не в органічному процесі розвитку й перемоги пролетар-  
ської революції, не в законінісному процесі організації й керів-  
ництва цією революцією, а в окремих хаотичних і нетипових епі-  
зодах саме в час захисту міста від нападу білогвардійців.

Так саме не можемо обминути й того факту, що в п'єсі немає  
розгорненого переконливого закінченого образу робітника-бі.ьшо-  
вика здатного протистати викінченому типозі Марини, — і зняти  
цього типа так, як це відповідало б самому історичному проце-  
сові революції, співвідношенню сил комуністичної партії й націо-  
нал-фашистської інтелігенції в цій революції. Маємо безсилі спроби  
Кулішеві показати якогось ефемерного „товариша із Петрограду“  
(чому не з Харкова? Не з Києва? Не з Донбасу?) але це є не що  
інше, як гола схема, така подібна до схем робітників у попе-  
редніх п'єсах (прикладом „Малахій“).

Отже участі робітничих мас у революції керівної ролі партії  
в цій революції п'єса не показує. Натомість маємо якісь жалю-  
гідні пародії на пролетаріят в собі: якихось нещасних покаліче-  
них, але романтично змальованих представників люмпен-пролета-  
ріяту, що деякі з них були випадково це факт захоплені вирою  
революції. За Кулішем вони творять революцію.

Маємо, отже, антипартійне перекручення історії революції,  
справжніх рушійних сил лютневої і жовтневої революції. В п'єсі,  
що розробляє таку вельми відповідальну історичну тему як рево-  
люція 1917 бракує повторюємо основного правдиво страктован-  
ного образ робітника, що міг би належно протистати типові на-  
ціонал-фашиста, історичної дійсності — зняти цей образ. Не  
показано художньо, закономірно відповідно до історично-доведе-  
ної і де й ної перезаги цього робітника і не показано самою істо-  
рією здійсненого „ідеологічного розстрілу“ ворогів пролетаріату,  
натомість маємо лише слабкий натяк на розстріл фізичний (Ма-  
рина в Чека). В п'єсі перекручено висвітлено ту частину буржу-  
азної інтелігенції, яка — хоч і не відразу хоч і плутаними іноді  
шляхами, — але прийшла до пролетаріату, стала під його прапори  
боролась під цими прапорами „Я“ (Юга) це є нічим не запереч-  
ний у п'єсі наклеп на таку інтелігенцію.



Такі є основні, політичні помилки, що їх припустився Куліш в цій історичній п'єсі... У світлі цих загальних висновків цікава своїм політичним сенсом репліка більшовика Шапки, коли він з групою товаришів заходить до будинку, де мешкає Ступай. Довідавшись, що це вчитель, Одноокій (матрос) дає розпорядження:

«... Учитель. Інтелігенція. Двері були не заперті. Крикни по цепі, щоб не займали».

Шапка (на весь голос, щоб почули на сходах, на вулиці):

„Перекажи там по цепі — інтелігенції покеда не займай!».

Що це значить „покеда“? Нині це звучить саме в душі тої брахні, що скрізь у ворожих нам країнах і подекуди в Рад Союзі фігурує як „похід проти інтелігенції“. „Покеда“, мовляв, не трогали, — а тепер у Нарим. Бо ж не показує Куліш, що є в нас і інша інтелігенція, крім Ступай та Юг, які, власне на крашуну долю й не заслужили...

Отже й до сьогодні не спромігся вибитися з манівців один із найталановитіших драматургів нашої доби — Микола Куліш... І досьогодні не спромігся він перебороти тих клясово-ворожих упливів, що й досі отруюють світогляд автора. Маємо повчальний приклад — куди і як заносить хвиля політичних збочень, коли людина одривається від загального річища партійної думки. Потрапляє в полон клясово-ворожих пролетаріатові ідеологічних промудрань.

В усій розгляненій тут творчості Куліша помічаємо в основному те саме: в пляні загально-філософському беручи — бачимо, що автор перебуває в лабетах ідеалістичного мислення, — в лабетах „повзущий емпіризму“: це найяскравіше позначилося на всьому, — починаючи від змістово-тематичних збочень у Кулішовій творчості й кінчаючи різними, формальними ознаками: жанр, метафора, різні сценічні ефекти і т. ін.

В пляні безпосередньо-політичному бачимо перекручене, антипартійне трактування дійсності — і сучасної і історичної; автор перебуває в полоні шкідливо-ворожих нам спрямовань. Бачимо, як важко митцеві раз потрапивши на ці манівці виборсатись потім на правдивій стежці революційно-радянського письменника, на яких стояв Куліш за першого періоду своєї творчості.

Кулішева хвороба має, як бачимо надто зтяжний характер. Тим часом, як багато колишніх „однодумців“ Куліша, зокрема й сам колишній ідеолог „вапаліянства“ т. Хвильовий, виявили ознаки повного одужання, останній твір М. Куліша „Патетична Соната“ ніяк не дає підстав для аналогічних щодо М. Куліша висновків — а навпаки викликає серйозну тривогу. На нашу думку, яку ми здасється, й підтвердили — „Патетична Соната“ є рецидив — хоч і дещо змодифікований, тих таки „малахіянських“ настроїв, що їх так рішучо засудила партія, ціла пролетарська суспільність.

Підкреслення мов Д. Г.



вистився Куліш в  
висновків цікава  
Шапки, коли  
мешкає Ступай.  
ос) дає розпо-

трики по депі, щоб  
на вулиці):  
не займай\*.

ама в душі тої  
ди в Рад Союзі  
а", мозаяв, не  
іш, що є в нас  
асне на кращу

аніаційв одна із  
кола Куліш...  
ясово-ворожих  
іаємо повчаль-  
ічних збочень,  
іртійної думки.  
і ідеологічних

аємо в основ-  
лучи — бачимо,  
ення, — в лабе-  
значалося на  
нь у Кулішо-  
наками: жанр,

ручене, анти-  
ичної; автор  
ь. Бачимо, як  
сатись потім  
ника, на яких

ий характер.  
з, зокрема й  
змили ознаки  
ча Соната  
висновків—  
ду, яку ми  
ідимо — хоч і  
робля, що їх  
ність.

Лише тоді, коли Куліш усвідомить й одверто по-більшовицькому засудить усі ті тяжкі помилки, що їх зробив він протягом цілої своєї політично-мистецької діяльності від „Хуліо-Хусіни“ аж до „Патетичній Сонаті“ включно, лише тоді М. Куліш переборє класово-ворожі політичні впливи, переборє ідеалістичні залишки свого світогляду і опанує діалектично-матеріалістичну творчу методу — лише тоді дістане він змогу й право стати в лави творців великого більшовицького мистецтва. А не зробить він цього, не зрозуміє, чи не захоче зрозуміти потреби найрішучіше перебудуватися, — тоді хоч би які „Сонати“ чи цілі „Симфонії“ з'являлися з гід його пера, про них те саме можна бути сказати, що сказано в ремарці Кулішеві про... Малахію:

„... Агапія засвітила свічку. Малахій грав. Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що лудка гугнявила і лунала диким дисонансом“.

Мусимо аналогічний висновок зробити і щодо „Патетичної Сонати“ (як і щодо „Народнього Малахія“) Куліш грає, і не чує, що вся вона, ця Соната цілою її оркестровкою є дикий гуляво-фалшивий дисонанс до всього нашого життя, до всієї нашої теорчости, до нашого будівництва. „Дикий дисонанс“ є „Патетична Соната“ і до власних зізнань до автокритичних листів М. Куліша. Треба т. Кулішеві це усвідомити — і зробити належні чинні висновки.



# МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА

## „ПУТЕШКА В ЖИЗНЬ“

Л. ЧЕРНЕЦЬ

„Кіно, як і інше мистецтво, не може бути аполітичне. Кіно повинно бути зброєю пролетаріату в його боротьбі за гегемонію, бути в руках партії за могутнє знаряддя комуністичної освіти та агітації“.

Так визначив XII з'їзд партії завдання, що стояли перед кіном. За реконструктивної доби, в час розгорненого соціалістичного наступу цілим фронтом, ці завдання є особливо актуальні. Кіно, як мистецтво, що дає можливість охопити найширші маси, повинно бути в перших лавах боротьби за пролетарську культуру, за культурну революцію. Потреба непримиренно боротись за ідеологічну чіткість, класову витриманість кіна є доконечна.

Одночасно треба відзначити, що кіно може розвиватися й міцніти лише у найщільнішому зв'язку, у взаємодії з іншими видами мистецтва, засвоюючи й використовуючи їхні досягнення, зокрема й передусім—досягнення пролетарської літератури. Коли ВОАПІ,— провідна організація пролетарської літератури— успішно бореться за ідейну й творчу гегемонію на літературному фронті, то і в суміжних ділянках мистецтва—зокрема в кіні—час воєвничому напостівству перейти в рішучий наступ проти найрізноманітніших класово-ворожих теорій (формалізм, документалізм, біологізм і т. д.) проти буржуазно-міщанських виявів і тенденцій—бо й до сьогодні усіх цих теорій і тенденцій належно мірою не викрито, не скритиковано, не розгромлено. Не дарма ж тов. Руджук в промові на пленумі Т. Д. Р. Ф. К. 1930 р. сконстатував:

„Я считаю, что у нас так мало хороших картин потому, что наша советская кинематография находится в значительной степени в кабале у мелко-буржуазно настроенной интеллигенции нашей страны“.

Це ще і ще раз сигналізує потребу зосередити якнайбільшу увагу пролетарської суспільности на питаннях кіна, зіблизувати максимум сил на створення пролетарського кіна, зліквідувати його відставання від реконструктивних вимог. Це відставання на сьогодні гостро здає в око. Якщо пролетарська література підноситься сьогодні на вищий етап, етап, що характеризується бо-





ротьбою за творчу методу пролетарської літератури, чим далі більшим розгортанням творчої дискусії та конкретної критики, то кіно на цей ступінь конкретної критики та боротьби за діалектично-матеріалістичну творчу методу ще не піднеслося.

Соціалістичний наступ на кінофронті, боротьба проти спроб просувати на кіноринок твори, прийняті буржуазною й дрібнобуржуазною ідеологією, розгортається надзвичайно повільними темпами. Саме через це й можуть з'являтися в нас фільми по суті буржуазні (як, приміром, „Кармалюк“). Саме через це в критиці творчості одного з найзначніших режисерів радянського кіна О. Довженка, ми мали ряд виступів, по суті ідеалістичних (Я. Савченко, М. Бажан, М. Ушаков тощо) виступів, що стали на шлях апологетизації саме тих рис Довженкової творчості, в яких виявлялись найбільші її ідеологічні прориви.

Останнім часом кіно, цей „великий німий“ вступив у новий вищий технічний етап.

„Німий“ заговорив. Останні роки, це є роки щораз гвидшого розвитку звукового кіна, яке, в міру удосконалення його техніки, здобуває нові позиції. Правда, і в цій ділянці ми посуваємось надто повільними темпами. Властиво, лише з 1950 року почалися досвіди й експерименти в цій ділянці. Проте, вже на сьогодні маємо ряд фільмів — більших, як, приміром, „Симфонія Донбасу“ Дзиги Вертова, „Деревня“ Копаліна, „Одна“ Козишцева й Трауберга і хронікальний фільм „13 днів“ (процес промпартії).

Переважає більшість цих фільмів, попри всю політичну актуальність їхньої тематики, не являє собою досягнення на шляхах творення пролетарського кіна. Прикладом „Симфонія Донбасу“ може правити за яскравий зразок фетишізації факту, документалізму, певного механізму, що виходить з лєфівських настановлень. Тим то немає в цьому фільмі справжнього показу процесу переборення труднощів — класової боротьби, а є лише ідеалізовані, ляковані, розрізнені картини праці. Так само й фільм „Деревня“, становлячи яскравий документ доби самим своїм матеріалом, є, одночасно, показова ілюстрація до тих таки „фотографічних“ лєфівських теорій.

Далеко помітніше й позитивніше явище — звуковий фільм „Одна“. Хоч він і видає доволі суперечливі оцінки, хоч і є в ньому ряд серйозних помилок, — проте, він становить значний факт у розвитку радянського звукового кіна. Це фільм соціально-насичений, з оригінальною музикою, з певними спробами заперечення буржуазного естетизму.

Проте, серед усіх радянських звукових кіно-фільмів найзвичайніше місце своїм успіхом, охопленням найширшого глядача посідає „Путевка в жизнь“, що його бачили сотні тисяч глядачів Москви, Ленінграду, Харкова, Києва тощо. „Путевка в жизнь“ є, фактично, перший ігровий звук фільм радянського виробу (апарат також радянський — системи Тагера).



Навколо цього фільму триває і точаться жваві дискусії. Маємо оцінки й виступи — часто протилежного характеру. Вже на громадському перегляді виявилися такі протилежні позиції: для одних „Путевка в жизнь“ є „поразка на ідеологічному фронті“ (К. Радек); для інших — це фільм „внутренне правдивый, революционно-убедительный“ (Никулин); „глубоко социальный политический документ“ (Егон Ервин Киш). До цього треба додати ще й відгуки закордонних газет, — бо ж фільм цей демонструється в Берліні й має там величезний успіх.

Що ж становить сюжетний кістяк твору? Які завдання ставила собі режисюра і як вони зреалізовані. Режисер Н. Екк зазначає, що він:

„поставил себе задачей создать первую звуковую художественную картину так, чтобы по содержанию эта картина была политически актуальна и остра и вместе с тем была бы проста, понятна, близка и увлекательна для многомиллионного массового зрителя“.

Тема фільму — показ боротьби з безпритульністю в радянських умовах. Як пише „Правда“ в рецензії:

„Фильм должен показать процесс „вручения“ безпризорным „путевки в жизнь“, включая вчерашнего безпризорного в рабочую армию строителей социализма“.

Метода пролетарського мистецтва, метода діалектичного матеріалізму вимагає від митця показувати процес в його діалектичному розвитку, показувати в окремому загальне і навпаки — бо ж, за словом Леніна:

„Общее существует в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть так или иначе общее. Всякое общее есть частичка или сторона или сущность отдельного“.

Цю діалектичну єдність часткового й загального митець має показати в живому процесі — в боротьбі, протиставстві. Беручи за тему боротьбу радянської суспільності з безпритульністю, автор повинен показати генезу, соціальне коріння цього явища, показати сутичку двох світів і виявити своє активне клясове ставлення до цієї сутички. Автор повинен показати процес переродження безпритульних в наслідок впливу радянського середовища і тих соціальних умов, що є в Радсоюзі, й системою конкретних образів довести, що лише в цих умовах, в умовах пролетарської диктатури й можлива переможна боротьба проти безпритульності та цілковита ліквідація цієї болячки — спадщини буржуазного суспільства.

Що ж фактично є в цьому творі. Розвиток дії, властиво, йде двома шляхами: одна сюжетна лінія це — боротьба з безпритульністю й перевиховання в трудовій комуні (головний персонаж — Мустафа); друга лінія — це історія Кольки Свиста, що з ватинського кубелечка, від щасливого родинного життя приходить до ролі ватажка безпритульних, а далі потрапляє до трудкомуні. Якою мірою вдало пов'язані обидві ці сюжетні лінії — побачимо далі.



заві дискусії. Маємо  
актеру. Вже на про-  
ні позиції: для одних  
у фронту" (К. Радек);  
революційно-убе-  
політичний доку-  
дати ще й відгуки  
грується в Берліні й

Ікі завдання ставила  
ер Н. Екк зазначає,

о художественную фільму  
чески актуальна й остра  
увлекательна для много-

вності в радянських

безприворний „путевий  
вою армію строителей

діалектичного мате-  
с в його діалектич-  
не і навпаки — бо ж,

льнос. Всякое отдельное  
стичка или сторона или

ального митець має  
вистовість. Беручи за  
виритуальністю, автор  
ого ягища, показати  
мисловє ставлення до  
с переродження без-  
редовища і тих соці-  
протних образів до-  
етарської диктатури  
пультності та цілко-  
уазного суспільства.  
висток дії, властиво,  
боротьба з безпри-  
словний персонаж —  
виста, що з затин-  
та приходить до ролі  
трудкомуні. Якою  
вій — побачимо далі.

Зараз лише відзначимо, що основна ідея — „праця переробляє людину“, ідея в основі правдива, в цьому творі не дістала класово-виразного тлумачення. Саме через це й стали можливі відзначені вище дитирамби на адресу фільму від німецької буржуазної преси. Бо ж цілком ясно, коли цю тезу — „праця переробляє людину“ абстрагувати, відірвати від класової дійсності, — вона, ця теза, справді, може лягти в основу й буржуазного трактування виховної ролі праці.

Цілком ясно, що не абстрагована праця, яку оспівують буржуазні та й деякі радянські рецензенти (як от Владимиров у „Прожекторі“), а належне класове середовище, умови, мета праці, — ось що визначає успішність і на прямих виховного впливу, ось що треба було показати авторів. Лише радянський лад і дає цілий комплекс умов (праця, робітничє середовище, велика політвиховна робота, усвідомлення себе, як частки колективу, що будує соціалізм), які перетворюють безпритульних на свідомих бійців за соціалістичну перебудову. Не Робінзонівська ізоляція на невідомому острові, одрізаному від цілого світу, як це маємо фактично у фільмі (колонія десь у глухому, цілком ізольованому монастирі), не лише майстерні й праця в них, а організований вплив пролетарської суспільності є найголовніше. У фільмі нічого цього немає, немає політвиховної роботи, ролі парт, проф. комсомольської організації і т. д. Натомість маємо авантурну повість про безпритульних, що їх могли „перевиховувати“ так само й десь у буржуазній країні. Основний засіб перевиховання у фільмі — це праця взагалі, плюс довір'я, ставка на „чесність“. На цьому й побудовано все.

Цей основний комплекс є безперечно хибний, шкідливий. Не відкриваючи й не підкреслюючи класової суті боротьби з безпритульністю в радянській країні, не викриваючи коріння безпритульності, як важкої спадщини капіталістичного ладу, фільм збочує в цьому питанні на манівці буржуазного його трактування.

Здавалося б, що історія Кольки Свиста й мала, насамперед показати звідки ж, під впливом яких соціальних причин поповнюються кадри вуркаганів. А що маємо? Родичну трагедію суто „приватного“ порядку. В міщанській (чи робітничій?) родині відбувається ряд жахливих подій: випадкова смерть матері, п'ятика батька, втеча тихого, лагідного хлопчика Колі, — і ось вже Колька — ватажок безпритульних. А згодом Коля повертається на трудовий шлях і щасливо знаходить батька. Чи є ця „жалісна“ історія — те типове окреме, в якому треба бачити загальне? Чи дає вона щось для з'ясування прикорнів безпритульності, як спадщини капіталізму й імперіалістичної й громадянської війни і т. д? Ні в якому разі. Цей мотив сина, що повертається в „отчеє лоно“ — цілком від буржуазної літератури.

Показати справжні чинники й ті, що творять безпритульність, і ті що живлять успішну боротьбу з нею, — автори не спромоглись.



Отже і ця додаткова сюжетна лінія, механічно доточена до історії трудкомуні, не дала відповіді на основне питання, що його—особливо в час загостреної класової боротьби—треба ставити чітко й виразно, а не змазувати.

Картина не становить собою єдності в своїх стилевих настановленнях—збочуючи до безоглядного еkleктизму. Уся вона, в основному, начебто побудована в реалістичному пляні (маємо, навіть, елементи натуралізму: „Ми мертвих не возим“). Окремі епізоди зроблені міцно й залишаються в пам'яті надовго, (прикладом, сцена в розподільниці, Мустафа в ролі провіантмайстра, картини праці в комуні, Мустафа на дрезині і т. д.) Але поряд цих реалістичних малюнків, маємо настановлення гуманістично-сентиментального порядку; це часто перетворює фільм на мелодраму, що її функція—викликати „загально-людські почуття“ до безпритульних. Сцени в родині Кольки, сцена биття і втечі Кольки і мотив „умру я умру“, смерть Мустафи на тлі „равнодушною“ природи, поданої в рожево-ідилічних тонах і т. д. Найяскравіше саме цю сторону фільму ілюструють.

Ще шкідливіша у фільмі бандитська романтика. Маємо тут романтично-прикрашений показ вуркаганського „дна“, показ, що вельми негативно може впливати на глядача-підлітка. І це „дно“ здається знову ж не як соціальне явище, не на основі певного гатування класових сил,—а як щось надкласове, абстраговане від соціально-побутових умов даного суспільства. Гіперболізована влада „дна“, криваві епізоди з пострілами й пожарами, мереживо романтики, ареола хоробрости, сили й, врешті, непереможности Жигала,—або що є в творі. Коли ж додати, що все це прикрашено такими оздобами, як, прикладом, пісні безпритульних, подані справді майстерно, то й висновок буде ясний: маємо в фільмі романтизування, оспівування і безпритульності й злочинського „дна“.

І так само, як трудкомуні ізольована від впливу пролетарської громадськості,—і Жиганський світ штучно відірваний від цілого життя і взаємодіяння з ним.

Замість реального розташування класових сил, маємо в фільмі різке протиставлення „добра“ і „зла“ без будь-яких спроб показати проміжні перехідні ланки. „Добро“—Сергєєв—вихователь Мустафа, Колька, і т. д. Усі вони раз ставши на стезжку „добра“ не зазнають ніколи й ніяких вагань, аж до останнього кадру. Їм протистоїть світ зла на чолі з могутньою романтизованою постаттю Жигала. Отже, бачимо різке розмежування за літфронтистськими рецептами гарного й поганого, а процесу немає,—немає діалектики самого перевикування.

Епізод, коли Колька Свист приводить до комісії боротьби з безпритульністю всю свою „банду“, умотивовується ідеалістично: коли побитий Свист втік з міліції, подається кадр: ніч, непогода, самотній Колька, жалісна музика „Умру, я умру“—і спогляди про матір. В наслідок цього й веде Свист до трудкомуні цілий світ





механічно доточена до  
на основне питання, що  
боротьби — треба ста-

в своїх стилевих наста-  
еклектизму. Уся вона, в  
стичному пляні (маємо,  
них не возим"). Окремі  
пам'яті надого, (прикла-  
в ролі провіянтмайстра,  
зні і т. д.) Але поряд  
лення гуманістично-о-  
часто перетворює фільм  
агально-людські почуття"  
ки, сцена биття і втечі  
Мустафи на тлі „равно-  
ічних тонах і т. д. Най-  
рують.

са романтика. Маємо  
аганського „дна“, показ  
глядача-підлітка. І це  
вище, не на основі пез-  
ваджасове, абстраговане  
ільства. Гіперболізоване  
ли й ножами, мереживо  
врешті, непереможности  
що все це прикрашено  
безпритульних, подані  
ский: маємо в фільмі ро-  
сти й злодійського „дна“.  
від впливу пролетарської  
ю відірваний від цілого

ових сил, маємо в фільмі  
і будь-яких спроб пока-  
— Сергеев — зикозатель,  
авши на стежку „добра“  
до останнього кадру. Ім  
омантизованою постапте-  
ня за літфронтівськими  
су немає, — немає діалек-

до комісії боротьби з  
ивозується ідеалістично-  
ться кадр: ніч, непогода  
я умру“ — і споради про  
трудкомуні цілий свій

заги, який невідомо чому сліпо кориться своєму ватажкові.  
Коли в першій частині фільму маємо показ безпритульних в  
усій їх красі, то в другій вони виступають, як „готовенькі“ будів-  
ники комуні; переходу, зламів боротьби, процесу — немає, є меха-  
нічне трактування. І коли й показується тут вплив радянської  
громадськості, то він виступає, або в адміністративно-міліційному,  
або в філантропічному плянах.

Штучність таких епізодів, як наприклад, будівництво залізниці —  
явна, бо й воно дається ізольовано від радянської громадської  
думки, від господарчого розвитку даного району і т. д. Будівни-  
цтво залізниці тут є лише засіб перевиховувати безпритульних.  
Тут маємо, безперечно, фалш. І коли напис у фільмі говорить, що:

„шило, ревець и пила рождали заново людей“,  
казалось, что труд победил“, —

то й тут праця виступає не як засіб творення нового суспіль-  
ства, а як самоціль.

А з другого боку й деструктивне начало — анархія, що проти-  
стоїть виховному впливові праці, — страктоване тут абстрактне,  
механістично, — як наслідок, сказати б, кліматично біслогічних чин-  
ників: „весняні“ настрої в комуні — з одного боку, — есенічне без-  
доріжжя й бездіяльність — з другого, ось що зумовлює у фільмі  
тимчасову перемогу анархії розгром майстерень.

Отже, маємо в цьому кіно-фільмі хибний основний ідейний  
комплекс. Це ізольований від диктатури пролетаріату й класової  
боротьби показ перероблення людей працею й агітація за „гу-  
манне ставлення“ до людини, поєднання з механічним поділом  
діючих сил на дві різко, за рецептом буржуазних фільмів, розме-  
жовані групи.

Спробу виправити ці кардинальні хибні зроблено в пролозі і  
спілозі, (деклямація Качалова); тут згадується і про вплив радян-  
ської суспільности, і про те, що породило безпритульність; але  
це все зовсім штучно доточене й неперекочливе, — це й оздоблене  
серпанком „ліберальної“ фразеології.

До цього слід додати, що й музичне оформлення фільму подане  
в неправдивому пляні; адже тут зміло й дуже настирливо пропа-  
гується серед глядача такий репертуар, як „Гоп со смиком“,  
„Гаврила“ „Юбку нову порвали“, „Умру я, умру я“; фактично  
весь твір насичений музикою й співами саме злодійського дна, —  
тим часом, як окремі трудові пісні подані й виконуються не  
так художньо й далеко не так настирливо пропагуються.

Фільм у цілому побудований на хибній антиленінській ідейній  
основі. Фільм перекручено тракту одне з явищ сучасної  
дійсности. Чим же пояснити немалий, все таки, успіх цього фільму  
серед радянського глядача? Режисерська й операторська  
вправність, ряд яскравих, по-мистецьки зроблених епізодів.  
Прекрасна гра артистів Сергеева (Баталов); Мустафи (Кирла),



нарешті, й особливо — високо-технічна досконалість в звуковому оформленні. Ось що зумовило цей успіх.

Тут звук, слово влітають в дію; це не механічна ілюстрація, а важливий конструктивний елемент, що підкреслює дію, підносить емоціональну напруженість у фільмі.

Слово, звук, музика, допомагають розкриттю, усвідомленню образів твору, збільшують їх ідейно-емоціональну чинність, — особливо, щодо глядача, який не в силі підійти до фільму з належною класово-загостреною критичністю.

Але саме через це, через високе технічно-мистецьке оформлення фільму, є особливо шкідливі його хибні ідеологічні настановлення — й особливо потрібне є непримирення викриття класової суті цих настановлень. Непробуджуючи класової зненависти до буржуазного капіталістичного світу, що породив безпритульність, не закликаючи до боротьби з рештками капіталістичних елементів, обивательщиною й міщанством, фільм, натомісць, намагається відкликати сльозу, співчуття, трактуючи події й явища в плані перевалівського гуманізму. Саме через цей лібералізм, через романтизовану авантурність та абстрагозаність від радянської дійсності фільм і має успіх серед буржуазної, — і „поміркованої“ і реакційної — преси й буржуазного глядача закордону.

Цей кіно-фільм відбиває на собі тиснення буржуазних та дрібно-буржуазних тенденцій. Режисер т. Екк, цілий колектив, що фільм творив, виявили далеко недостатню опірність цим тенденціям, виявили свою неозброєність діалектично-матеріалістичною творчою методою. Лише ґрунтовно перебудувавши свою творчу методу, цілий свій світогляд, лише піднісшись на рівень завдань вующої класи нашої доби, зможе режисер цього фільму стати до лав союзників пролетарського мистецтва.

Соціальна функція „Путевки в жизнь“ в цілому, є шкідлива, особливо, щодо глядача підлітка. Педагогам нашим доведеться мабуть проробити немалу роботу, щоб вивірити з дитячих голів вплив шкідливих настановлень „Путевки в жизнь“.

Так само перед цілим фронтом пролетарської кіно-критики, перед цілою радянською кіно-громадськістю стоїть велике завдання через широкі диспути, обговорення й висвітлення в пресі цього фільму викрити й скритикувати його шкідливі настановлення. Цифра 400.000 тисяч, глядачів, що — за приблизними підрахунками — бачили „Путевку“ в самому лише Харкові, до цього рішуче зобов'язує. На боротьбу проти „гнилого лібералізму“, за непримиренне викриття всіх класово-ворожих виявів на терені нашого кіна, треба мобілізувати цілу радянську суспільність.



# О Г Л Я Д И

## З ТВОРЧОСТИ С.-Г. ПРОЛЕТАРІВ

(Про журнал „Трактор“ за 1930—31 рік)

В. Зяець

По-новому, по-соціалістичному скерувавши розвиток господарства країни, пролетаріят штурмує й висоти культури, мистецтва. Поруч корінної реконструкції всього народного господарства, поруч вивершення фундаменту соціалістичної економіки, розгортається чим раз глибше, охоплюючи найширші маси, потужний процес культурної революції, процес опанування широкими масами пролетаріату і колгоспників культури, процес критичної переробки культурної спадщини минулого й будівництва нової, соціалістичної культури, бо

„народження соціалізму, як економічної системи, є одночасно народження культурного соціалістичного суспільства, яке не тільки засвоїть усе краще, що завоювало людство на протязі тисячоліть його свідомого життя, а й створить нові, невидані культурні цінності“.

Один із конкретних виявів цього процесу творення пролетаріатом нових культурних цінностей на літературній ділянці є творчість ударників — зокрема, ударників соціалістичних ланів, призваних до літератури.

У наслідок великої більшовицької реконструкції сільського господарства, що проходить у жорсткій класовій боротьбі з глитаєм, міцніють і пширкуються старі та народжуються нові господарства послідовно-соціалістичного типу, — радгоспи, народжуються потужні бази колективізації — МТС, в процесі нової соціалістичної праці міцніє загін сільсько-господарського пролетаріату, підноситься його культурний рівень, політична свідомість. С.-г. пролетаріят опановує культуру, починає творити нові культурні, зокрема літературні, цінності. У наслідок потужного процесу суцільної колективізації і ліквідації на її базі глитаєва, як класу, в наслідок реконструкції всього сільського господарства, колишні забиті наймити, розкидані по глитайських хуторах стягаються до радгоспів, МТС — цих нових пролетарських центрів, і тут прилучаються до активного політичного й культурного життя. З наймита виростає політично-свідомий с.-г. пролетар.



Зростання культурно-політичної активності с.-г. пролетаріату виявляється, зокрема, в тому, що серед нього народжується, разом з потужним робкорівським рухом, літературний рух. Протягом останніх років — що далі вперед, то все більше дужчає серед передових шарів с.-г. пролетаріату потяг до художньої літератури, до активної участі в класовій боротьбі, у будівництві соціалізму художнім словом. До редакції газети „Наймит“ (теперешній „С.-г. Пролетар“) сипляться сотні рукописів — перші художні спроби с.-г. пролетарів. При цій газеті з червня місяця 1929 року починає виходити щомісячний літературний додаток „Наймит“, де й містять свої художні твори початківці с.-г. пролетарі.

Цей журнал допомагає виявитися й оформитися значним літературним силам, що виходять із надр с.-г. пролетаріату. Микола Михаєвич, В. Гавриленко, П. Гіщук, М. Чміль, І. Даниленко — ці імена посідають чільне місце в цьому першому літературному журналі с.-г. пролетаріату на Україні. Нарешті, наприкінці 1929 р. на третьому Всеукраїнському з'їзді с.-г. робітників оформлюється літературна група „Трактор“, об'єднавши в собі кращі літературні сили с.-г. пролетаріату України.

Літературний рух с.-г. пролетаріату потужно зростає, і постає проблема організаційного оформлення його. На V з'їзді „Плугу“ у травні 1930 року літературна група „Трактор“ здекларувала своє співробітництво із спілкою пролетарсько-колгоспних письменників, а в травні 1931 року на Всеукраїнському зльоті ударників соціалістичних ланів, призначених до літератури, влилася до „Плугу“, залишаючись окремою творчою групою в межах цієї організації. Це влиття має кардинальне значення для історії „Плугу“, для його ідеологічного повороту, для перебудови цілої його роботи по-новому. Літгрупа „Трактор“ зміцнила пролетарське ядро „Плугу“, внесла в роботу „Плугу“ дух пролетарського бойовизму, політичної наснаженості, і тому з повним правом її можна назвати бойовим напостівським загonom пролетарсько-колгоспної літератури.

\* \* \*

Три основні ознаки характеризують творчу методу „трактористів“: 1) класова пристрасть у ставленні до зображуваних явищ 2) актуальність тематики і 3) чітка класова спрямованість. Це не значить, що кожний твір кожного тракториста має всі ці ознаки, — але саме ці прикмети становлять якісну відміну творчості літгрупи „Трактор“, виявляються як тенденція її.

Тов. Авербах в одному з своїх виступів говорив, що письменникам старої генерації часто бракує класової зневаги, пристрасти, тому їхні твори не так сильно мобілізують свідомість пролетарського читача, не будять огиди й зневаги до класового ворога. Цією стороною твори літгрупи „Трактор“ вигідно відрізняються від багатьох творів пролетарсько-колгоспних письменників старої генерації. Такі, далеко ще художньо недосконалі перші





и с-г. пролетаріату народжується, разом з ним рух. Протягом це дужчає серед педожднової літератури, дівниці соціалізму "Наймит" (теперешній сів — перші художні місяця 1929 року даток "Наймит", де пролетарі.

итися значним літеролетаріату. Микола І. Даниленко — ці лому літературному ті, наприкінці 1929 р. ників оформлюється зі краці літературні

но зростає, і постає а V з'їзді "Плугу" ктор" здекларувала колгоспних письмену зальоті ударників вналася до "Плугу", ах цієї організації. сторії "Плугу," для цілої його роботи рське ядро "Плугу", бойовизму, політич- можна назвати бойо-госпної літератури.

чу методу "тракто зображуваних явищ ірямованість. Це не має всі ці ознаки,— у творчості літгру-

ворив, що письмен-ненависти, пристра-ть свідомість про-исти до класового р" вигідно відрізня-свних письменників недосконалі перші

оповідання піонерів "Трактора", як "Село — комуна" ("Трактор" № 1, 1930 р.) і "Кривава довідка" (№ 5, 6, 1930 р.) — Івана Даниленка; "Стьопа" — Пилипа Рудя, "Заорана стежка" — Бойка і багатьох інших, — з початку до кінця пройняті зневажкою до глита, що виступає тут в найрізноманітніших ролях: розгульно-владного хазяїна у себе на хуторі, стишеного й замаскованого "мирного собі селянина", войовничого фашиста, що скеровує свого бандитського обрїза проти представників диктатури пролетаріату, замаскованого шкідника в радгоспі й т. д.

Ця класова зневажкою наймита до глита яскраво виявлена в емоційно-напруженому оповіданні Панаса Гіщука "Хуртовина" ("Трактор", № 2, 1930 р.).

Автор розповідає, як різдвяної ночі у хуртовину безробітний наймит іде степом до хутора Пшенишного шукати роботи. Його наздоганяє п'яна глитайська ватага, бере на сані і примушує співати, загрожуючи скинути у сніг. А приїхавши на хутір до куркуля, весела ватага залишила наймита в сінях голодного, а потім, згадавши про нього, втягнула до світлиці. Замість нагодувати, хазяїнька дочка примушує його розважити її співами.

... "Я ледве стримував себе, щоб не кинутись на цю виплекану вовчицю! Її слова падали, як вода на розпечене залізо; в мені заговорили довгі роки поневіряння, голоду, холоду.

"Стерво, ти вошиве! — крикнула куркулінька, ще більше скаженіючи. Тоді мені терпець урвався. Я плюнув їй у вічі, вона скрикнула, відскочила, стил грізно ворухнулася.

— Сволочи ви всі! Павуки прокляті! — закричав я осатаніло, втративши останній глузд.

Зустріч і сутичку безробітного наймита з глитайською зграєю автор зумів показати, як зіткнення двох антагоністичних класових сил — с-г. пролетаріату і сільської буржуазії. З-під драної свитини безробітного, голодного, виснаженого і стомленого наймита випростується на повний зріст постать класово-свідомого с-г. пролетаря.

В оповіданні показана й перспектива для наймитства: з глитайського господарства, з лабет найдикішої експлуатації — до соціалістичного господарства — радгоспу. Незаможник, у якого знайшов притулок цей наймит, порадив йому йти до радгоспу "Асканія Нова". І автор бадьорими тонами закінчує своє оповідання:

"Тепер я йшов до них бадьорий, окрилений.

Там, за далеким обрїєм, була моя надія, моя "Асканія Нова" \*.

Журнал "Трактор" показує, яким шляхом і якими темпами іде художнє зростання його співробітників "трактористів". Кожен

\* Коли автор свого часу поніс був це оповідання до ЛІМ'у, там його до друку не прийняли, мотивуючи тим, що це — сентиментальне, різдвяне оповідання, на зразок "Мальчик у Христа на емке". Треба нічого не розуміти в літературі, щоб за формальною подібністю "Хуртовини" Гіщука до сентиментальних різдвяних міщанських оповідань не побачити класової суті твору, що яскраво, з великою емоційною насиченістю й ідеологічною чіткістю виявляє боротьбу клас.



з них звичайно починає з поширеного дописа про свій радгосп про окремий конкретний факт. Далі переходить до маленького публіцистичного нарису, де в основну публіцистичну канву вплітаються окремі спроби художнього, образного показу дійсності. А потім автор уже пробує свої сили в сповіданні, повісті. Такий, в основному, шлях на наших очах пройшла більшість членів групи „Трактор“.

Цікаво, між іншим, відзначити, що коли тільки почав виходити „Трактор“, в ньому переважали вірші, як і в попередникові цього журналу — додаткові до газети „Наймит“. Проза, порівняно до часто більш-менш досконалих віршів — була дуже слабка. З останніх номерів „Трактора“ за 1931 рік бачимо інше. Питома вага віршів меншає, більше з'являється нарисів і оповідань, які дедалі підносяться на вищий ідейно-художній рівень.

Щоб правильно оцінити творчість „трактористів“, треба до неї підходити, насамперед, як до процесу зростання, а не як до творчості уже довшеної, стабілізованої у своїй творчій методі. Характеризуючись в основному активно-класовим, дієвим ставленням до світу, виявляючи матеріалістичне світорозуміння, творча метода основної групи „трактористів“ ще недосконала. Вона хибує, насамперед, на недіалектичність. А звідси — часто схематизм, поверхове трактування даного соціального явища, декларативність замість глибокого художнього розкриття дійсності, публіцистика — замість художнього показу суті явища в образах.

Візьмімо оповідання Даниленка, Бойка, Ананьева, Рудя, надруковані в перших номерах „Трактора“. Класова боротьба — лейт-мотив цих творів. Класові антиподи — активні будівники соціалізму і представники класово-ворожого табору — яскраво виявлені, подані в соціальній динаміці — класовій боротьбі. Це, звісно, добре. Але зле те, що ці класові протилежності автори подають схематично, а тому й однобічно, бідно з художнього погляду. Куркуль — майже однаковий у всіх оповіданнях. Наймички Галі в оповіданні одного автора часто не відрізняє від наймички Наталки в оповіданнях іншого автора.

Образ-схема, бідний на живий, конкретний зміст, образ-схема, що однобічно відворює живу, конкретну, багатогранну соціальну дійсність, — ось одна з основних хиб творчої методи „трактористів“ на першому етапі їхньої літературної творчості („Хліб“ — Михалевича, „Стьопа“ — Рудя, „Заорана стежка“ — Бойка і інш.).

\* \* \*

Літгрупа „Трактор“ одна з перших на Україні відгукнулася на заклик РАПП'у показати країні її героїв і відгукнулася не тільки декларацією, ухваливши спеціальну постанову, а й ділом, своєю творчістю. Останні номери журналу переповнені художнім матеріалом, що висвітлює героїв п'ятирічки — ударників радгоспів і колгоспів. Друга більшовицька сімба, збиральна кампанія, круглодо-



ро свій радгосп  
о маленького пу-  
ну канву вліта-  
у дієвості. А по-  
говісті. Такий, в  
сть членів групи

н почав виходити  
передникові цього  
за, порівняно до  
дуже слабка. В  
мо інше. Питома  
в і оповідаць, які  
вень.

тив", треба до неї  
анн я, а не як до  
її творчій методі.  
н, дієвим ставлен-  
розуміння, творча  
знала. Вона хвибує,  
сто схематизм, по-  
а, декларативність  
ти, публіцистика—  
х.

вева, Рудя, надру-  
істьба—лейт-мотив  
ники соціалізму і  
ю виявлені, подані  
звісно, добре. Але  
дають схематично,  
р. Куркуль—майже  
в оповіданні одного  
маки в оповіданнях

зміст, образ-схема,  
итогранну соціяльну  
годи „трактористів“  
ни („Хліб“—Миха-  
юйка і інш.).

їні відгукнулася на  
увнулася не тільки  
, а й ділом, себею  
і художнім матерія-  
ків радгоспів і кол-  
кампанія, круглодо-

бова робота трактора, взагалі бойові питання радгоспно-колгоспного будівництва,—усе це притягає увагу „трактористів“. Вони вико-ристовують художнє слово, як міцну зброю у боротьбі за більшо-вицькі темни, за промфінплян, у боротьбі з клясовим ворогом. Яскравий зразок включення художньої літератури у боротьбу за виконання промфінплян у, прикладом, поезія П. Гіщука, одного з найкращих пролетарсько-колгоспних поетів „Ударний марш“ („Трактор“ 1931, № 6). У цьому короткому закликіві до с.-г. про-летарів, написаному і виголошеному на Всеукраїнському з'їзді ро-бітників МТС у березні 1931 р. автор виявляє більшовицький розмах, поєднаний з міцною волею до боротьби за перемогу, усві-домлення вирішального значення другої більшовицької весни:

Розгортайтесь  
на нової дороги,  
Гей, мотори,  
піддайтеся грому!  
Закройсь, зима,  
сьогодні  
говорять  
тракторні колони.  
Сонце, дайш гарт.  
Хмари мечани розбий!  
Викинь на небі плакат:  
—Все для сібди!  
Переможмо  
Запа на змагання.  
Всю снагу—

На більшовицький штурм!  
На безмежних рілях—океанах  
Хай збуває  
в зрості  
зелен—шум!

Поруч із цінними позитивними рисами в цій поезії є дві вади, що знижують її ідейно-художню вартість. Перша вада,—автор не загострює уваги, на жорстокій клясовій боротьбі, що точиться навколо питань реконструкції сільського господарства. Аджеж ця реконструкція, штурм ланів тракторними колонами не є тільки тех-нічний процес, а, насамперед, соціяльний. Це процес ла-мання власницьких відносин, ліквідації глитайства, як кляси, на базі суцільної колективізації, отже—насамперед, жорстокої клясо-вої боротьби з глитаєм, що чинить одчайдушний опір соціялістич-ному наступові. Автор цю основну соціяльну ознаку процесу рекон-струкції сільського господарства, відображає в невизрачному образі, що може бути витлумачений і сприйнятий не як образ клясової боротьби, а як образ боротьби поколінь:

Ломиться ріль граніт,  
(Ю не  
з старим\*  
на герць!)

\* Розрядка моя—В. З.



Гей, кучеряві!  
Нажміть  
на межі пив,  
серця.

В кінці поезії автор, правда, намагається виявити класові противенства строфою:

Наша пісня—  
голосніш від грому,  
Ворогам—  
гостріша від ножа,

але це строфа теж звучить невиразно, не викриває суті процесу: не ясно, про яких ворогів мова, і чому саме наша пісня—ім гостріша від ножа, а не насамперед оспівані в попередніх рядках сталінні тракторні колони, що атакують степ.

Соціальна невиразність, можна сказати, позапартійність деяких образів автора спричиняється до того, що автор цієї поезії не виявляє яскраво, що тракторна атака степу це не просто рух, порив юних серцем, а боротьба, класова боротьба за соціалізм, яку провадять свідомі борці, класа пролетарів—могилярників капіталізму, разом і в бідняцько-середняцьким колгоспним селянством за проводом ленінської партії.

Ця хиба творчої методи—невміння підкреслити соціалістичний зміст процесів індустріалізації, реконструкції с.-г.,—виявляється не тільки у деяких „трактористів“, а й у творах старших пролетарсько-колгоспних письменників, знижує більшовицьку партійність творів цих письменників.

Відомо, що ідеологи соціал-фашизму на сьогоднішньому етапі своєї боротьби проти СРСР уже не заперечують великих господарських і культурних досягнень пролетаріату Радянської країни. Вони ладні визнати, що п'ятирічка виконується успішно, що індустріалізація нашої країни розгортається нечуваними темпами, але вони не визнають „дрібниці“: соціалістичного характеру нашого будівництва.

„Тому радянські письменники, — пише тоз. Бруно Ясенський („Правда“, 23-Х 1931), — зображуючи у художніх творах виробництво, село, зовсім не змазуючи трудодів і суперечностей зростання, повинні особливо яскраво відобразити наростки нового, протидіпально відмінного від капіталізму: інакше ці твори, нариса тощо класовий ворог може використувати проти СРСР. (Окремі факти такого порядку уже в цілком передрукують деякі твори, далеко не праях попутників, які не зуміли виявити соціалістичний характер нашого будівництва).“

А тим часом неувважність до цієї сторони справи (власне не „сторони“, а суті справи), яскраво виявляється і в деяких творах „трактористів“, присвячених показові героїв п'ятирічки і наших досягнень і бойових завдань—зокрема в поезії Дорошка: „У портах елеватори ждуть урожаїв“ („Трактор“ № 6, 1931). Автор широко трактує тему, він показує велику вагу успішного розв'язання зернової проблеми в СРСР для збільшення темпів інду-





нти класові про-

ає суті процесу:  
наша пісня—ім  
передніх рядках

артійність деяких  
р цієї поезії не  
не просто рух,  
ба за соціалізм,  
логіяників капі-  
тальним селянством

ни соціалістичний  
т.—виявляється  
х старших проле-  
тарську партійність

однішньому етапі  
в великих госпо-  
дарській країни.  
успішно, що інду-  
стріями темпами, але  
ого характеру на-

руно Ясенський  
рах виробництво, село,  
виробництво, повинні особли-  
во відмінного від  
вог ог може викорис-  
танням уже в цілому  
виробників, які не зуміли  
в).

справи (власне не  
і в деяких творах  
чотири і наших  
Дорошка: „У  
№ 6, 1931). Автор  
успішного розв'я-  
шення темпів інду-

стріалізації, для зміцнення всієї господарської системи СРСР, викриває взаємозв'язок, єдність різних галузей господарства. Але він не подає в своїх образах того якісно відмінного, що відрізняє буйне зростання господарства в СРСР від капіталістичної країни часів розвитку капіталізму.

„В портах елеватори ждуть урожаїв,  
Республіка домен, республіка шахт,  
Не вперше на штурм, в бої вирушає,  
Посилає темпи, розмірює такт“ і т. д.

З цілого вірша не видно, що це соціалістична республіка, що це соціалістичне будівництво. Так само, як і з непоганих рядків:

Ідуть ешелони машинні полями,  
Братаються в полі зерно і метал,—

не видно, на якій соціальної основі здійснюється це „братання зерна і металю“. Під кінець поезії автор пише:

На степ, на врожаї ми робимо наступ,  
складаєм степам ми  
машинами заспів,  
Щоб твердо країна  
Ступала, росла.

І в цій строфі ми знов не бачимо, під знаком якої соціальної якості відбувається наступ на степ. Разом із тим, тут змазана класова боротьба, труднощі, суперчності, в яких здійснюється соціалістичне будівництво. Маємо тут у багатьох місцях декларативну публіцистику, замість образного показу явища, певною мірою лякування дійсності, замість глибокого показу її, як суперечливого процесу, як боротьби протилежностей і викриття провідної протилежності. Ці хибні своєї творчої методи тов. Дорошко повинен подолати, бо вони загрожують перерости на систему, дуже близьку до творчої методи „Літфронту“.

Хибні творчої методи—це вияв недосконалого світогляду письменника; вони свідчать, що автори ще не опанували марксо-ленінської теорії, її ядра—матеріалістичної діалектики. Глибоке засвоєння марксо-ленінського світогляду є єдино певний шлях до переборення цих й інших хиб творчої методи, до опанування єдино-правильної творчої методи пролетлітератури—методи діалектичного матеріалізму.

\* \* \*

Відаючи почесне місце поруч старших членів групи—ударникам соціалістичних ланів, призованих до літератури (П. Гараган, С. Юрченко, Г. Комлів, Настя Паламарчук, М. Коркішко, Вівчаренко, Башта, Лосів, Гезела і інш.) журнал „Трактор“ останніх місяців рясніє нарисами, що відтворюють конкретних, живих творців більшовицьких темпів, героїв наших великих буднів, ентузіастів соціалістичної праці, що новими формами праці—соціалістич-



ним змаганням і ударництвом переборюють труднощі будівництва своєю відданню працею кладуть цеглини у підмурки нового світу—соціалізму. Ф. Кириченко у своїй програмовій поезії—„Показати героїв“ („Трактор“ № 6, 1931 р.) гостро критикує недолугих кабинетних писак, що замість включитися в соцбудівництво, щоб глибоко пізнати його й правильно, до-більшовицькому відобразити, висиджують, мов квочки, сюжетики, „калічать теми“, а то просто коротають час у більярдних (недвозначний натяк!), і звертається до пролетарських письменників до ударників:

Наше місце—колгоспи,  
радгоспи, МТС!  
Письменники-бійці,  
до грівної зброї!  
Ганьба тим, хто в більярдних десь,  
Коли кляса  
кляче  
оспівати  
Нових героїв!

Ф. Кириченко й сам береться виконувати визначений в цьому виступі програм. У поезії „Слово — героям“ („Трактор“ № 7, 1931 р.) від імені ентузіастів соціалістів—тов. Рибки (радгосп „Комуніст“ на Лозівщині) і тов. Башти (радгосп „Металіст“ на Сталінщині), який дав світовий рекорд роботи трактора, автор висуває бойовий більшовицький програм виконання історичного гасла тов. Сталіна—опанувати техніку. Втілюючи це гасло в художнє слово, тов. Кириченко застерігає проти небезпеки—проти спроб ледарів, саботажників, шкідників замаскувати цим гаслом свої намагання, скеровані на зрив більшовицьких темпів у роботі:

Яке мені діло,  
що в полі прорив?  
На роботу не вийшов,  
бачте, не з ляку,  
Я дома серйозно техніку зубрив...  
А техніка, знаєте,  
вирішує все.

І далі поет закликає комсомол давати одкоша таким „технозубрам“:

Нам таких технозубрів  
не треба ніяк.  
Визубрити книжку  
дуже просто.  
У подібних „учених“  
мозок заляк,  
Іх здорово зудить  
ледарства хороста.  
Комсомоле!  
Таких—на одгострений спис,  
Віднесімо  
до зоологічного музею,—  
Хай глянуть праціючі,  
скільки технокрис  
Комсомол назбирає  
для галереї!



і будівництва  
нового світу—  
ейі—„Писказати  
недолугих кабі-  
птво, щоб гли-  
у відобразити,  
“, а то просто  
звертається до

ачений в дьому  
ор № 7, 1931 р.)  
„Комуніст“ на  
галінщині), який  
е бойовий біль-  
тов. Сталіна—  
слово, тов. Ки-  
едарів, саботажа-  
гання, скерова-

Клясово-ворожому підходові до опанування техніки автор про-  
тоставить більшовицький підхід ентузіастів радгоспів і, як зразок,  
подає промови героїв трактористів. Рибки й Башти. (Тракториста  
Рибку показує і тов. Гіщук і в нарисі, надрукованому в газеті  
„С.-Г. Пролетар“, а Башту висвітлює т. Холош у своїх нарисах  
про радгосп „Металіст“). Заналізувати всю поезію „трактористів“—  
окреме велике завдання. Тут треба відзначити те нове, відмінне,  
що несе в собі поезія „трактористів“, ударників це: клясова  
пристрасть, колективізм і радість соціалістичної  
праці.

Тов. Я. Солодченко, що почав свою літературну роботу  
дуже слабким нарисом „Комуна ім. Сталіна й оповіданням „Овуча“,  
виявляє в нарисі „Директор № 54“ значне художнє зростання.  
Твір цей свідчить, що тов. Солодченко вже опанує нарисову  
форму: в основному автор уже говорить не поняттями, а образами,  
автор уме знайти і підкреслити основні вирішальні ланки в ро-  
боті радгоспу: опанування техніки, правильна організація вироб-  
ництва, уважне ставлення до машини. В центрі уваги авторової—  
ударник-тракторист радгоспу „Червоний Перекоп“ Тищенко, про-  
тиставлений рвачам і ледарям. Тищенко, як передовий с.-г. про-  
летар, виховує молодих трактористів:

„Таке уважне ставлення і шалоба до машини з часом виховує і това-  
ришів Тищенка. Це їх одрізняє од решти трактористів, з часом стає для  
них гордістю і предметом задрощів товаришів.

Тищенківець — це вже визначає кляс гарної роботи“.

Тракторну колону захопила серед степу злива. Машини за-  
грузли в болоті. Трактористи кидали машини й бігли до вагон-  
чиків.

— „Тищенко був вихідний після нічної зміни і спав. Проте вибух  
грому і галас трактористів збудили його. Довідавшись в чому справа,  
швидко нап'яв на себе комбінезона і побіг до своїх машини.

— От чудак,— прокинувшись, сміявся Срібний“.

Інші трактористи, присоромлені вчинком Тищенка, і собі по-  
бігли до тракторів, і машини були врятовані. Один тільки Срібний  
не пішов, заявивши: „чому я піду, я своїх 8 годин одробив“.

На отакій деталі автор показує нам два ставлення до праці:  
ставлення свідомого пролетаря-ударника і ставлення шкурника,  
рвача.

Автор, правда, не розкриває нам клясової підоснови поведінки  
Срібного, але подає біографію Тищенка. Тищенко, колишній най-  
мит глитайський, що разом з багатьма своїми товаришами пе-  
рейшов до радгоспу 1929 року. Ця біографічна довідка багато  
світла проливає на соціальну зумовленість Тищенкової поведінки.  
Сам Тищенко підкреслює різницю праці в капіталістичному госпо-  
дарстві (глитайському,) і в господарстві соціалістичному. Звідси,  
з усвідомлення того, що працюєш у соціалістичному господарстві,  
зпливає і ентузіастичне ставлення Тищенка до праці. Ні жаль,



автор цього моменту художньо не розкрив. Тільки в кінці нарису автор кількома рисами з Тищенкової біографії розкриває класове обличчя цього ударника. А перед цим Тищенко виступає в авторській інтерпретації, як аполітичний старанний робітник, як машинно-любець і тільки. Автор не зумів показати тут соціалістичного характеру ударницької праці. І це наслідок недостатнього засвоєння матеріалістично-діалектичної творчої методи.

Про героїв цього ж радгоспу — нарис „Герої героїчних буднів“ Івана Даниленка. Велика перевага Даниленка перед іншими „трактористами“ є та, що він кожне зображуване чи в нарисі, чи в оповіданні соціально явище розкриває, як явище класової боротьби. Ця риса є властива усім його творам, надрукованим у журналі „Трактор“: „Село Комуна“, „Кривава довідка“, „Ім'я їм — ентузіясти“, — палкий, емоціонально насичений нарис про ударників радгоспу „Комуніст“, „Комсомольська ударна“ і, нарешті, останній, згаданий вище, — усі ці нариси, коли розглядати їх у хронологічному порядку, говорять про висхідний шлях розвитку автора. Кожне досягнення пролетаріату автор уміє показати, як перемогу соціалістичного наступу, як наслідок переборення жорсткого опору класового ворога. Це підкреслює, характеристична і дуже цінна риса творчої методи т. Даниленка. Її треба теоретично усвідомити й зробити здобутком інших. Слабкі сторони творчої методи Даниленка — схематизм у показі персонажів і в розвитковій дії, деяка поверховість; але останні нариси показують, що він іде шляхом подолання цих хиб.

У нарисі „Герої героїчних буднів“ Даниленко подає коротенький огляд історії радгоспу, його досягнень, як процесу невпинної класової боротьби з глитаєм. Автор уміло показує, як у процесі жорстокої класової боротьби вивожуться, міцніють, гартуються політично кадри радгоспу, сьогоднішні герої героїчних буднів: коваль Завгородній, тракторист Руф, столяр Соболев, що 23 роки провів у клітках глїтайської експлуатації, робітники комсомольської ударної дільниці і інші. Нарис цей, в основі своїй ще публіцистичний, як більшість нарисів Даниленка.

Треба відзначити правильне, в основному, з погляду творчої методи спрямування нарису т. А н а н ь е в а „Червоні гряди“ („Трактор“ № 6). Тут автор на перше місце висуває соціально-якісну відмінність соціалістичної праці в радгоспі і праці в глїтайських господарствах, що існувала кілька років тому на території нинішнього радгоспу.

Автор правильно зосереджує увагу на жорстокій класовій боротьбі, в процесі якої ліквідовано глїтайські господарства, в процесі якої народився та зміцнів городній радгосп ім. Косіора на руїнах глїтайських кубел. Передові робітники радгоспу, колишні глїтайські наймити, по-соціалістичному ставляться до праці в радгоспі, дорожать кожною рослиною, кожною господарською дрібницею, таврують несвідомих, відсталих. Ударник Гаврило каже:





льки в кінці нарисів і розкриває калейдоскоп виступає в автобітнік, як машинісоціалістичного хастатнього засвоєння

ї героїчних буднів“ ленка перед іншими куване чи в карсії, як явище класової орам, надрукованим „Кривава довідка“, о насичений нарис ольська ударна“ і, си, коли розглядати нскідний шлях роз- втвор уміє показати, слідок переборення реслює, характери- Даниленка. Її треба інших. Слабкі сто- у показі персонажів тання нариси пока-

ленко подає коро- нь, як процесу не- уміло показує, як у юються, міцнюють, інші герої героїчних ф, столяр Соболев, плуатації, робітники цей, в основі своєї ленка.

з погляду творчої звоні гряди“ („Трак- ає соціально-якісну праці в глитайських на території ниніш-

жорстокій класовій йські господарства, радгосп ім. Косіора тинки радгоспу, ко- ставляється до праці ною господарською рник Гаврило каже:

„— Роззяквуватий поливальщик, чи той, хто поливає за приказкою „аби день до вечора“, або хто стає на поливку й думає, що це він поли- вав не червоні радянські грядки баклажанів, а якогось Гащенка чи Буков- ського — той забуває боротьбу за ці грядки, порушує трудову дисципліну і забруднює чорними пламами договора соцзмагання“.

Цю кардинальну соціальну відміну в стані і ставленні робіт- ників до праці, — з переходом їх від глитайв до соціалістичного господарства, — автор проводить червоною ниткою через увесь нарис і в кінці ще раз підкреслює в промові голови загально-рад- госпівських зборів, присвячених дворіччю страйку с.-г. робітників у глитайських господарствах:

„Два роки тому на глитайських землях, политих нашим потом, виро- стали і червоніли від нашої крові баклажани. Нині ці ж баклажани ще швидше ростуть і червоніють та вже не від поту й крові, а від чесної праці, від того, що ми сміливо стаємо до лав ударників, свідомо боремось за нові й нові перемоги. Отже, пригадуючи все це, ми відмічаємо його тим, що кращі з нас преміюємо й передаємо до лав лєнінської партії“.

Також вірний, в основному, підхід до висвітлення радгоспного й колгоспного життя виявили в своїх нарисах т. т. Гавриленко („Ударний 518 — 1040“, „Староста“), Холош (серія нарисів про радгосп „Металіст“), Гезела („Ударна зерно-фабрика“), С. Юр- ченко („Наказа виконано“ — про комуну ім. Чубаря), Гараган („Повною ходою“ — про комуну „Червона Україна“ на Лозівщині). Ентузіастичну роботу комсомольців у радгоспі „Червоний Велетень“ висвітлює ударник Г. Комлів у нарисі „Герої комсомольського база“. Хиба цього нарису — деяка тенденція до лякування дійс- ности: в автора доярки завжди, і на роботі і на відпочинкові — з веселими співами на устах.

В журналі ще дуже мало оповідань. А тим часом подані в журналі, особливо в останніх номерах, оповідання свідчать про те, що цей жанр цілком під силу передовим „трактористам“. Під- стави для такого висновку дають, зокрема, два оповідання, варті детальнішого, ніж це можливе в даній статті, розгляду. Ці опо- відання: „Секрет майстра“ („Трактор“ № 8) Натана Рибак, що цікаво показує психологічний злам у негативно настроєного до радянського ладу німецького майстра, який (злам) стався під впливом оточення ударників заводу, — і „Грушина бригада“ Єв- гена Гікіша, що змальовує процес народження соцзмагання серед відсталих і малосвідомих робітниць радгоспу підо впли- вом прикладу передових робітниць (комсомолка Груша). Автор бере ударництво в радгоспі на тому етапі, коли воно тільки ви- бруньковується, оформлюється, несучи в собі багато елементів сти- хійности, навіть політичної несвідомости (частина доярок включа- ється в ударну роботу з мотивів особистих, не розуміючи ще соціально-політичного значення ударництва).

Десятий номер „Трактора“ з 1931 р. присвячений показові героїв праці на цукроварнях і виявленню літературної творчости: ударників цукроварень. На високому художньому рівні стоїть



нарис „Староста“ В. Гавриленка — про соцзмагання між змінами на цукроварні ім. Сталіна і формування в цьому процесі нової людини, нового ставлення до праці. Цей нарис є приклад того, як треба показувати в художньому творі окрему особу, окремого героя. У Гавриленка ударники — комсомолец Микола і старий робітник Мельник — подані не відокремлено, не метафізично, а як частина ударницького колективу, як окреме в цілому. Тут уже маємо відхід від схематизму до повнокровного художнього показу. Позитивно, в основному, треба оцінити й оповідання „Кришталь“ Ф. Солоненка (про заводського винахідника) і нарис „Перехідний“ П. Самченка, надруковані в цьому номері.

\* \* \*

Певна річ, цей дуже схематичний огляд аж ніяк не претендує на вичерпне висвітлення тієї частини творчості „трактористів“ і ударників соціалістів, що є вміщена в журналі „Трактор“ (не кажучи вже про численну продукцію їхню, розкидану по інших журналах („Селянський журнал“, „Плуг“) і газетах — зокрема районних. Ця моя спроба тільки мала частка великої колективної критичної роботи коло буйних паростків творчості ударників, що йдуть у літературу з лав с.-г. пролетаріату та колгоспного селянства. Марксистська критика має найближчим часом детально вивчити цю творчість, виявити й усвідомити, що принципіально нового несе вона в своїй творчій методі, і що тут є хибного, як наслідок нездорових впливів, літературних традицій, як хвороба зростання.

Але вже й зараз деякі попередні підсумки можна зробити. Перший підсумок. Творча метода членів літгрупи „Трактор“, як вона виявилась в розглянутих вище творах, характеризується в основному, з одного боку: 1) класовою напругою, активністю у ставленні до світу, 2) актуальністю питань, що їх висвітлюють автори, 3) чіткою класовою спрямованістю. В основі її лежить матеріалістичне пролетарське світорозуміння. Але це світорозуміння не піднесене ще на рівень марксо-ленінської філософії — діалектичного матеріалізму, не озброєне марксо-ленінською діалектикою.

Ці вади світогляду конкретизуються в творчій методі, як схематизм, тобто одностороннє відтворення соціальної дійсності, невміння показати цю дійсність, як діалектичний суперечливий процес. Звідси випадки поверхового трактування явищ, невміння показати класову боротьбу, як рушійну силу суспільного життя, невміння глибоко показати якісну відміну соціалістичних відносин, праці, від капіталістичних, часто поверхове захоплення успіхами, творчим поривом, ентузіазмом переможного пролетаріату СРСР, без показу соціального, саме соціалістичного змісту цих великих творчих напружень мас. Нарешті, недостатня літературна грамотність виявляється в незавжди змілому, іноді примітивному оруду-



важні художнім словом, специфічною зброєю боротьби, у підміні цієї зброї публіцистикою.

Отже, дальше зростання групи має йти лінією: 1) роботи над глибоким засвоєнням марксо-ленінського світогляду, як керівництва до дії, як основи творчої методи пролетлітератури; 2) розгорненої літературної учби, щоб опанувати художнє слово, як специфічну ідеологічну зброю; 3) критичного засвоєння літературної спадщини минулого і вивчення сучасної пролетарської літератури під поглядом усвідомлення всіх досягнень і хиб у її творчій методі.

Другий підсумок. Журнал „Трактор“ активно включився в практику соцбудівництва. Показом героїв п'ятирічки, рішучою спрямованістю на обслуговування вирішальних політично-господарських кампаній і робіт (друга більшовицька сівба, збиральна, опанування техніки) журнал довів, що він стоїть на більшовицьких позиціях. Журнал дедалі більше стає, згідно з постановою останнього пленуму Ц. Б. „Плугу“, журналом ударників соціалістичних ланів, призваних до літератури. Творчість ударників, дедалі більше, посідає в ньому центральне місце. Основна вада в цьому напрямі — зовсім незадовільний, неприпустимий стан критично-методичного розділу журналу. За це має відповідати критична секція „Плугу“.

загання між змінами  
цьому процесі нової  
рис є приклад того,  
ему особу, окремого  
ь Микола і старий  
не метафізично, а як  
в цілому. Тут уже  
художнього показу.  
видання „Кришталь“  
ика) і нарис „Пере-  
/ номері.

ж ніяк не претендує  
ости „трактористів“  
і „Трактор“ (не ка-  
розкидану по інших  
і газетах — зокрема  
великої колективної  
чости ударників, що  
та колгоспного се-  
тим часом детально  
що принципіально  
о тут є хибного, як  
радицій, як хвороба

ки можна зробити.  
літгрупи „Трактор“,  
их, характеризуються  
иженістю, активністю  
що їх висвітлюють  
В основі її лежить  
Але це світорозу-  
інської філософії —  
жксо-ленінською дія-

рочій методі, як схе-  
і дійсності, невміння  
перочлиивий процес.  
ц, невміння показати  
ого життя, невміння  
них відносин, праці,  
я успіхами, творчим  
у СРСР, без показу  
істу цих великих  
літературна грамот-  
ривитивному оруду-



# Р Е Ц Е Н З І І

**А. Афіногенов. „Творческий метод театра“. (Диалектика творческого процесса). Критическая библиотека „На литературном посту“ ГИХЛ 1931, тир. 5.000, стр. 140, ц. 1 р. 15 к.**

Боротьба за творчу методу пролетарського театру тільки не розгортається. Теоретична думка на теа-фронті, хоч останніми часами й пошавилася, проте ще й насьогодні не стоїть на такому рівні, щоб давати практикам пролетарського театру „силу орієнтування і ясність перспективи“.

Праця А. Афіногенова, як це видно з авторових настановлень, мусіла б заповнити, хоча б до певної міри, цю прогалину на теа-фронті. Дати аналіз „непосредственной практики творчества в разрезе основных категорий диалектического материализма“ і одночасно дати відсіч теоретикам від механіцизму (Глебов, Піотровський) еклектизму (П. Новидький) та гегеліянству (Б. Рейх), що прикриваються марксизмом, пропагуючи еклектичні ворожі теорії—ось найголовніші завдання роботи Афіногенова. Визначивши конкретніше тему своєї роботи в підзаголовкові („Диалектика творческого процесса“) автор всю книгу будує за такими основними розділами. „Художник и действительность“, „Объективное и субъективное в творческом процессе“, „Причинность и самодвижение“, „Борьба и единство противоположностей“, „Качество, количество и мера“ і т. д.

Отже авторові настановлення й перелік основних розділів книжки „Творческий метод театра“ дозволяють говорити про неї, як про першу спробу застосувати категорії матеріалістичної діалектики до аналізу творчої методи театру, або вірніше—виявити творчий театральний процес, як процес діалектичний. Наскільки автор справився з поставленими завданнями—видно буде з дальнішого розгляду; зауважимо лише, що й сам він ряд своїх тверджень уважав за дискусійні, визнає певну абстрактність в аналізі, та не скрізь вдале застосування загально-філософських і методологічних тверджень до театрального процесу.

Але в книзі Афіногенова цікавить нас не лише суто-театральна специфіка процесу (хоча й з цього погляду вихід цієї праці—ціла подія). Особливого розгляду, на наш погляд, ця книга заслуговує саме своїми загально-філософськими, методологічними настановленнями, скільки автор навіть у найбільш „специфікаторських“ розділах (скажімо „метод актерской работы“) передусім, повертається до проблем методологічного характеру, висуваючи часто твердження дискусійні чи навіть, просто, антимарксистські.

А. Афіногенов починає свою працю з того, що відштовхується від Воронського й Переверзева. Але це відштовхування здійснюється не з позицій послідовного воєнничого лєнінізму, бо послається автор у всіх вихідних моментах на Плєханова, Гегеля й Деборіна. Так, навівши кілька просторих цитат з Плєханова, автор робить такі узагальнення щодо творчого процесу загалом.

„Проблема творческого процесса заключается в том, что художник не может выдумывать образы, что свое субъективное намерение изменить действительность, свое понимание ее он отражает в образах объективной, существующей вне и независимо от его понимания действительности“ (7—8 ст.).

Мова про основне питання творчого процесу: про взаємовідносини реальної дійсності і суб'єктивних намірів, цебто об'єкта й суб'єкта. На цьому питанні





варто зупинитися й тому, що в книзі вона посідає досить поважне місце (цілі перші два розділи трактують це питання, та й далі автор часто повертається до нього). З наведеної вище цитати можна було б зробити припущення, що автор хоче підкреслити основну засаду діалектичного матеріалізму — про об'єктивність буття, первинність його щодо мислення, пізнання. Але таке припущення мало б рацію лише в тому разі, коли б ця формула не лише відповідала на питання про походження суб'єкта від об'єкта, не лише вказувала на залежність категорії суб'єкта, а й визначала його взаємозв'язки з об'єктом.

Саме тому, що й для Переверзева, з яким полемізує Афіногенов, ця проблема кінчилася на констатації походження суб'єкта від об'єкта, на встановленні факту первинності першого щодо другого, саме тому у критиці Переверзева, в спробі дати марксо-ленінську формулу, треба було дати чітку вказівку на діалектичний характер взаємовідносин буття й мислення, підкреслити активну роль пізнання. Гім часом, у формулі Афіногенова саме цього підкреслення немає.

Далі автор виточює свою думку: „Развитие образа, следовательно, происходит в строгом соответствии с развитием той объективной реальности, которую это понятие отражает вне и независимо от субъективной идеи художника, хотя сам образ и есть выражение этой субъективной идеи“ (5 ст.). Ще далі автор наводить приклад із творчості Гоголя: „Эти образы—пишет Афиногенов про образы Гоголя—были столько же образами Гоголя, сколько образами самой русской действительности, развитие которой шло помимо и независимо от Гоголя“ (тамже). З цього прикладу вже зовсім ясно, що автор нехтує активну роль пізнання. З цього логічно випливають міркування Афіногенова про соціальну природу мистецтва. „Художник должен познавать действительность, как исследователь, отображая познаваемое в образной форме“ (43 стр.).

Афіногенов — далекий тут від лєнінної теорії відображення. В Леніна суб'єкт, відображуючи буття, одночасно й змінює його, впливає на нього. Тимчасом, за Афіногеновим, дійсність розвивається незалежно від пізнання, не знаючичи будь-якого впливу від нього. Посилаючись на Плеханова, Афіногенов стверджує: „Разумеется, если писатель вместо образов оперирует логическими доводами— он не писатель, а публицист, но он остается публицистом и тогда, когда „образы выдумываются им для доказательства известной темы“ (Плеханов 7 ст.). Отже, замість основної тези діалектичного матеріалізму про провідну, ведучу роль світогляду, ідеології в творчому процесі, маємо в Афіногенова некритичне повторення плехановських, кантіанських, по суті, тверджень. Як відомо, Плеханов, зокрема в роботах літературно-критичних (про Некрасова, Ібсена и др.), не піднісся до розуміння активної ролі пізнання, недіалектично трактуючи проблему художності й публіцистичності.

Афіногенов наводить найясравніше місце з статті Плеханова про Ібсена: „Там где Штокман становится в позу непосредственного обличителя, за его спиной проглядывает лицо автора, и творческая тень образа подменяется логической схемой“ (41 стр.). Отже й тут бачимо некритичне ставлення до антидіалектичних тверджень Плеханова, який соціальну наснаженість, виразно-ідеологічне настановлення, ідейну гострість — називає „логічною схемою“, виводячи їх за межі „чистого мистецтва“.

Цікаво зіставити з наведеними висловлюваннями Афіногенова міркування його про ставлення актора до своєї ролі, до образу. Афіногенов стверджує, що „вопрос не в обвинении или оправдании, вопрос в понимании идей произведения, роли образа в нем...“ (60 ст.). Аргументується це законами матеріалістичної діалектики... „актер, прокурор или защитник никогда не может создать диалектический образ, ибо исходит от одной из противоположностей: оправдать или обвинить...“ (тамже).

Маємо „блискучий“ приклад того, як схоластичне методологізування стає за дорозглядом для об'єктивістської опортуністичної практики. Меншовиствующий ідеалізм дебординської групи в трактуванні закону єдності протилежностей, саме тим й характеризується, що вона — ця група — замазує питання про провідну протилежність, пропагуючи їх примирення, цебто скокуючись до меншовицького „об'єктивізму“. Звідси випливає й відмова від класового присуду в мистецтві, відмова від більшовицької партійності.

діалектика творчості „На літературі“ р. 15 к.

ки не розгортається. Юхавилася, проте ще тикам пролетарського

новлень, мусіла б зайти. Дати аналіз „некатегорій діалектичного механізму“ (Глебов, (Б. Рейх), що прикрилось найголловніші зав'язує своєї роботи в підручнику будує за татт“, „Об'єктивне и движение“, „Борьба и а“ і т. д.

ів книжки „Творчество“ спробу застосує і методи театру, або діалектичний. Назво буде в дальнішого уважає за дискусію застосування за того процесу.

еатральна специфіка (я) Особливого розумно - філософськими, найбільш „специфіредусім, повертається ердження дискусійні

вугується від Вороні з позицій послідовних моментів на цитат з Плеханова, ом.

м, що художник не начернение изменить образ об'єктивної, і действительности“

відносини реальної На цьому питанні



Слідом за Деборіном (і деборінцями) Афіногенів накреслює таку схему розвитку противенств: 1. „Внешнее различие — простая разность признаков, несомности сценических функций. 2. Внутреннее различие — противоположность... 3. Высшая форма различия себя от самого себя — противоречие при котором противоположности, содержащиеся в себе противоречье, как возможность, обнаруживают ее, скрытый антагонизм принимает форму конфликта, противоположности вступают в борьбу уже в форме противоречий“ (116 ст.).

Як бачимо Афіногенів тлумачить діалектику кожного процесу за Деборіном. Проста тотжність, мовляв, переходить у відмінність („различие“), відмінність переходить в протилежність; вища форма протилежності — противенство. За такою схемою противенство — двигун процесу, — з'являється не з самого початку, не в цілому процесі розвитку, а наприкінці, завершуючи, так би мовити, процес; сам процес, виходить, розвивається невідомо якими силами. Виходячи з цієї схеми, Афіногенів і накреслює шлях творчого процесу, як перехід, переростання, розвиток цих деборінських категорій до противенства включно.

Метафізичною теорією примирення протилежностей Афіногенів аргументує свій безоглядний захист наскрізь ідеалістичної, реакційної системи Станіславського, — дарма, що давно вже засуджені опортуністичні спроби видати афоризм Станіславського про добре й зле, за діалектику, хоч би й „стихийну“. Беручи під свій захист цю теорію „примирення“ класових протилежностей, Афіногенів посилається знову на Деборіна й на Гегеля: „Иными словами, употребляя термины Станиславского, не искать доброго в злом, а выявить, что доброе уже было заложено в злом, как его основание и сущность, что в результате процесса доброе стало законченным, в то время как в начале процесса оно было зародышевым чувством, принимавшем формы злого, сурового, скрытого в себе“. (102 ст.).

Добре, що Афіногенів виступив проти літфронтівських схем, проти безпалавського спрощеного поділу всієї складної нашої дійсності на біле й чорне (позитивне й негативне); такий поділ призводив у практиці до механізму, до спрощенства й лякування дійсності. Але погано те, що автор не протипоставив цим антимаרקсистським настановленням і теоріям марксо-ленінських засад.

Афіногенів в одній площині, так би мовити, розглядає „раздвоенность“ і робітника-комуніста, і куркуля, і Гамлета. Скрізь автор шукає негативного в позитивному і навпаки. „Отрицательное в положительном не только не означает раздвоенности, но свидетельствует как раз о цельности: раздвоенная натура существует, как отрицательное и положительное, как две половинки, может быть даже борющиеся, но не переходящие одна в другую“.

Отак абстрагувавшись від практики класової боротьби, відірвали категорії діалектики від дійсності, загрузаючи в схоластиці й методологізуванні, автор договорився до того, що почав під один гребінець загальної роздвоенности стригти й куркуля. І тут на подмогу притягається Деборін. „Всякое нечто не только становится иным, но само в себе есть иное, то есть оно становится тем, что оно есть в себе, оно приходит к себе, становится законченным“ („Гегель“ стаття в Б. С. Э.).

„Чем положительнее для нас кулак? — запитує Афіногенів і відповідає: — тем, что он нами „ликвидируется“ как класс, что его историческая роль отрицательная, окончена и снята.

„Чем отрицателен кулак? Тем, что в глазах многих и многих середняков он не просто кровопиец, а и хороший хозяин, от которого зависят многие безлошадные, „знающий человек“, — тем, что кулацкая агитация находит положительную почву не только среди подкулачников, но и среди середняков“ (116 ст.).

Зводити до самої лише агітації — шкідливість, політичну ворожість куркульства, класів, що відповідає на діалектичне „зняття“ скаженим терором, — може лише теоретик, що методологічно перебуває в полоні деборінщини — нещовиствуючого ідеалізму. За Афіногенів виходить, що куркульська агітація „находить положительную почву среди „середняков“, бо „середняк действительно так колеблется между двумя лагерями“. (104 ст.) і т. д. З цього висновок: середняк теж роздвоенний, в ньому мусять боротися добре й зле, так, як і в куркуля. Мабуть Афіногенів не поділяє тієї думки, що нині „основні маси середняка рішучо повернули до соціалізму“ (Сталін).



таку схему роз-  
в'язки — протип-  
себе — проти-  
себе протипоречче.  
має форму кон-  
традикції (116 ст.)  
су за Деберінс.  
) відмінність пев-  
ненство. За та-  
кого початку, не  
мислити, процес;  
Виходячи з цієї  
від, переростання,

ексьв аргументує  
стемі Станіслав-  
и відати афоризм  
існу". Беручи під  
Афіногенов поси-  
требля термивні  
рое уже було за-  
процесса доброс  
було зароджен-  
в себе". (102 ст.)  
ем, проти безпа-  
а біде й чорно  
механіцизму, до  
не протипостави  
ських засад.

двоєстність" і ро-  
гативного в пози-  
о не означає різ-  
ная натура суще-  
и, может быть даже

іправляти категорії  
ізуванні, автор до-  
ности стригти й кур-  
не тільки стано-  
вляється тем, що оно  
м" („Гегель" стаття

і відповідає: — тем,  
роль отрицательна;

тих середняков он  
сяг многи безло-  
диди положительную  
(116 ст.).

ворожість куркуль-  
м терором, — може  
іншій — меншови-  
ська агітація, на-  
дійствительно так  
цього висловки: се-  
е, так, як і в кур-  
вській масі серед-

Представники груп меншовистуючого Ідеалізму, ставлячи питання про „зняття", „заперечення" й „переходи", по суті ігнорують якісний бік справи. І в Афіногенова в його підході немає диференціації, що випливає з якісних особливостей усіх сторін процесу. Правда, він наводить у своїй книзі Енгельсове застереження про те, що „Для каждой категории предмета имеется особый, ей свойственный способ отрицаний, чтобы из него получилось развитие", (Енгельс) але на практиці його нехтує. В Афіногенова немає диференціації переходів одного процесу в другий і переходів у межах процесу. Характеристичне те, що в його роботі не знаходимо й конкретизації закону про перехід одної якості в другу через стрибок, бо фактично такі стрибки він ототожнює з стрибками міри.

Приклади з творчістю Шекспіра, Чехова й інші драматургів та паралелі з драматургією пролетарською, що ними рясніє робота, доводять: автор не бачить нової якості в пролетарській драматургії не розуміє стрибка, трактуючи розвиток театру й драматургії (і буржуазної і пролетарської), як еволюцію, ступеневе наближення до відносної істини, що й собі наближає до істини абсолютної.

„Шекспир, как и Гейне, Байрон, Пушкин, Гоголь и другие лучше многих современных драматургов понимали всю абсурдность претензий на абсолютно новое, усердно разрабатывая материалы как предшествующих поколений, так и своих современников. И именно отчетливое представление об относительности своих творческих возможностей двигало вперед относительные истины старых тем и сюжетов, развивало их, дополняло, обогащало и тем самым приближало их к абсолютной истине в них заложенной" (46—47 ст.).

Не випадково, праця Афіногенова, досліджує творчу методу театру в з а г а л і, а не пролетарського театру. Автор мислить собі пролетарський театр, як розвиток театру Шекспіра, Станіславського, буржуазного театру загалом. Апологетично поставившись до системи Станіславського, Афіногенов, зрозуміло, не може вказати: що ж само пролетарський театр мусить критично засвоїти з цієї системи (Окремі моменти, що їх наводить Афіногенов, звісно, за приклади бути не можуть: жест Станіславського—Штокмана в п'єсі Ібсена, шматок чорного оксамиту, що випадково розв'язав проблему оформлення цілого спектаклю і т. д.).

Афіногенов зовсім мало посилається на Леніна і зовсім ігнорує його вказівки щодо критичного використання буржуазної культурної спадщини. Він цитує Гегеля і в його дусі трактує цю проблему: „на каждой ступени дальнейшего определения воздвигается вся масса его предшествующего содержания и через свой диалектический ход вперед, не только ничего не теряет и не оставляет позади себя, но несет с собой все приобретенное и обогащает и сгущает себя в себе". (Гегель) Гегелевський шлях розвитку абсолютного духа, що „сгущает себя в себе" стає в Афіногенова законом розвитку матеріалістичної діалектики.

Що Афіногенов зовсім некритично ставиться до Гегеля, видно з таких прикладів. На 79 стор. автор так таумачить взаємозв'язок „змісту" й „форми" в театроцесі: „Временная ограниченность спектакля (уложиться в четыре часа), определенная им самим форма произведения, обусловленная своим содержанием форма становится законом развития своего содержания". (Гегель).

З цього першого прикладу видно, що з допомогою Гегеля „форма" в Афіногенова стала законом розвитку „змісту". З'ясовуючи завдання пізнання, що претендує на науковість та об'єктивність, автор знову наводить думку Гегеля про те, що „художественный идеал или красота есть истинная действительность, соответствующая своей сущности". (11 ст.) Цеб-то автор приймає тут основу ідеалістичну тезу Гегелю про мистецтво, як про споглядання абсолютним духом своєї суті.

У порушеному вище питанні про міру наближення до об'єктивної істини буржуазних драматургів і драматургів пролетарських, що опанували методу діалектичного матеріалізму, маємо в Леніна такі вказівки: „Единственный вывод из того разделяемого марксистами мнения, что теория Маркса есть объективная истина, состоит в следующем: идя по пути Марксовой теории, мы будем приближаться к объективной истине все больше и больше (никогда не исчерпывая ее); идя же по всякому другому пути, мы не можем прийти ни к чему, кроме путаницы и лжи" („Материализм и эмпириокритицизм" ст. 140).



Характерно в те, що автор не зійшов з висот схоластики до актуальних проблем нашого театрального сьогодні. Пролетарський театр і пролетарська драматургія зовсім випадають з кола аналізу. Драматургія Кіршона, прикладом, шлькарічна робота тромів, резолюційних театрів Мейерхольда і драматургія Маяковського залишилися поза аналізом Афіногенова. Про центральне завдання пролетарського театру: показ героїв соціалістичного будівництва, показ робітника ударника, про реконструктивну тематику театру загалом — він не говорить. Маємо, отже, певний відрив теорії від практики класової боротьби на театрі за реконструктивної доби.

Схолястичне методологізування, формалізм, некритичне ставлення до Деборіна й Гегеля виявилися в книзі Афіногенова, не як впливи й окремі зриви, а як ціла методологія меншовицького ідеалізму.

Слід відзначити, що журнал „На літ-посту“ свого часу визнав помилковість видання цієї книжки в критичній серії журналу.

*Ів. Юрченко.*

**С. Добровольський.** Маяк. (Героїка реконструктивної доби). Книга перша „Крига скресла“. ДВОУ. „ЛІМ“ 1931, ст. 380, ц. 3 крб.

Кожен новий твір Добровольського є новий крок на шляху опанування творчої змислості — це свідчить за авторову невпинну працю над собою, від малохудожньої й схематичної повісти „Залізний кінь“ до величезного полотна, над яким вини працює Добровольський — ось його шлях. Загальна ж ознака всіх праць письменника — актуальна тематика, тематика реконструктивної доби.

Новий роман (вірніше I частина роману) „Маяк“ змальовує будівництво величезного радгоспу на Північному Кавказі, на колишніх землях барона Менгдена, поміщика Самойлова тощо. Показати процес творення зернової фабрики світового значіння, що буде за фортецю соціалізму, показати героїв, що під керівництвом партії штурмують перекопи будівництва, відбити злам, що стався серед найширших мас селянства, відбити боротьбу з глитайною та шкідниками — такі завдання поставив собі автор у романі „Маяк“. Завдання надзвичайно складне; воно вимагає максимуму політичної поорієнтованості в тих подіях, що сталися за останні роки в нашій країні, органічної участі в наших будівничих процесах. З другого боку багатограність теми загрожувала небезпекою написати про все в цілому і ні про що конкретно. Автор цієї небезпеки уникнув, зі своїм завданням в основному справився. Правда, окремі прогалини в творі є; та про них — нижче.

Колись дикий, пустельний, як скаламучене море, виснажений спекою і бур'янами степ“, перетворити на зразкове господарство, що має дати країні 12 мільйонів пудів товарового хліба — таке завдання дала партія „колишньому погоничеві, плугатареві в занській економії і слюсареві паротяго-будівельного заводу, Гаєвському“ (ст. 34). Гаєвський, що за автором символізує „сполучення землі й заліза“ як „єднання міста з селом“ (ст. 34), витриманий більшовик, загартозаний у боях, певний своїх сил — в головна дієва особа твору. В боротьбі в класовим ворогом, — шкідництвом, що непомітно простягло й сюди своє павутиння, з боротьби за темпи будівництва він виявляє більшовицьку незламну волю.

Поруч з Гаєвським, автор подає і інших типів, зокрема й представників агротехнічної рад. інтелігенції. Головний інженер Маслов, прикладом, є представник тієї частини інтелігенції, яка свідомо пішла на роботу в соц. будівництві, але в якій ще зберігся мідний дух інтелігентської м'якотілості, побоювань перед труднощами. Інший — головний механік Штанько, що „на будівництві нераз виявляв вдачу партизана, якого більше захоплював ефектний спосіб перемоги, аніж суть її. От через що він іноді кривився на марудній, повсякденній роботі“ (ст. 38—9). Показує автор агронома Літовченка — факівця, цілком відданого справі роб. класи. За його ініціативи в селі засновується колектив. На жаль автор менш звернув уваги на цю постать, тому порівняно з багатьма іншими посталями твору вона вийшла схематична, недороблена.

Це — так би сказати верхівка будівництва. Поруч з ними виявляють себе рядові борці, будівники радгоспу. Насамперед, автор зупиняється на посталях трактористів, показуючи різних типів, що по-різному ставляться до будівництва.





стижки до актуальних про-  
стр і пролетарська драма-  
тична, прикладом, кіль-  
ка і драматургія Мажов-  
центральне завдання проле-  
та, показ робітника удар-  
він не говорить. Маємо,  
огьби на театрі за рекон-

не ставлення до Деборіна  
й окремі зриви, а як ціла  
асу визнав помилковість

*Ів. Юрченко.*

ої доби). Книга перша  
880, ц. 3 крб.

і шляху опанування твор-  
ю над собою, від малоку-  
езного полотна, над яким  
вна ж ознака всіх праць  
ктивної доби.

льовує будівництво вели-  
землях барона Менгдена,  
зернової фабрики світо-  
героїв, що під керів-  
ти злам, що стався серед  
ією та шкідниками — такі  
ня надзвичайно складне,  
і тих подіях, що сталися  
них будівничих процессах.  
зпекою написати про все  
ки уникнув, зі своїм зав-  
мни в творі є; та про

иснажений спекою і бур'я-  
в дати країні 12 мільйонів  
колишньому погоничеві,  
удіельного заводу, Гавв-  
сполучення землі й залі-  
більшовик, загартований  
В боротьбі з класовим  
ди своє паутиння, з бо-  
зелампу волю.

ма й представників агро-  
прикладом, є представник  
у в сод. будівництві, але  
лості, побоювань перед  
будівництві нераз вия-  
їй спосіб перемоги, аніж  
їй, повсякденій роботі"  
я, цілком відданого спра-  
колектив. На жаль автор  
багатьма іншими поста-

з пени виявляють себе  
рунцяється на постах  
заявляється до будівництва.

Ось один із них — Коваленко. Він не від того, щоб мати на своєму подвір'ї  
„власного залізного коня“, бо й участь у будівництві для нього є лише спосіб  
добути грошей на хазяйство. Але це лише одиниці, яких перекоує колектив.  
В основному ж трактористи, „дебільша хлопці молоді“, — це загін відданих бій-  
ців за соціалістичне будівництво. За словами одного з них Льоньки Крутя, „на-  
ше пещастя, що ми пізно народилися й не могли битися за оці степи. Але те-  
пер укупі з старшими товаришами, що завойовували цілну з рушницями в ру-  
ках, ми й за стерном виконаємо господарський наказ уряду, як бойовий наказ“  
(ст. 122).

Боротьба за прискорення темпів оранки широко розгорнена в романі. В сод.  
змаганні ударні бригади трактористів виявляють себе, як дійсні ентузіясти. Заслу-  
говують на увагу постаті, Льоньки Крутя, Феді, Любя, бригадира в 30-річним  
виробничим стажем — Шульги, бригадира Михайловського тощо.

Разом автор розгортає картину класової боротьби на селі, що його перебудова  
є складова частина роботи радгоспу та показує характеристичні постаті різних  
учасників цієї боротьби. Вдало подана, прикладом, постать бідняка Івана Крав-  
чука: „прийшовши на ялівчанські степи з самими робочими руками та з купою  
дрібною дівторі“, він працював на тих, що, приходили з грішми, з худобою, з  
машинами, хто був спритніший щоб напоятати собі скриню й збагатити оселою —  
чи то одверто грабуючи свого брата, чи приховано визискуючи чужу працю“  
(ст. 131). Ця постать є характерна для цілої бідняцької частини села, що нині  
під проводом партії його перебудовує. З другого боку виступає підкуркульник  
Лаврін Боровик (бідняк), що своїми хазяйськими мріями нагадує тракториста  
Коваленка. Також вдало показана нерішучість, вибікування Опари і т. д. Життя  
і праця колгоспу, успіхи сод. будівництва в цілому переконують ту частину  
бідняцтва й середняцтва, що певний час ввагалась, сумнівалась. Цей злам вдало  
показаний у творі.

З другого боку виступає гантайня, що озвіріл об'ється проти рад. будівництва,  
проти колективізації. Але тут автор трохи „спасував“: типи гантаїв, — крім тієї  
більш-менш вдалого Симоненка, вийшли схематичні, неживі; їхні методи бороть-  
би — надто наївні, а тому й перемога бідняцькій частині села дається в творі  
непереконливо легко. Це є явне спрощення явний ідеологічний зрив. Нарешті  
дуже серйозний прориз утворює те, що автор нам не подає середняка, боротьба за  
якого є найскладніша в нашій дійсності.

Найкраще вдалась автору постать чередника Охріма Полатая, що „від дня  
народження живе серед цих степів, що виріс у колісці матері природи“ (ст. 44).  
Це своєрідний патріот степів, певний їх містичної сили. Автор спромігся пока-  
зати глибокий злам, що стався в свідомості цього діда. Це ще одна ілюстрація  
того історичного повороту, що стався серед селян, що змусив їх порвати з мину-  
лим, заради нового соціалістичного життя. Ось як змальовує автор настрої  
цього діда:

„І то сказати, міркував далі, — землю бог створив, і створив людину... Звелів  
людині добувати хліб у поті лица. Тепер людина машину собі вигадала, і як ска-  
зала, так і стало по її. Захотіла — цілу округу ріллею завила і пшеницею заргу-  
вила. Погляньте на поле совхозове й совізьське, а потім на наш самоличний цит —  
де краще? Не знаю, як на вашу думку, а в мене суєт-суєта в голові: чи моли-  
тися тим, що на небі, чи тим, що на землі“... Останні слова, що болочним стоговом  
вирвалися з грудей, нагадали Гаввському стогін підшугованої трактором цілини,  
бур'янами пророслої й залеженої віками. Чи не вони, ті трактори, переорали пере-  
логи марновірства в чередниковій голові, щоб засіяти їх насінням твердої „відомо-  
мости“ (ст. 378—9).

С. Добровольський умів вибрати типове, й дав яскраві, переконливі малюнки  
будівництва, боротьби за нове соціалістичне життя. Але одночасно невдало пока-  
зано в творі шкідництво. Хто така Неллі — що мала спеціальне доручення зва-  
кордону від білогвардійської організації? Не більш не менш, як сантиментальна  
панночка, що сумує за втраченим, коли „кожен день“ був за „бокал п'яного  
трунку“ (ст. 99). Вона шукає розваг, нудитися за минулим, розбещеним життям.  
Вона з'являється до радгоспу під маркою дочки робітника (до речі чому адміні-  
страція не зацікавилась глибше її соціальним станом?) добути золото, що його зако-



нав на території нинішнього радгоспу її дядько барон Менгден, золото, як зовсім задовольнити свої прагнення й підкорити своїм чарам „упертого більшовика“ (Гавзського). Але для чого вона це робить, у чому полягає її шкідницька функція, — ніяк не відомо, хоч автор і показує зв'язок її з закордонною контрреволюційною організацією.

Постать головного шкідника — архітектора Казаза, знов схематична, недороблена; окремі його шкідницькі дії (проекти житлового будівництва, грибок на буд. матеріялі тощо) надто незамасковані, а тому непереконливі, як і непереконливе викриття Казаза від органів ДПУ.

Одна з позитивних рис твору в тому, що автор позитивними типами не захоплюється над міру, показує в них не лише „геройське“, як це роблять багато письменників. Автор показує живі постаті з властивими їм тою чи тою мірою суперечностями; такий Гавзський, Штанько і ряд других, що вкупі складають міцний, залютований колектив, здібний творити, здібний боротися за соціалістичну перебудову. Проблема сім'ї, кохання в творі підпорядкована боротьбі за радгоспне будівництво (згадаймо Льоньку Круття, Любу тощо). Вагалі на сюжетах, індивідуальних мотивах автор зупиняється мало.

Автор припустився ряду серйозних хиб. Про деякі з них уже було сказано вище; тут особливо слід підкреслити те, що ролі партійного й комсомольського середку та профорганізації в творі не показано. Не показано їх провідної ролі в боротьбі за будівництво радгоспу. Це великою мірою знижує ідеологічний рівень твору.

Перед автором стоїть складне завдання — опанувати діалектично-матеріалістичну методику, на її основі виконуючи свій стиль. Хоч у цілому автор і залишив позаду попередні твори і зробив чималий крок у напрямі викристалізування власного стилю, проте від „Залізного коня“ залишилося ще багато — зокрема риси романтизму і подекуди імпресіонізму. Про це свідчить хоч би такий уривок:

„Далеко на обрії в серпанковому тумані степів, нестримними табунами мчали примари диких половецьких орд чи то на бій, чи то в мислівському змаганні“ (ст. 40) і ще характерніше: „І приходили до тракторів нащадки сізовусих січовиків, і виходили до них Стеньки Разіна нащадки і в здивованні глибокому казали: — і де вона така сила взялася?”

— і откудова така сила прьот?  
Безкрайї, яловий степ, що його мало який козацький кінь міг перебігти за днину, розорали скрежетаві, неповоротні машини. До давніх козацьких осель, до загублених у сіромолочному мареві половецьких степів, наближалася нова, непоборна сила, несучи з собою нозе життя, нові думки, сподіванки й надії“ (ст. 374).

Але в цілому твір реалістично відбиває процес будівництва великої зернової фабрики, й класову боротьбу навколо неї. Роман незакінчений, й остаточних висновків про нього зробити не можна. Проте й перша частина „Крига скресла“ є помітне явище серед пролетарсько-колгоспної літератури, як цінний художній документ реконструктивної доби.\*

Ст. Король.

Робітник 2 Кременчуцького  
Машбудзаводу, призваний  
до літератури (Кременч.  
„Молодняк“).

Євген Гребінка. Вибрані твори. За редакцією з передмовою Євг. Кирилюка. ЛіМ, 1931 р., ст. 236.

Перевидуючи твори українських „класиків“, ДВУ, а потім ЛіМ дійшли, нарешті, й до продукції Євгена Гребінки. Нещодавно вийшли рецензовані тут вибрані прозові твори письменника; незабаром має побачити світ кількатомова повна збірка Гребінчиних творів. Не будемо тут довго розводитись, наскільки додільно в час, коли нам не вистачає паперу на видання актуальнішої літератури, — друкувати якихось сто аркушів плодючого автора „Чайковського“ та „Приказок“, що

\* До ширшого висвітлення роману Добровольського „Маяк“ редакція ще повернеться. Ред.



з золото, як зсвіт  
того більшови́ста"  
швидницька функціо-  
ною конгрессо-

чна, неторобна;  
бок на буд. мага-  
непереконливе ви-

ти типами не захо-  
ре роблять багато  
чи тою мірою  
вкупі складають  
я за соціалістичну  
ротьбі за радгоспне  
а сюжетних, інди-

було сказано вище;  
зкого осередку  
ої ролі в боротьбі  
ий рівень твору.  
но-магеріалістичну  
і заляшав позаду  
взвання власного  
рема риси роман-  
уризок:

и табунами мчали  
ському змаганні"  
смаозусих січови  
глибокому казали:

еребігтти за днину,  
х осель, до загу-  
і нова, непоборна  
ці" (ст. 374).

великої зернової  
і остаточних вис-  
Крига скресла" в  
баний художній

п. Король.  
2 Кременчуцького  
вду, призваний  
тури (Кремч.  
модняк").

дмовою Євг. Ки-

ЛіМ дійшли, паре-  
ювані тут вибрані  
актомова повна  
іскільки дозвільно  
тературі, — друку-  
"Приказок", що

ративція що по-

його малохудожня російська продукція на сьогодні має значення тільки історико-літературне. Скажемо тільки, що ЛіМ допускається обурливого марнотратства, втрачаючи силу паперу, приміром, на видання десятитисячним тиражем Квітчиних „Помощей Столбикова“ (сорок аркушів) потрібних на сьогодні вузькому колу істориків літератури, й не спромігшись і досі надрукувати бодай невеличкі збірки далеко актуальніших літературно-критичних праць — скажімо Драгоманова, Білика, І. Франка та інш.

Видання „Вибраних творів“ Гребінки неможна, ясна річ, прирівняти до виходу в світ „Столбикова“. З великого літературного доробку письменникового справді можна вибрати якихось 5—7 творів, що є характеристичні, для одного з видатних представників натуральної школи, в російській літературі та автора українських „Приказок“ — і стануть у пригоді тому, хто хоче глибоко обізнатися з історією літератури. Збірки такого типу повинні, крім вдалого добору характеристичних для автора творів, неодмінно мати ще й ґрунтовну марксистську статтю, в якій подано було б правдиву соціальну оцінку літературної спадщини письменника, визначено вагу цієї продукції з погляду інтересів пролетарської культури.

На жаль рецензована збірка, а зокрема й вступна стаття ні якою мірою не задовольняє цих вимог. Розгляньмо спершу статтю Євг. Кирилюка.

„Гребінчина проза, що мала свого часу широкого читача, — пише Є. Кирилюк належить до поміщицької літератури. Це треба одразу й виразно зазначити. Так само як і Гоголь, він був представник дрібномасткової частини поміщицької класи, відбиваючи в своїх творах ідеологію цієї класи. У вступній статті ми встановлюємо зв'язки Є. Гребінки зі своєю класою і намагаємось простежити, яких саме стилістичних форм набрала Гребінчина проза з українською тематикою“ (ст. 3).

Після такої заяви, здається, все має бути гаразд: автор обіцяє читачеві дати відповідь на основне питання, — визначити класове обличчя Є. Гребінки, класову суть його творчості. Не маючи підстав не вірити авторові, ви пробігаєте очима одну, другу, п'яту сторінку, добираєтесь нарешті до останньої — 29-ої, а аналізи зв'язку творчості Гребінчиної з дрібно-мастковим дворянством нема та й нема...

Ціла стаття сповнена розумувань про те, в яких історичних джерел міг користуватися автор „Золотаренка“ та „Чайковського“, які в паралелі в усній поезії до поданих у збірці переказів, якою мірою позначився на Гребінці давню доведений вплив Гоголя і т. д. На перших сторінках, пам'ятаючи про свою обіцянку, Є. Кирилюк разів зо три хоч згадує про дворянське соціальне оточення який вав разів зо три слова „класа“, „марксистський“, — та далі й до кінця навіть і близько не підходить до аналізу класових особливостей Гребінчиної творчості.

Автор намагається компенсувати це загальними фразами, взятими з елементарних підручників марксистської літературної грамоти. До таких загальників належить, прим., заява Кирилюкова про місце біографії в марксистському досліді:

„Ми не прихильники біографічного методу, властивого буржуазній класі... Ми вважаємо, що й в марксистському літературознавстві біографія конче потрібна, коли її використовували, як допоміжний засіб, коли перед нею поставити точне окреслені завдання, не біографія ради біографії“ і т. д. Тут таки автор подає список рекомендованої літератури з цього питання, де в зворушливому суспільстві уживаються Лелевич, Фохт, Полянський, Луначарський з ніяк не скваліфікованими Єфімовим, Сакулном та Келтуялого і де Фохт без усяких навіть застережень кваліфікується, як марксист.

Після цього Кирилюк переходить до біографії Гребінки, поверхово переказуючи те, що подано вже було в попередніх роботах про життя письменника. „Марксистське“ забарвлення праці виглядає тут вельми немудро. Згадає скажімо, Є. Кирилюк за перебування Гребінки в Ніженській гімназії вищих наук, призначеній для дворянських дітей, і зразу ж поспішає додати: „Отже й з цього погляду (якого? Р. Р.) соціальний вплив не переривався — Гребінка зріс виховався як син дворянської класи“ (стор. 7).

І ще один приклад:

„Про умови життя в гімназії, — пише автор, — свідчать Гребінчині листи до дому. Родина Гребінко́в була велика, тому жили ніженські гімназисти бідно — часом він просить прислати грошей, торгується з хазяїном за ціну на квартиру, позичає



гроші в хазяїнові сестри тощо. Подібуються в листах такі місця: „Ми сьогодні с Аполлоном (брат Євгенів) на сухододині: все наши едят скоромное, а ми гадушки без грибов и без олен. (Лист з 14.VI 1828 р.). „Хозяин наш к вечеру не дмет чаю, ня подничать, и мы всякий день с Аполлоном съедаем гривенную булку“. Так,— робить із сказаного висновок автор статті — виховувались дрібномаєткові панички, здобуваючи дворянської свідомости. (Стор. 7—8).

Чому голодування та гривенникові булки мали наснажити Гребінку дворянською свідомістю,— це лишається таємницею. Так само „солідно“ виглядав спроба Є. Кирилюка довести вплив романтичної літератури на молодого Гребінку: „...в Гребінки, що вчився пізніше (за Гоголя Р. Р.), більше почувався вплив романтичної течії. Напр. своєму вчителю літератури Гребінка замість власного вірша підсуває вірша Козлова“ (9).

Так виглядає вступна частина рецензованої статті. Та й основні її розділи справляють не краще враження: те саме безпорадне борсання в матеріалі, та ж шкідлива еkleктична методологія. Різниця лише в тому, що в першому розділі Є. Кирилюк намагався іноді прикрити свій еkleктизм хоч марксистською термінологією,— а тут він не вдається навіть до цього нехитрого способу й обмежується голим описом літературних фактів, зіставленням Гребінчиних творів із творами інших письменників, виявленням цілком очевидних історичних джерел таких речей як „Чайковский“ та „Золотаренко“, і т. д.

Візьмемо наприклад той (IV) розділ статті, в якому подано „аналізу“ головного твору збірки — роману „Чайковский“. Спершу автор спиняється на порівнянні роману з думою про Олексія Поповича; далі зіставляє окремі постаті Гребінчиного роману в подібними персонажами творів Гоголя, Марлінського, вказує як на джерело роману, на спогади Микити Коржа, подаючи на цілу сторінку текстові паралелі з „Чайковского“ та „Спогадів“; відзначає замишування Гребінки в малозв'язаних із текстом твору відступах (до речі, як побачимо далі, невідомо з яких міркувань, майже викреслених із поданого в збірці тексту роману) і пояснює це впливом Сенковського; наводить цитату з статті В. Белінського, що в ній критик закидав авторові „Чайковского“ мелодраматизм,— і нарешті, подає витримане в суб'єктивно-естетських тонах зіставлення „Чайковского“ з Кулішевим „Чернишком“. І все це в дворкушевій статті забирає більш, як піваркуша. Нікого більше ні про „Чайковского“, ні про інші твори Є. Кирилюк не вважає за потрібне говорити. Автор, який уважав себе за марксиста, не виходить за межі запозиченої від буржуазного літературознавства „іманентної“ формалістично-порівняльної аналізи.

Особливостей Гребінчиного світогляду, в якому не останнє місце посідає щедро репрезентовані і в наведених у збірці творах антисемітизм, польонофобство, сервілізм, монархізм,— автор статті не те що не аналізує, ба навіть не згадує. Тільки в одному місці Є. Кирилюкові, десь, спало на думку, що радянський читач не задовольниться з такої „аналізи“ й зажадає марксистського пояснення особливостей творчости письменникової. Щоб зарадити якось справі, автор відкаскується таким зауваженням:

„Причин подібности (між творами Є. Гребінки та Гоголя — Р. Р.) слід шукати в тому соціальному оточенні, в якому жив Гребінка. Хай навіть Гребінка був наслідувач, епігон, але до цього мали привести якісь (?) інші, глибші (?) причини. Адже ж не був цілком оригінальний і сам Гоголь, багато взявши від попередньої традиції (Вас. Нарожний, О. Сомов та інші). Отож у соціальному ґрунті слід шукати, на нашу думку, великої залежности Гребінки від Гоголя та взагалі від тогочасної літератури“. (Стор. 15). Як бачимо, й тут далі обережних і разом вельми розпливчастих загальняків Є. Кирилюк не йде. Показати конкретніше оці „якісь інші, глибші причини“ виявити конкретно „соціальний ґрунт“ Гребінчиного стилю Євг. Кирилюк так і не спромігся.

\* \* \*

Не краще стоїть справа з добором творів, редакцією тексту та перекладом. Збірка складається з таких творів: „Мачуха й панючка“, „Страшний звір“, „Золотаренко“, „Чайковский“, „Двійник“, „Телепень“, і „Так собі до земляків“. Впадає





такі місця: „Ми сьогодні т скоромнос, а ми галуш- ки наш к вечеру не даєт даем гривенную булку“. Оувались дрібно- ської свідомості.

зати Гребінку дворян- содінно“ виглядає спроба додого Гребінку: „...“ в Греб- няється вплив романтич- мість власного вірша під-

Та й основні її розділи сання в матеріалі, та ж що в першому розділі з марксистською терміно- о способу й обмежується нних творів із творами чних джерел таких речей

подано „аналізу“ голов- р спиняється на порів- не окремі постаті Гребін- Марліньського, вказує як на цілу сторінку текстові дування Гребінки в ма- бьчико далі, невідомо з тексту роману) і пояе- В. Белінського, що в ній — і нарешті, подає витри- ювського“ з Кулішевим е більш, як піваркуша. Е. Кирилюк не вважає ста, не виходить за межі тної“ формалістично-по-

останнє місце посідає писемітизм, польнофоб- аліаує, ба навіть не зга- з думку, що радянський фксистського пояснення осьь справі, автор відка-

толі — Р. Р.) слід шукати називі Гребінка був на- нші, глибокі (?) причини. в'язати від попередньої соціальному ґрунті слід оголя та взагалі від талі обережних і разом оказати конкретніше оці ний ґрунт“ Гребінченого

тексту та перекладом. „Страшний заір“, Золо- бі до земляків“. Впадає

в око відсутність творів, що показували б читачеві Гребінку, як представника „натуральної“ школи в руському письменстві. Євг. Кирилюк узяв до збірки чомусь аж дві казки, якими письменник дебютував у руській літературі, — речі для Гребінки нехарактеристичні й широкому читачеві тепер навряд чи потрібні — і обми- нув так далеко краще оповідання, як скажімо, „Вот кому возуля ковала“. Е. Ки- рилюк не подав також жодного з тих характеристичних для письменника гуморис- тичних оповідань, що ними Гребінка свого часу зажив собі немалой популярно- сти. Нарешті слід рішуче заперечувати проти вміщення в збірці „Чайковсь- кого“ — твору прийнятого а н г и с е м і т и з м о м. Автор, правда, поробив у новому відповідні купюри, — але твір від цього вийшов цілком покалічений, — аж до того, що стали незрозумілі, несмотивовані вчинки окремих дієвих осіб.

З другого боку брак у збірці творів, характеристичних для Гребінки, як пред- ставника „натуральної школи“ в прикрий ще й тим, що Євг. Кирилюк у своїй статті про належність письменника до цієї течії в руській літературі нічого май- же не сказав. Стаття закінчується так фразами: „Своїми історичними творами Гребінка віддав другу данину романтичній школі. В інших своїх оповіданнях він наближається до „натуральної школи“. Як ці „інші“ оповідання, чи багато їх, у статті нічого не сказано. А тим часом, прозових історичних творів у Гребінки є тільки два, „переказів“ не більше, як п'ять, а всіх прозових творів понад 50; отже ці „інші“ твори становлять у доробкові письменника пере- ва ж н у більшість (понад 40 із 50).

У передмові до збірки редактор пише: „У цьому виданні подаємо Гребінку в новому перекладі, намагаючися по зможі повно віддати оригінал, відкидаючи тільки деякі місця, надто різючі для нашої сучасности“. (Стор. 3). Цих надто різючих“ місць у Гребінки дуже й дуже немало. Вилючити їх із збірки безна- речно треба, бо збірку що розраховано й на широкого читача. Отже в цій частині купюри цілком виправдані. Але треба протестувати проти таких скорочень, які можна пояснити тільки редакторською сваволею, особистими естетичними смаками упорядчика, чи й просто неохайністю перекладача. А проявів такої сваволі в рецензований збірці — сила. Наведемо лише кілька прикладів:

Вірний слуга Миколайського режиму, Гребінка в „Мачусі й Панновді“ сніває славословіє своєму „родному, сьлятому“ Києву і в захваті вигукує: „И Киев и Днепр вместе... Боже мой, что за роскошь! Слышите ли добрые люди, я Вам говорю про Киев, и вы не плачете от радости? Верно вы не русские“ (ст. 92)\*.

Редактор вирішив „виправити“ Гребінку і слово „русские“ заміняє словом „українці“ (стор. 44).

IV розділ „Золитарєвка“ у Гребінки починається так: „Бечером набануло для святых Веры, Надежды и Любви, сидел Томаш за столом перед мискою не очень сытного картофельного супа. Рядом с Томашем сидел сын его Юзеф...“ (стор. 366). У перекладі: „Увечері напередодні дня Віри, Надії й Любоєи сидів Томаш за в е н е р е ю. Поруч з ним...“ і т. д. (ст. 69).

Е. Кирилюк не спивається перед тим, щоб викинути з самого йому відомих міркувань пів, а то й 1-2 сторінки тексту. Ну чим можна виправдати, скажімо, таке скорочення в „Чайковському“:

Оригінал: „С тех пор Гердик остался при себе полковника, увеселяя его разными штуками, делал транспоранты, шутики и огненные колеса, а главное строил удивительные часы. Во всем Лубенском полку была известна, так называемая — х о д я ч а я к а р т и н а: на картине была изображена мельница, настоящая ветряная мельница, в каких православные мелют муку, только эта не молода муки, а перемальвала старых баб на молодых. Истинно!“ (Далі йде докладний опис цього майна (стор. 516).

У перекладі сказано тільки: „З того часу Гердик лишився при полковникові, звеселяя його різними жартами, а головне майстрував усякі годинники“ (ст. 84).

Прикладів нічим не уґрунтованих переінакшень, пропусків та скорочень мож- на навести десятків за три — чотири. Редакторіві не сподобались характеристичні

\* Рос. текст Гребінчиних творів подаю за Йогансоновим виданням 1902 р., яким до речі, користувався, скільки можна судити з окремих приміров у вступній статті, і Євг. Кирилюк.



для Гребінчиної манери просторі відступи від основної сюжетної лінії оповідання літературі порівняння, прикрас, запорізьких звичаїв, побуту з сучасним письменницьким життям привілейованих верств, — і він — редактор — безнадолго виріс з меж цієї сторінки... До того ж, що стараний редактор проробив із IX та X розділами першої частини „Чайковського“, аналогії можна підшукати хіба що в творчості самого Гребінки — в його вільному перекладі Пушкінової „Полтави“ та в продукції представників Котляревщини. Прикладом, в оригіналі „Касьян махнув кнутом и запса“:

Славно жить на кошу:  
Я земли не пашу,  
Я трави не кошу,  
А парчу все пошу,  
Сыплю золотом...  
Тра-ла-ла, Тра-ла-ла, і т. д.

Кирилюк замість перекласти цю простеньку пісеньку (а для цього не треба бути поетом), змушує Касяна співати „Ой не шуми, луже“ (стор. 113).

З десятого розділу, де пісень подано чимало, перекладач не лишив каменя на камені: Козаки в Гребінки співають „Где ты ходишь, где ты бродишь, козацкая доля“ (ст. 546 зазначеного вид.); у Кирилюка вони співають, „Що на Чорному морі, на тому білому камені, у потребі царській, у громаді козацькій і т. д. (стор. 116). Замість „С понизовья ветер веет повеваает... (стор. 546 зазнач. вид. Кирилюк вставляє великий уривок із пісні: „Ой гук, мати, гук“ і т. д. Гребінк). в романі своєму наводить тільки два рядки з думи про Олексія Поповича (стор. 548), а Кирилюк подає цілу думу (сімдесят три рядки).

Отже Кирилюкові робота коло виготовлення Гребінчиних творів до друку не має нічого спільного з тією роботою, яку мусять проробляти редактори над радянськими виданнями творів класиків. Ні його вступна стаття, ні його редакція тексту не витримують ніякої критики. А з цього — два запитання:

По перше: як могли редактори з ЛІМУ пропустити оцю безперечно несумлінно виконану працю „редактора“ й перекладача Євг. Кирилюка, доповнену явно антимарксистською статтею?

По друге: чи не слід би Є. Кирилюкові, той запал, з яким він останнім часом виступає проти еkleктизму, проти буржуазних виявів у літературознавстві (див. прикладом „Критику“ 1931, № 9), поєднати з немешью ретельною самокритикою, з одвертим визнанням і найрішучишим переборенням своїх власних антимарксистських, еkleктичних збочень?

*Р. Рубинський.*

**Н. Старицький.** „Вибрані твори“, вступна стаття, примітка і редакція П. Рудіна. „ЛіМ“ Харків 1931 р. 5.000 стор. 187 ціна 85 коп.

Можна б вітати те, що видаючи драматичну продукцію одного з фундаторів українського буржуазного побутово-етнографічного театру видавництво додало до неї спеціальну вступну статтю, але звісно, з однією умовою: вона (стаття) мусить відповідати сучасним науковим вимогам, мусить бути побудована на марксо-ленінських методологічних засадах. Вступна стаття П. Рудіна „М. П. Старицький — драматург“ цієї вимоги ніяк не задовольняє. Вона дезорієнтує читача, не викривляючи класової ідеології М. Старицького та соціальної функції його творчості.

В перших розділах своєї статті П. Рудін коротенько переказує історію українських груп 80 — 90 років, намагаючись вяснити ролю аматорських гуртків у розвитку українського буржуазного театру й ролю старіцького в цих гуртках та труппах, і після цього переходить до аналізу драматичної спадщини М. П. Старицького. Майже весь цей матеріал подано в плані констатації, в плані „об’єктивного“ опису історичних фактів. Питання про вяснення класових причин активізації громадського зародження й розвитку театральних гуртків, театральних труп і т. інш. П. Рудін обминає. Чому саме на цей історичний період припадає заснування сталого українського професійного театру, труп, інтереси якої класи ці труппи виявляли, на яку конкретну, класову глядацьку базу вони спирались — відповіді на всі ці питання в статті годі шукати.



сметної лінії оповідання  
були з сучасним письмен-  
ством — безпосередно вирахову-  
ючи із IX та X розділів  
атак хіба що в творчості  
«Полтави» та в продук-  
ції «Касьян махнул ву-

у (а для цього не треба  
жук» (стор. 113).  
мадач не лише каменя  
де ти бродишь, козац-  
співають, «Що на Чор-  
городі козацькій і т. д.  
(стор. 346 зазнач. вид.  
«Гук» і т. д. Гребінк).  
Олексія Поповича (стор.  
4).  
ічних творів до друку  
ороблять редактори над  
стаття, ні його редакція  
запитання:  
оду безперечно несумлі-  
вляюха, доповнену явлю

яким він останнім часом  
літературознавстві (див.  
тельною самокрити-  
боренням своїх вла-

**Р. Рубинський:**

стяття, примітки і редакція  
кош.

дно одного з фундаторів  
ду видавництва додало  
умовою: вона (стаття)  
ни побудована на марксо-  
ва М. П. Старицький —  
вентує читача, не викри-  
функції його творчості.  
переказує історію укра-  
аматорських гуртків у  
рицького в цих гуртках  
от сваджини М. П. Ста-  
в плані «об'єктивного»  
рчині акцізації громад-  
труп і т. інш. П. Рудін  
зування стадого укра-  
трупні виявляти, на  
— відмові на всі ці

П. Рудін є автор багатьох статей з історії українського театру. Може десь у  
цих статтях трактують П. Рудін питання, що ми їх вчимо зняли?.. Так трактують. Як  
саме? Ось почитайте.

Під настирливими вимогами життя з'явився окремий український театр...  
Щось дуже загальне. Чи нема конкретної думки у П. Рудіна з цього питання?  
Є й така думка:

«Далеко одійшли від настї часи, коли ставилися до всіх проявів українського  
культурного життя з підозрінням, коли у всякі способи змагалися пригнітити його  
різними заборонами та нагінками... А всеж виявив тоді, не зважаючи на все.  
Український народ свою життєздатність у різних галузях і в ті  
часи, коли підстаала молодь українського письменства, коли знали за нього  
тільки невеличкі кола свідомого українського громадянства, тоді  
далеко по-за межами його бучно залунала слава українського театру \*\*».

З наведених цитат ясно, що причини розвитку українського професійного  
театру 80—90-х років минулого століття. П. Рудін шукає (й знаходить) в розвитку  
творчих сил «українського народу». Це звичайно буржуазно-націоналістична  
Ефремівська формула. Цікомо зрозуміло, що не «український народ» взагалі був  
творцем даного театру, а певні конкретні класи. Конкретно: український буржуазно-  
побутовий етнографічний театр творила українська буржуазна та дрібно-буржуазна  
інтелігенція. Це була одна з форм активізації різних груп української буржуазії  
в напрямі національної «Консолідації»...

Взагалі такими категоріями, як «український народ», «українська публіка»,  
«неукраїнська публіка», «українська інтелігенція» — пересипав всі праці П. Рудіна.  
Невипадково ж в одній із цих праць він говорить про «мистецькі смаки буржуазії  
та інтелігенції»\*\*\*, немовби інтелігенція є окрема суспільна група, що має свої  
прагнення й смаки.

Характеризуючи М. Старицького, як драматурга, П. Рудін знімає питання про  
періодизацію творчого шляху М. Старицького, відзначає труднощі що їх зазнав  
М. Старицький пишучи свої п'єси (зокрема — цензура), розповідає детально історію  
обвинувачень М. Старицького у плагіятстві, нарешті зупиняється на драматичній  
техніці письменникової. Зупинімося отже, на авторовім трактуванні цих питань.  
Який критерій, прикладом, кладе П. Рудін в основу періодизації драматичної твор-  
чості М. Н. Старицького. Вважайте:

«Праця М. Старицького, як драматурга, розпадається, власно на три періоди  
1873—1883 роки, коли писав він або для аматорських вистав, або перспектив на  
певну сцену не маючи, 1883—1895 роки (надто з 1885-го), коли зобов'язаний був  
яко антрепренер, за свою трупу дбати і наколи припадає найактивніша (близько  
60% всієї продукції) драматургічна його праця і, зрештою, останні роки, коли  
осівши спокійно на одному місці, міг він у вигідніших умовах віддатися літерату-  
рній праці. Зовнішні рямці мають і деякі внутрішні відзнаки. У перший період  
письменник шукав своїх сюжетів у різному (?) матеріалі; у другу добу, змушений  
постачати своїй трупі раз-у-раз свіжий матеріал, звертався він до найрізноманіт-  
ніших джерел; натоді ж припадають деякі екскурси в царину історичних сюжетів,  
але, прибиті на цвїту цензурними утисками, вони далі не йдуть. І тільки в останню  
смугу свого життя майже виключно обмежує себе письменник історичною тематикою  
(XV сторінка).

Як бачимо, автор в основу періодизації творчого драматичного циклу М. П. Стари-  
цького поклав суто зовнішні, біографічно-хронологічні моменти. Як видно вони й  
самого автора «мало вдовольняють, бо ж він уважає за потрібне згадати і деякі  
внутрішні відзнаки (зокрема тематичні) з основними періодизаційними «засадами»  
П. Рудіна ніж не зв'язані.

Як відомо, єдино науковим критеріям періодизації творчої спадщини будь-  
якого письменника. Може бути класово-ідеологічний критерій; класова ідеологія

\* П. Рудін ст. «Іван Котляревський і театр його часу». У книжці «Україн-  
ська драма». Вид-во Книгоспілки стор. XXI.

\*\* П. Рудін — «Марія Зеньковецька» — РУХ стор. 106.

\*\*\* П. Рудін. З передмови до виробних творів М. Кропивницького Книгоспілки  
(стор. XVII).



лежить в основі і тематики і всіх специфічних ознак художньої творчості. П. Рудін як видно, цього не розуміє (чи свідомо це обминає). Він прикладом, зовсім обминає історичні п'єси М. Старицького, мотивуючи це, суто формалістично, тим, що вони, мовляв, зв'язані „з іншою традицією“ історичним романом. Тим часом п'єси М. Старицького на історичні сюжети писані, особливо виразно показують, ідеологом якої класи був М. Старицький: історичні факти з минулого України М. Старицький трактує в дусі буржуазного націоналізму, зтушовуючи класову боротьбу, ідеалізуючи козацьку старину і т. д.

П. Рудін констатує, що М. Старицькому часто закидали привласнення чужих сюжетів і навіть цілих творів. Відкидаючи ці обвинувачення й доводячи, що може бути мова лише про наслідування й переробки, автор передмови, здавалося, б мусів з'ясувати чому саме М. Старицький брав для переробки ті, а не інші твори, який був у М. Старицького класово-ідеологічний критерій вибору матеріалу у різних письменників і т. д. та все це П. Рудіна не обходить. Він і тут далі драматизації не йде. Зате дуже багато уваги приділяє автор тому, яких змін зазнавав запозичений матеріал у творах Старицького, трактуючи це питання в дусі воєнничого формалізму: мовляв, М. Старицький лише драматизував старі сюжети, надавав їм специфічності виявляючи цілковиту пасивність що до ідеології запозичених п'єс П. Рудін пише:

„не можна сказати, щоб виявив драматург у цьому драматичному матеріалі певну ідейну спрямованість“— (XXXI).

„Але в основному лишився Старицький вірний Гоголевому матеріалу, збільшив свою роль лише до технічного пристосування повісти до потреб драматизації“ (XXXI).

„Ті ж такі риси Старицького інсценізатора — добре розуміння потреб драматичної форми та пасивність щодо перероблення художнього твору відповідно до власного творчого задуму, квалітет неоригінальності думки, що весь матеріал виформлює, виявляються і в тих його працях, де він мав уже готовий драматичний твір. Але зате дозволяють вони краще придивитись до окремих моментів його драматичної техніки (XXXVIII).

Наведені цитати показують, що П. Рудін зводить роботу М. Старицького над запозиченими матеріалами, сюжетами, до технічної роботи. Це виразна воєнничо-формалістична концепція: — отже не ясно, що навіть сам вибір тих, а не інших сюжетів і творчості інших письменників є зумовлений класово-ідеологічними позиціями М. Старицького...

П. Рудін відмовився характеризувати п'єси Старицького на історичні сюжети писані, а роботу драматурга над п'єсами на запозичені сюжети звів суто-технічної „драматизації“ їх. Але ми знаємо, що в М. Старицького є й оригінальні п'єси. Може П. Рудін дав докладну аналіз хоч цих п'єс М. Старицького, — поставивши в центрі уваги питання творчої методи М. Старицького, питання його ідеології яка зумовлює і жанр, і стиль і композицію і всі інші ознаки його творів? Адже, кажучи словами т. Щупака.

„Критична оцінка й переоцінка старої буржуазної літератури мусить так саме мати цілком актуальне ціле настановлення. Не просте з'ясування письменника“ „в світлі його доби“ повинно нас цікавити, а з'ясування для певної сьогоденної соціальної практики, для належного діалектичного пророблення минулого культурного досвіду, для забезпечення переможного розвитку пролетарської літератури, для здобуття певної творчої гегемонії“ (Критика № 9, стор. 13).

Адже „прошлоє не должно и не может нас занимать, как прошлое, оно не имеет для нас самоудовлетворяющего значения. Мы не пассажиры, а люди современности не созерцатели, а практики“. (Фриче).

Але марні надії П. Рудін, наприклад, розглядаючи оригінальну п'єсу М. Старицького „Не судилось“ веде мову лише в плані схожості й відмінності її від п'єси Кропивницького „Доки сонце зійде“, що має також фабулу — нещасне кохання довірливої селянської дівчини до слабохарактерного панича. Тим часом і, в оригінальних п'єсах, зокрема в „Не судилось“, М. Старицький виразно виявляє свою буржуазну ідеологію саме ліберально-культурницьке народництво, замазуючи класові протиріччя між поміщицтвом та селянством після реформи 1861 романтичними сюжетними колізіями.





творчості. П. Рудін  
свідом, зовсім обни-  
жувати, тим, що  
ом. Тим часом п'єси  
показують. Ідеологія  
раїни М. Старицький  
боротьбу, ідеалізу-

привласнення чужих  
доводять, що може  
дози, здавалося, б  
ті, а не інші твори.  
у матеріялу у різних  
гут далі констатації  
знавав запозиченій  
війовничого форма-  
и, надавав їм сценіч-  
ичених п'єс П. Ру-

атичному матеріял

матеріялу, звінш  
рамагізації" (XXXI).  
іння потреб драма-  
вору відповідно до  
весь матеріял ви-  
говий драматичний  
их моментів його

Старицького над  
Це виразна війов-  
м вибір тих, а не  
сово-ідеологічними

історичні сюжети  
звів суто-технічної  
оригінальні п'єси.  
ого, — поставивши  
його ідеології яка  
рів? Аджє, кажучи

и мусить так саме  
ння письменника"  
ної сьогоднішньої  
улого культурного  
ї літератури, для

прошлоє, оно не  
ди сьременности

у п'єсу М. Ста-  
відомості П. від-  
власнені котання  
всім і, а сценіч-  
у вигляді сьод-  
виступу на сцені  
історичними

Мя підкреслюємо: П. Рудін не хоче, чи не може виявити ідеологічної суті творів М. Старицького, їх класового характеру. Заяви П. Рудіна про те, що Старицький, мовляв, належав до „культурної ідеології Старої Громади“ й по-за межі її не виходив нашого висновку ніяк не збивають, поперше тому, що тут не виявлено ідеологію якої кляси репрезентувала „Стара Громада“, а подруге тому, що такі заяви ніяк не зв'язані з конкретною аналізою самої творчості М. П. Старицького.

П. Рудін порушує в своїй статті ще ряд питань, що стосуються до його теми побічно, зокрема, питання про новаторство М. Старицького, як поета, про роль Драгоманова в укр. бурж. культурно-національному рухові і т. д. — І знов не дає чіткої класової характеристики всім цим явищам. За приклад наведемо, як характеризує П. Рудін — М. П. Драгоманова:

„М. П. Драгоманов одразу ж почав застосовувати викуті закордоном революційні переконання до української дійсності, що й спричинилося по двох роках до вимушеного його виїзду за кордон“. (IX стор.).

Що це за „революційні переконання викинуті за кордоном“ мав М. Драгоманов? Аджє відомо, що ці переконання мали пруднівський міщанський характер, що Драгоманов далекий був від єдиних на той час послідовно-революційних переконань керівників I-го Інтернаціоналу — К. Маркса й Енгельса. Аджє відомо, що Драгоманов з 80-х р. р. явно еволюціонував в напрямі до буржуазного лібералізму. Як же інакше розуміти формулювання П. Рудіна про Драгоманова, як не захований спосіб популяризації буржуазних поглядів на історично-ідеологічні процеси? Як ж висновки? Методологічні позиції П. Рудіна, це є позиції порівняльної формалістики, буржуазно-національної еклєктики. Функція вступної статті П. Рудіна є шкідливою, ворожою марксо-ленінському літературознавству.

П. Бульба.

А. Гак, А. Головка, В. Минка, Р. Шевченко. „92%“. Колгоспні нариси. Рух. Ти-  
раж 5.000, стор. 164.

Це є колективна праця письменницької бригади, що складалася з товаришів А. Гака, А. Головка, В. Минка та Р. Шевченка. Подорожувавши цього року під час весняної засівної кампанії по Божедарівському району, бригада і намагалася дати в нарисовій формі: „бодай загальне уявлення про колгоспи району суцільної колективізації та хоч частково допомогти іншим районам використати досвід божедарівців у справі соціалістичної перебудови села“.

Так пише бригада в передмові

Чи вправилася бригада з цим завданням? На нашу думку — ні. В книжці немає основного — немає показу того досвіду божедарівців, з якого можна було б скористуватися іншим районам. З книжки не видно, що самі автори є активні учасники тих реконструктивних процесів, які вони намагаються відтворити. Книжка переважана загальними описами на зразок, скажімо, такого:

„На широку — тепер заметену снігом — вулицю дивиться дерев'яний причілок хати. На гриві черепячного даху стирчать кривуляста тичка. На тичці тріпається, мов летіти збирається, малиновий прапорець. Вчора його полоскав дощ, сьогодні січе сніг, а він червонів собі, озиряючи всю Адамівку.“

Оце тут контора „Зеленого Лану“, — веде на подвір'я голова колективу.

В снігах натикаємося на припнуте маленьке теля. Мабуть усупльнена корова отелилася“. (Стор. 127).

Більша частина книжки подана саме в такому дусі. Правда, є і про головке:

„Узяти хоч би таке питання, як організація праці в колгоспі, (а соцзмагання? Я. С.), як розподіл наслідків праці. Це ж основні, найкардинальніші питання, а були вони для багатьох нерозгаданими ребусами. Не те тепер. Серед ночі збудити тепер першого-ліпшого колгоспівця чи колгоспницю, явівть підлітка — поголича в бороні та й запитати: а як ви будете сіяти? а як будете жати? а як ви будете врожай ділити? — всяк не задумуючись відповідь: „хто скільки зробить, той скільки й матиме; робитимемо відрядно, а заробіток по трудових з обліком трудоводниць“, — коротко й ясно“ — (стор. 35).

Але з усіх дванадцятих нарисів, з усіх 169 стор. це єдине і то поверхово згадка про те, що на нашу думку, мусило б бути за стрижневе питання колгоспних нарисів. „Коротко і ясно“ (чи ясно?), а тому, мовляв, не варто проте



більше і говорити. Поверховість, споглядацькиство, брак розкриття внутрішнього змісту явищ — основна хіба перешкода. За авторами виходить, що усе в порядку: все добре, немає ніяких майже труднощів. Хіба що ото побачили бригадою — дець там сіпалка на дворі змупала, там трішки релігії ще залишилося („Комінтери“), там дець сілбуд ще в сараї місється, або газети невчасно надходять. Ну, значайно, помітили й багнюку, що заважала бригадній екскурсії — тут уже й автодор згадали, — а все інше добре. Одне слово 92% — а це ж головне! Чи так же вони насправді?

„Це як і вчора, — по греблі перейти на той бік, а там од контори прворуч, у колишніх куркульських дворах над ставом, і господарство все. (З усіх 14 куркулів зараз уже тут у Вершині не лишилося ж а д н о г о — начисто вправдилися вітрівді: кількох іще торік виселили, а з інших цієї зими дехто сам виїхав, декого й „попросили“, — в районі 9 населених пунктів зліквідованих куркулів).

Отак краще, спокійніше без них (стор. 93 — 94).

Невже так таки „начисто“, „не лишилось жодного“? Виходить наче — була коліс у Вожедарівці класова боротьба, багачко ж куркульні було (бувало, „як бородавки обсядуть руку“), а от тапер і зорсім немає. А партія „чомусь“ думає, що класова боротьба ще триває, і в межах суцільно колективізованих районів та колгоспів. У статті „Нещасний вогонь проти куркуля, проти його агента — опортуніста“ („Комуніст“ за 24-X) А Хвиля між іншим наводить такий факт:

„Куркуль Чирва зумів пролізти до колгоспу, зумів організувати спекуляцію, крадіжку народнього добра, зумів переховувати тисячі пудів, зумів, довго бувши в артілі „Воля“ Верблянської сільради творити своє контрреволюційне діло.

А от товариші з бригади не побачили конкретних виявів класової боротьби в районі, та ще в такому районі, де із 60% землі належало куркулям і лише 9,7% незаможникам та середнякам — решта ж належала поміщикам.

„Екскурсанти“ звертали увагу більше на відсотки. Коли вони потрапили до артілі „Чубар“, найбільше їх здивувало те що: „Село велике, як по тутешньому — 230 дворів, але відсоток колективізації — 85. Це нас просто вразило. Перший пункт на нашому шляху з таким низьким відсотком“. (Стор. 104).

Ну, раз такий низький відсоток, то чи немає тут якоїсь куркульської каверзи? Виявляється, що дійсно є:

„Проте, хоч 24 куркулів вивезли, ще лишилися недобитки, що непомітно стромляють палки в колеса. Є куркульські тенденції і в колгоспах: як би загарбати побільше собі і т. інш.“ (Стор. 107).

Отже як низький відсоток, то і „куркульські тенденції“ (хіба лише тенденції? знайшлися. Та й хіба лише в одному цьому куркульські тенденції).

Отже, основне — не у відсотках, не у стовідсотковому охопленню, а в тому, щоб: „закріпити досягнуті успіхи і планомерно використовувати їх для подальшого просування вперед“ (Сталін — „Закоморочення від успіхів“). Основна помилка бригади це — невірне настановлення, настановлення на відсотки колективізації, а не на організаційно-господарче зміцнення колгоспів, на якому загострює основну увагу партія.

Треба було показати різницю у виробничому процесі індивідуального і колективного сектору, різницю в самій організації праці, а відтак і в побутових відмінах треба було показати перевагу колгоспного господарства, яке власво і зміною психоідеологію селянську на колгоспницьку.

Скільки головну увагу бригада приділяла відсоткам, то й ціла книжка перенасичена цифрами, які здебільшого „не доходять“ до читача, — і саме тому, що основне — показ фактів (побут, організація праці, люди) подано поверхово, блідо без глибокої аналізи.

Весь твір „92%“ виглядає не як наслідок вивчення матеріалу, здобутого в процесі активної участі самої бригади в процесах господарчої й культурної побутової реконструкції району, а як наслідок екскурсії. Це споглядацький твір, та ще й поданий через призму негоди, багнюки, дощу і невдалих подорожей, бо екскурсанти декілька разів блукали, не потрапляючи, куди треба.

Коли „влізти в шкуру“ бригади, щоби підійти до справи з отакого екскурсії його погляду, то виходить, що й немає задо їх аяти. Справді, не над люди ж ці товариші з бригади, щоб могли вони вивчати і описати цілий район —



життя внутрішнього до усе в порядку, чим бригадою — деє насся („Комітери“), надходить. Ну, він — тут уже й автодор він! Чи так же вонс

од контори прероруч, все. (З усіх 14 кур — начисто вправилися то сам виїхав, декого куркулів).

Виходить наче — була ні було (бувало, „як тія „чомусь“ думає, візораних районів та його агента — опор — такий факт: вивувати спекуляцію, зумів, довго бувши колючийне діло.

в классової боротьби до куркулям і лицс щикам.

вони потрапили до як по тутешньому — знало. Перший пункт

куркульської кавером

итки, що непомітно оспах: як би загар-

ліба лише тенденції? щий.

оплеженню, а в тому, ати їх для подаль- пізів“). Основна по- відсотки колективі- на якому загострює

і індивідуального і відтак і в побутових іва, яке власної змі-

і ціла книжка пере- — і саме тому, що но позерхово, блідо

геріалу, здобутого в чої й культурно по- споглядальний тир, ваних подорожей, бе себа.

з такого екскур- і. Справді, не над- сати цілий район —

130 населених пунктів зі 176 колгоспними одиницями, — за якихось 10 днів своєї подорожі! Прого фізично неможна цього зробити. Але тоді, скаже вимогливий читач, не треба було б братися околоти цілий район, а беручись навіть за одне село, треба було ознайомитись добре з останніми партійними настановами щодо завдань колгоспного будівництва. І мусимо з читачем цілком погодитись.

Разом із тим, занадто вже багачко приділяють уваги товариші письменники з бригади... Своім власним персонам — хоч ніде подіти правда — саме ці моменти й виходять у них найкраще. (Див. стор. 31, 39, 40).

„Ви ж напишіть, товариші письменники, і про нас напишіть у книжках, як ми учимся будувати нове життя“.

„Добре, постарайтесь, любі товариші...“ (стор. 115).

Ну й написали...

Найуразливіше місце цього суцільно-колективізованого району, це, як видно з самої книги, велика розпороченість на дрібні колективи. Є такі села, де по 3 по 4 артілі. Як приклад, у селі Сорівці в артілі „Червоний Базавлук“ на 34 господарства, „Червоний лан“ на 52 господарства, та „Червоний прапор“ на 31. А по всьому Божедарівському району — аж 176 колективів. Буває навіть, і так, що в артілі в артілі (вдність протилежностей? Я. С.). Оце розпорочення, — в суті своїй економічно недоцільне, воно лише ослаблює господарчі організми колективів, от до цього найсучаснішого явища бригада поставилася по-філософському спокійно.

„Огже перед Божедарівськими організаціями стоїть чергове завдання — проаналізувати питання, підхопити й відповідно спрямувати цю ініціативу (до об'єднання Я. С.) колгоспів, що цілком збігається з рішеннями в цій справі грудневого пленуму (1933 р.) ЦК КП(б)У (стор. 10).

Згадає про цю розпороченість лише Р. Шевченко у вступній статті до нарисів, а от самих нарисів (інші три автори) мало це обходить. Моз між іншим, зауважив одна з них порядком репліки:

„Так наша думка, товариші базавлучани, щоб вам усім якнайшвидше до одного колективу з червонопрапорцями та з червоноланцями зійтись. Тоді й степ цюліта, та й своє майбутнє вам легше буде плянувати“ (стор. 142).

Оце і все. Тимчасом саме на цьому язиці і треба було бригаді загострити максимальну увагу, як і на всіх питаннях організаційно-господарчого зміцнення колгоспів, щоб прочитавши цю книжку, колгоспи і цього району і інших районів замислилися над цим негативним явищем, яке, нажаль, є масове явище в суцільно-колективізованих районах України. Більше того: занадто вже по-прикладному поставилася автори „92%“ до цього; мовляв: „треба було б“, але що ж поробиш.

Нарисисти забули про ролю Кудашівської МТС, про ударництво і соціалізація тракторних бригад цього району. Тимчасом, у „підсумках — рапорті з нагоди видання книжки нарисів про божедарівський район“ парткомітет говорить, що саме ці фактори відіграли чималу ролю в господарчих перемогах району про це, між іншим, згадає в своїй статті й Р. Шевченко.

Про живу людину, що творить соціалістичний процес і творючи — сама перестроюється в ньому, автори також забули — цебто забули про головне гасло партії, щодо завдань художньої літератури — гасло показу героїв п'ятирічки. Згадав, правда В. Минко про Сім'яна Оксента — упертого і активного середняка, який тільки і знає що говорить: „колгосп в і буде“. Але й у цьому кедадальному „показі“ Оксентія Минко... збився теж на відсотки.

Найвдаліше в нариса А. Гака, особливо нарис про „Червоний Базавлук“, де показано, зокрема, як артілі рятувала своє становище продаючи свиней приватникам. Проте свого власного ставлення до цього факту автор не виявив.

Нарешті про перспективи. Тов. Косіор — у „Комуністі“ — про завдання радянської преси писав:

„Уміти показати перспективи і програму щоденної роботи, щоб мобілізувати на роботу робітництво й основні маси селянства, уміти показати класового ворога, щоб озброїти пролетаря, бідняка і середняка в боротьбі з ним — ось завдання преси на сьогодні“.



От цього й не спростогансь товариші з бригади зробити, бо класовий ворог у них сирізь показаний лише в минулому. Ніде не показано також велетенської перспективи зростання, що відкривається перед суцільно-колективізованим районом, як наслідок переваги колективного господарства над індивідуальним. А саме тут чимало могла зробити творча думка пролетарського чи пролетарсько-колгоспного письменника. Треба зацікавити, захопити колгоспника цією перспективою, показати широкі обрії, які розкриває перед ним нове господарство. Хіба ті сухі цифри, гола констатація того що є, що колгоспники і самі бачуть, та дещо солоденькі коментарі до цих фактів — усе мовляв добре і гарно, — хіба це захопить читача, с п р я м у є його думку? Тим часом, саме таке завдання ставила собі й сама бригада в передмові, отже в розрив і поміж вступною статтею Р. Шевченка (четвертого члена бригади) та нарисами, між теоретичними твердженнями та практикою.

Коли додати до цього непогодженість окремих розділів, повторення, розкиданість, то виникає слушна думка, що це не є компактний твір (чого, видимо, намагалися досягти автори — навмисне неподавши своїх прізвищ у наголовках нарисів, (знеосібка?), а лише сировина, над якою треба було попрацювати.

Все це ще раз стверджує, що такі екскурсії не можуть бути за основний засіб черпати матеріал для нариса. Потрібно глибше вивчення матеріалу на основі активної участі самих авторів у тих процесах, що їх вони відтворюють. До цього вже частково взялась Харк. філія спілки пролетарсько-колгоспн. письменників „Плуг“. Нещодавно відбувся збори філії, де „плужани“ склали звіти про свої поїздки в радгоспи та колгоспи під час збиральної кампанії. Ці товариші працювали там уже по одному і по два місяці, увімкнувшись в господарську і політично-громадську роботу, допомагаючи колгоспам та радгоспам у виконанні промфінпланів. Проте, на жаль, треба констатувати, що спілка пролет.-колгоспн. письменників „Плуг“ ще не спромоглася дати твору, гідного доби реконструкції, який дійсно показав би величезні зрушення на селі, зумовлені тракторизацією, суцільною колективізацією сільського господарства, народженням велетнів-радгоспів, появою сотень тисяч ситуацій — нових сільськогосподарських пролетарів — трактористів, комбайнерів. Немає таких творів у нас, але зони мусять бути — і будуть — коли „Плуг“ з допомогою ударників, покаяників до літератури, дійсно по-більшовицькому візьметься до перебудови своєї роботи, коли буде розгорнута творча дискусія всередині літорганізації та розгорнена буде належна самокритика. Треба, нарешті, як слід узятися до такої великої справи, як створення історії колгоспів, показ нових людей показ героїв п'ятирічки у соціалістичному секторі села.

Отже, коли збірка нарисів „92%“ є явище позитивне, то лише як спроба в нарисовій формі показати цілий суцільно-колективізований район, цілий комплекс господарчих і культурно-побутових процесів, що в ньому відбуваються. На жаль метода здійснення її рішучо невдала.

Я. Солодченко.

Гр. Яковенко. Боротьба триває. Роман ДВОУ. ЛіМ, 1931 р., стор. 290

Тема книги — боротьба степової комуні проти куркульні, зростання цієї комуні, її перемоги й досягнення. Беручись до такої теми, автор повинен був художніми засобами розкрити складні процеси класової боротьби на фронті сільського господарства, за реконструктивного періоду, показати її конкретні специфічні форми, відмінні від тих, що були за періоду відбудового; показати різноманітні способи соціальної мімікрії, до яких удається класовий ворог — куркуль, чинячи опір соціалістичному наступові показати, як за проводом партії борються за нові соціалістичні форми праці колишні наймити та сільська біднота — організатори комуні, і як у цій боротьбі і в цих нових формах праці переробляється їхня психіка. Ці завдання мали б стояти перед автором, що дав своєму твору назву „Боротьба триває“. Але нічого цього не бачимо в новому творі Яковенка. „Боротьба триває“ — це твір, у якому лише зовсім небагато сторінок зв'язують автора з нашою радянською дійсністю.

Треба знову і знову підкреслити, що письменникові, який хоче перейти на союзнацькі рейки, потрібна вперта робота над перебудуванням свого світогляду, що без боротьби за марксо-ленінський світогляд немає справжньої творчої пере-





бо класовий ворог у  
також велетенської  
колективізації  
над індивідуальним  
чи пролетарсько-  
ника цією перспек-  
господарство. Хіба  
і самі бачуть, та  
і гарно, — хіба це  
ке завдання справила  
вою статтею Р. Шев-  
ними твердженнями

повторення, розки-  
р (чого, видно, на-  
у наголовках на-  
опрацювати.

бути за основний  
матеріалу на основі  
они відтворюють  
ко-колективізації, пис-  
ани" складали звіти  
випадків. Ці товариш-  
я в господарську і  
госпам у виконанні  
а пролет.-колективі-  
доби реконструкції,  
мені тракторизацією,  
нам велетнів-радо-  
рських пролетарів —  
ни мусять бути — і  
літературі, дивно  
ля буде розгорнуто  
цесна самоскритика,  
воряння історії кол-  
ичному секторі села.  
о лише як спроба в  
іон, цілий комплекс  
бувають. На жаль

Я. Солодченко.

1931 р., стор. 290  
зростання цієї ко-  
р повинен був ху-  
би на фронті сіль-  
ї конкретні специ-  
і показати різном-  
й ворог — куркуль,  
ом партії боряться  
і біднота — органі-  
ці переробляється  
до дав своєму тво-  
новому творі Яко-  
гато сторінок зв'я-

й хоче перейти на  
і слово світогляд.  
ної творчої пере-

будови. Роман Г. Яковенка показує, що на шлях такої рішучої перебудови автор не став.

По перше, автор не вірно показує розташування класових сил на селі. В ав-  
тора фігурують лише дві категорії: біднота й куркульство. Середняцтва ми з  
романі не бачимо. Уже це одне свідчить про авторове елементарне незрозуміння  
(чи про небажання зрозуміти) процесів класової боротьби на селі.

По друге шкідливо трактовано в романі співвідношення сил у цій  
боротьбі, ведучі лінії цієї боротьби. За Г. Яковенком виходить, ніби наступає не  
пролетаріат та сільська біднота з ним на рештки експлуататорської класи, як це  
є в дійсності, а навпаки: ці рештки — сільська куркульня, оскраженій класовий  
ворог наступає на фортеці соціалізму. Куркулі — Гайчури, Опошнянські, Рокоти,  
Гоміяки, Копиченки, Миронюки — організовано тиснуть на соціалістичні вогнища,  
осередки нового життя. Роман свідчить не лише про організованість цієї кур-  
кульської зграї, а й про її перевагу: на чолі самої комуні, далі — в районі, в  
окрузі, в міліції, в прокуратурі, — скрізь куркуль, або його агентура. Що це, як  
не наклеп на нашу радянську дійсність, як не класово-ворожа контрабанда?

Величезна комуна, що має свої цегельні, молочарні і т. д. перетворюється на  
„родинний клан“ куркулів — на с ко ном і ю, як каже автор... Отож і виходить,  
що книга дя, в основній своїй частині, є книга про куркулів, а не про розгор-  
нений соціалістичний наступ на одній з діляниць переможного соціалістичного  
будівництва, якому класовий ворог — куркуль чинить шалений опір. Отже ми  
маємо тут явне викривлення класової дійсності, а відтак прояв ворожої кур-  
кульської ідеології.

З цим шкідливим настановленням безпосередньо зв'язана й друга політична  
помилка автора: він забув про місто, зignorував його, як центр пролетарського  
керівництва. Автор зignorував, взагалі, партію колективного провідиря соція-  
лістичного наступу — зокрема на фронті сільського господарства. Через це кля-  
сова боротьба на цій конкретній ділянці соціалістичного будівництва одірвана від  
цілого процесу класової боротьби, від цілого соціалістичного будівництва в нашій  
країні. Яковенкова „Комуна імени Софії Гайворонської“, це самотній острів, що  
обороняється від бандитів, вмирає з голоду, провокований різними засобами від  
куркулів, втрачає десятки своїх кращих бойців і т. д. І все це відбувається на  
очах місцевих органів радянської влади, місцевих партійних організацій, на очах  
преси — і всі вони... мовчать.

Хіба ж можна вважати за акцію органів влади те, що молодий прокурор Бори-  
сенко п'ять місяців (!) „б'ється не витикаючись „далі порогу своєї канцелярії“,  
над розв'язанням страшного вузла злочинів навколо комуні. А коли відряджено  
було інструктора Голубничого, щоб розслідувати вбивство в комуні, і коли і його  
самого забили куркулі, — і то й тоді ніхто навіть не прийшов із міста, щоб виявити  
й цей злочин і десятки інших. Це вже — явне, непризоване перекручення радян-  
ської дійсності.

Комуна існує десь аж з 1921 року — і тільки 1926 року засновано комсо-  
мольський осередок. Автор твердить, що зразу ж було встановлено тісний зв'язок  
з районним комсомолом. Але мало сказати, що так було: треба було пока-  
зати в чому конкретно той зв'язок полягав. В романі його не видно. Як, зо-  
крема, реагував районний комітет комсомолу на вбивство Романа Зав'ялого, кра-  
щого комунара? Ніяк! Ми бачимо біля забитого юнака-комсомольця пригнічену,  
безсилу, затуркану, залакану від куркулів масу, яка дивиться на зневічений  
труп — з обрізаними вухами й носом, і, боючись куркулів, за ними повторює, що,  
мовляв, небіжчик, оступився, як брався бродом через балку... І далі:

„Але годі... Краще про щось інше, мов тобі цілком байдуже до того,  
що сталося в балці... Та й чи знати тобі, хто твій сусіда, і чи не кинеться  
він вечором городами до Гомінкого. Мовчати — святе діло!.. Моя хата  
з краю“... (ст. 84)\*

Так реагує в романі комунівська суспільність, ціла сільська біднота, сільська  
комсомолія на вбивство Романа Зав'ялого... Автор примушує селянську бідноту  
плазувати не тільки перед Петром Гомінким, що невідомо яким чином протягом

\* Підкреслення тут і далі, скрізь мов — З. К.



ряду трояків обіймає посаду голови сільради, а перед його батьком — найбільшим катком серед куркулів: „Всі, хто тільки не проходив повз його, зривали похапцем шанки й поштиво кланялись йому. А між тим дідок не ворухився: пошана від натовпу не ворухила його — він здавна звик до неї“ (ст. 85).

Комуни перетворено на „економію“, — твердить автор. Біднота шепотить по закутках, що ось розподілятимуть насіння в комуні тільки поміж сталипінців колишніх: „Немає, бач, рошоту бідноті давати...“ „Замовкли... й скребли шпичкувати загрибки свої з таким лютим запалом, мов звідти, замість опуклих блошиць, добре насіння точами позямається“.

Отак десь на 11 — 12 році революції селянська біднота в масі своїй (не окремі одиниці) реагує на куркульську політику. Де ж в автора партійний провід, де комсомольський, хоч який будь вплив? Де сількори, відважні бійці за інтереси сільської бідноти?.. Немає!

Автор не показав їх, автор перекрутив і спалаужив нашу дійсність, автор віддав перевагу куркульці.

Біднота нарешті додумується — треба написати до газети, (про газету Г. Яковенко все ж таки згадав хоч раз); але раптом повстає така „непереборна“ перешкода: щоби написати до газети, треба купити паперу в кооперації, а в кооперації теж куркулі — вони відразу вгадають, для чого купувешь... Не переборозши такої перепони так і зав'яла неможливість ініціатива — через газету вдарити на сполох, сигналізувати куркульській ватиску у комуні.

До такого кричущого перекручення приводить авторове знічення ведущої ролі пролетаріату в класовій боротьбі за соціалізм, зокрема й на с.-г. фронті, ігнорування проводу партії, що охоплює, як відомо кожному піонерві, найвіддаленіші, найгаухіші закутки радянського союзу (а тут же маємо велику комуни, та ще й на дванадцятому році революції!).

Шкідливі ідеологічні настановлення автора мають своє виявлення і в засобах художнього обґрунтування. Автор з головою вгрузив в голу „сюжетність“, у детектив, безладно нагромаджує романтично-пригодницькі описи, нанизуює самі „факти“, замість діалектично їх усвідомити, діалектично розкрити процес класової боротьби, показати його ведуче, переможне начало, його домінуючу, нарешті зовсім недоречно впроваджує в роман цілі розділи, композиційно цілком зайві (студентське життя, кохання Єви, і т. д.).

Саме через викривлення метод класової боротьби пролетаріату, автор примушує своїх героїв-комунарів діяти й боротися не організовано, на власний ризик і відповідальність. Два роки Роман Зів'ялий „спостерігає“ куркульське керівництво комуні, два роки збирає матеріяли і два роки нікому про це не каже. Діє по-айки, рятуючи комуни, й Тетяна Бережна.

Отже маємо книгу не про досягнення степової комуні в боротьбі з класовим ворогом, не про організовану боротьбу її за нове життя, а більше про ті реакційні сили, що заперечують це зростання й значення комуні, як соціалістичного чинника на селі. Є правда, в книзі місця, де автор все ж згадує про вплив комуні на селянську молодь, де автор змальовуючи, прикладом, загальні комунські збори, показує й активізацію комуністського, комсомольського осередку. Але таких місць надто мало і не вони визначають загальне обличчя книги.

Органічна вада творчої методи Яковенкової виявляється й у тому, що показуючи героїв, він не розкриває складних психо-ідеологічних процесів, а констатує лише окремі факти. Ніякої еволюції не переживають його герої. З яким психо-ідеологічним багажом виявив їх автор на перших сторінках роману, — такі вони й залишаються до кінця. Немає перероблення людського матеріялу в нових умовах соціалістичного наступу, не відбивається цей наступ на психо-ідеології героїв, не змінює її, не перекоує. Та, певне, це й непотрібно авторві, що замовлявся годувати радянського читача „наступом“ куркульні на безвольних, бездіяльних, безпорядних наймитів та сільську бідноту.

Постаті окремих комунарів, починаючи від героїчної Софії Гайборонської, що, нехтуючи своїм життям, рятує комуни від бандитів, і до тетяни Бережної — представниці молодого покоління в комуні, — подані схематично. Іноді автор намагався уникнути цього схематизму, пробуючи показати певні внутрішні колізії



в героїв. Але ці сфери сходять до „психологества“, до самокопірвання, до інтелігентських рефлексій:

„Ошукати себе, примусити і, не відчуваючи фальші мусу, втекти від самої себе!.. Захочившись натяком чужого життя, жадалося переключитися в нього, цілком злитися з ним, в нього розпорозити себе і свої муки. Не можна так!.. Невозможно так!..“ (Ст. 133).

Так аналізує автор відчуження Тетяни Берешної, — цього немовби прообразу нової жінки в романі. Намагаючись показати її, як активного бійця за комуни, автор, по суті, надає їй рис рафінованої інтелігентки, що десятки разів аналізує, переглядає свої правильні вчинки, вагається, без підстав страждає. Так, прикладом, відлучившись на одну добу з комуни, щоб знайти кінці до загибелі Зав'язлого, Тетяна мучиться думкою, чи не порушує вона цим трудову дисципліну з комуни:

„Гризли Тетяну докори сумніння, було їй ніяково й соромно. Це вперше вона, відколи пам'ятає себе працездатним членом колективу, гламада трудову дисципліну“ і т. д.

І далі: „Огидна, нікчемна річ брехня. А в тім не могла ж вона, не будши сама чогось переконана, відкрити товаришам сушу ціля своєї відлучки з комуни“ і т. д. і т. д.

Така подвоєність — і у відчуженнях Борисенка — молодого слідчого, комуніста, що був гаряче взявся розкрити куркульські злочини. Окресливши спочатку профіль цього слідчого, як талановитого, завзятого бійця з класовими ворогами пролетаріату, автор раптом робить із нього якогось маньяка, що, закохавшись у Бережній, копірсається у своїх почуттях, нив, зіздає, говорить безліч дурниць і викликає кінець кінцем у читача відразу до себе своєю нікчемністю, своїм кричущим опортунізмом, що цілком переростає в класову ворожість партії.

Цього „комуніста“ автор особливо щедро наділяє рисами „психологестського“ самокопірвання й інтелігентськими розумуваннями. Ось як, прикладом, розв'язує цей герой проблему засвоєння літературно-мистецької спадщини:

„Романи, драми, трагедії — це вони винні, це вони розірвали його кров зв'язкою хиттю, це вони відсагнули йому чуття від розуму. Нудні реєстри жалюгідних переживань слабких, духом нищих істот. Сумнінна фіксація хаосу й безладдя сконалих віків. Огидне дрантя, насичене тайно минулого. Мистецтво!.. І на цьому спорохнявілому мотлосі вихоується нову людину... Сумно“.

Так говорить член комуністичної партії, радянський слідчий, нібито позитивний герой Борисенко, — і цієї „теорії“ сам автор ніяк і віде не заперечує. Мало того, що ця „теорія“, не диференціюючи культурної спадщини, заперечує будь-яку цінність її, Борисенко твердить, що „Романи, драми, трагедії“ стали за причину його переживань, це вони „розрядили кров зв'язкою хиттю“ і т. д. Шкідливість такої ідеалістичної теорії очевидна, надто, що автор, повторюємо, ніяк і нічим її не спростовує — не протиставить їй показу справжніх причин цих переживань, — причин, які випливали б із самої класової практики даного героя.

Перебування у ВИШІ зробили з Борисенка інтелігента, що шукає самого себе, „переглядає себе“. „Йому бракує доброї поради. Він має ще раз і ще раз переглянути самого себе, повинен остаточно кристалізувати чуття свої і підпорядкувати їх законам розумної доцільності. Цілковита гармонія розуму і почувань і навпаки — оце, на його глибоке переконання, має стати найголовнішою ознакою довершеної людини — творця...“ і т. д. І цю „психологічну“ водичку автор в своєму романі на протязі довгих сторінок але на млин класового ворога.

Отже, розглядати Борисенка, як носія партійного проводу в романі, ніяк не можна. І вже поготів не в таким носієм Макаров — секретар районного партійного комітету. Він явно формально підходить до кричущих проявів контрреволюції, легко підпадає під вплив куркульської агентури, дає змогу заарештувати Борисенка, вину людину в районі, що близько стояла до правдивого розв'язання куркульських злочинів, і т. д.

Отакіх „нових“ людей протиставить автор куркульству, — і цим знов створить враження їхньої переваги. Бо ж куркулі в романі, — організовані, більше діють, а не розумують, не сплянуться ні перед чим, щоб добитися свого. Маємо тут



одя людини, чітко окреслені постатей, що й явно романтизовані (портрети Любима Гайдура, його жінки), — тим часом, як їхня кмітлива експлуатаційська сутність викрита явно недостатньо, а іншій замасована романтично-пригодуницьким тлумаченням.

Нарешті, неможна пройти цілком вороже, контрабандно, антиленінське тлумачення НЕП'я в романі. Тут автор віддав велику данину бухаринській концепції „обогащайтесь“.

„Життя поквапно виражалось у нові, привабливі строї. Несподівано й поворот від революційної уміркованости до забутих принад багатством туманив розум. Комуна метрежилась. Принесені часом спокуси пактелесними комунарів і позбавляли їх набутої роками боротьби розноаги“.

„Деж пак... Розв'язувались руки, накреслювались широкі можливости. Можна було безперешкодно купувати, продавати, міняти, гандлювати — одне слово, робити те, до чого скритність маєш. Старе, зашкорубле розуміння способів проявляти волю чину запанувало з відновленою силою“.

„Набувай і прибільшу й Зводься й падай, падай і знов підіймайся!.. Спекаєшись жодної контролі, розум і воля людини потрапляли в лабети мізерних дрібничкових пристрастей“.

Ця „теорія“ подана так, — що не знати, чи відбиває вона настрої лише куркульських елементів у комуні, — а чи настрої більшости? І цієї „теорії“, знов автор ніяк і нічим не спростовував, не протипоставив її ленінського партійного трактування тих змін на селі, що зайшли з запровадженням НЕП'я.

Отже новий твір Г. Яковенка виявляє виразні впливи куркульської ідеології і антипролетарський світогляд автора.

*З. Краян.*

**Н. Рибак.** Дорогами змагань. Новелі. РУХ, 1931, 70 стор. Ціна 45 коп.

Натана Рибак, члена літгрупи „Трактор“, ми досі знали як автора кількох поезій уміщуваних здебільшого в журналі цієї літгрупи. Уже самий факт появи окремої книжки — цілої збірки повелів члена літгрупи, що об'єднує молоді літературні сили сільсько-господарського пролетаріату, заслуговує на увагу і широкого читача і, тим більше, критики. Це є конкретна продукція літературного молодняка, що прийшов опанувати мистецтво пролетарського художнього слова, як гострої зброї соцбудівництва й класової боротьби, як могутнього чинника культурної революції. Проаналізувати твори цього молодняка, викрити їх хиби, спрямувати його творчість відповідно до завдань пролетарської літератури реконструкційної доби, — таке ударне завдання має поставити перед собою наша критика, переборюючи правоопортуністичні впливи недооцінки творчости письменників-початківців.

Про тематику цієї збірки Н. Рибак говорить уже сама авторова присвята — „Ударникам копалень білого золота“: в збірці подано малюнки з життя цукроварні в її боротьбі з класовим ворогом, показано ентузіазм соцбудівництва, а також і хисткі елементи, що підпадають під класово-ворожий вплив, і, нарешті, змальовано ідеологічне переродження закордонного фахівця, що працює на радянській цукроварні.

Робота цукроварень, як осередків соціалістичної промисловости в сільсько-господарських районах, досі надто мало висвітлена в радянській художній літературі, не вважаючи на те, що цукроварня могла б дати письменникові багатий і актуальний матеріал, характеристичний для доби соціалістичної реконструкції і промисловости, і сільського господарства та тих колітничих і соціально-побутових процесів, що відбуваються на основі цієї реконструкції. Тимто спробу Рибак охочити цю ділянку нашої будівної дійсности треба вітати. Автор, очевидно, не ставив собі за мету показати в циклі новел цілу цукроварню в її боротьбі за біле золото, за промфішплян, з усіма основними лініями її багатогранного життя. Автор поставив перед собою вузке завдання — на матеріалі цукроварні, в окремих епізодах із її життя показати ті форми активізації боротьби з класовим ворогом, що їх набрав вона в специфічних обставинах роботи цукроварні, з одного боку, — та ударників цукроварні безпосередньо на їх виробничій та громадській праці — з другого.

З цього погляду й окремі епізоди збірки не становлять чогось самодостатнього, відірваного від цілого комплексу відтворюваних явищ, а набірають ширшого





малювання (портрети Лю-  
на експлуататорська суть,  
— поритозниці тунна і  
Мінько, англійська му-  
лу бухаринській кондеції

абліві строї. Несподівані  
бутих припад багатьом тун-  
чюм спокуси пантелецими  
вби рознової".

вандь широкі можливості.  
мінати, гендаювати — одне  
ере, зашкорубле розумівня  
ковленою силою".

падай, падай і знов піді-  
вля людник потрапаєан в

я вона настрої лише кур-  
вості? І цієї "теорії", знов  
йі левінського партійного  
нимі Н.Е.П.и.

ниві куркульської ідеології

### 3. Краян.

1, 70 стор. Ціна 45 коп.  
знали як автора кількох  
Уже самий факт появи  
до об'єднує молоді літера-  
товує на увагу і широкого  
літературного молодян,  
львого слова, як гострої  
го чинника культурної ре-  
и їх хибі, спрямовувати  
ратури реконструкційної  
ю наша критика, перебо-  
висьменників - початківців.  
ма автороза присвіта —  
маєнки з життя цукро-  
гуєлістів соудбудівництва,  
ореший вплив, і, каренті,  
дв, що працює на радян-

р-нісоловості в сільсько-  
радянській художній літе-  
ри письменникові багатий  
лістичної реконструкції  
чачих і соціально-побу-  
струкції. Тимто спробу  
роби вітати. Автор, оче-  
ь діла у цукроварню в її  
випини лініями її багато-  
вдання — на матеріалі  
випини активізації боротьби  
випиних робити цукро-  
вильно на їх виробничі

випини самодостатнього,  
випини ширшого

політичного узагальнення. Проте треба поставити на карб авторозі той факт, що  
ці окремі епізоди з життя цукроварні він не досить пов'язав з усім її вироб-  
ництвом, як певною мірою соціалістичного будівництва.

У першій новелі („Аварія“) показано шкідника, зв'язаного мірними нитками  
з дорозумілим минулим цукроварні. Тут розповідається про втечу, під час  
революції, директора цукроварні, що дав доручення своєму завгосподі — Мінькові,  
залишитись на цукроварні й проводити шкідницьку роботу.

„Гляди ж, Міньку, роби, як я казав... а я вернусь... напевне. Головне  
знаєш: — гальмуй роботу, підточуй її асередини, а там знай — позеркус  
і будеш ти у мене за головного заступника“ (стор 8).

Це доручення Мінько, відповідно замаскувавшись, ретельно виконує, спричи-  
нивши кілька аварій на цукроварні, аж доки шкідника не викрито.

В новелі „Помста“ маємо децю іншу постать шкідника - куркуля, що політично  
антисвієцький, провадичи шкідницьку роботу та підбиваючи під свій вплив хисткі  
елементи, іноді пролазить і на виробництво і там провадичи своєю розкладницьку  
роботу. Куркуль Кузьменко агітує проти ударництва, удавника Петра втягує в  
систематичну пиятику, і коли Петра за часемні прегули а ільмили з цукроварні,  
використовує в цей момент: під впливом Кузьменка Петро збриває технічного ди-  
ректора Зікова саме тоді, як той укерто працював над пляном: перебудови цу-  
кроварні.

В новелі „Майстер Кляйст“ показано ідеологічний злам, що його завнав німецький  
фахівець — Кляйст, працюючи на радянській цукроварні. Під впливом фашист-  
ського терору в Німеччині (фашисти порадили його сина за участь у роффонів-  
ській демонстрації) з одного боку і героїчного вчинку його підручного — Семена,  
що залобив аварій — з другого, Кляйст розкриває виробничий секрет, над яким  
близько уся цукроварня, обіцяв розповісти в Німеччині, як працюють робітники  
радянських країн, а, провідавши свого сина, повернутися на роботу до Країни Рад.

В новелі „Смерть Езди“ змальовано героїчну смерть дівчини - бригадира, що  
не вважаючи на загрозу аварій на цукроварні, до останнього моменту залишається  
на своєму посту. І, нарешті, в „Народженні комуні“ автор показує участь цукро-  
варні в колективізації села, організацію комсомольської комуні та класову бо-  
ротьбу навколо цього.

От коротко зміст усієї збірки. В збірці, як бачимо мало відбито специфічне  
соціально - виробничі обличчя цукроварні, як певної галузі промисловості, що  
має певні плянові завдання й становить одну з ділянок соудбудівництва.

Змальовання окремих виробничих процесів, окремих виробничих моментів не-  
достатньо пов'язане з усіма виробничо-політичними завданнями цукроварні й  
цілого нашого соудбудівництва. Це основна хіба збірки і пояснюється вона хибачи  
самої творчої методи молодого автора, недостатньо виробленістю й чіткістю  
його світогляду, недостатнім опануванням діалектико-матеріалістичної творчої  
методи, зокрема — невмінням бачити в частковому загальне, бачити всебічні орга-  
нічні зв'язки цього часткового з загальним.

Ця значна хіба відповідно позначилась на художній сторозі збірки. В наслідок  
відриву окремих епізодів і персонажів від цілого процесу класової боротьби за  
промфінплан на цукроварні, маємо невмотивованість окремих вчинків цих персо-  
нажів. Класової суті цих вчинків ніяк не розкриває та примітивна психологізація,  
що до неї іноді примушений удавався автор. Характеристичний приклад — посе-  
динки Петрової з оповідання „Помста“. Адже для того, щоб з'ясувати, чому ко-  
лишній робітник радгоспу, а тепер робітник цукроварні, маючи за собою шість  
років стажу й ставши ударником, підпав під вплив куркуля Кузьменка, не досить  
сказати:

„Петро слухав Кузьменкові балачки і хотілось залишити його одного, не  
зустрічавсь більше, бо відчував він, що добра з цього товаришування не  
буде. Але боявся, що Кузьменко подумав, що він знався та й в тім він  
до делкої міри, зобов'язаний був йому, бо чимало допомігав йому Кузь-  
менка за молодик роман. І так непомітно для нього вони стоваришувались“.

Надо, що і залом і механік живили заломів, щоб звільнити Петра з - під зо-  
ршого впливу. Треба, очевидно, глибоке викрити соудійні кор ви, що зумовили  
позначку певдинку Петрову, та ще в той момент, коли він досяг своєї давньої



врий — став за товари. Не зрозумів тут автора й його послання на цю справу, як на дійсний факт, що, мовляв, насправді стазис на цукроварній фабриці фактові художник мусить дати належне висвітлення, кудижньо-уважною чи його, інакше автор неминуче сповзатиме на рійки емпіризму, «фактографії».

Цим самим невідомим охочити діяти комплекс соціально-політичних явищ, пояснюється й те, що змальована боротьба за колективізацію села утворення комсомольської комуні, автор, проте, недостатньо показав участь широкої громадськості цукроварні в цій боротьбі, обмежившись лише показом роботи одного відрадженого на село комсомольця — Миколи.

До ідеологічно-художніх зривів належить і нездорове романтично-імпресіоністське сприймання дійсності, що подекуди виявляється в творчості Рибка в гіперболізованих суто-літературницьких образах: „земля тремтіла дрібно, дрібно, тужив вітер і ридали сичі“ (це під час революції), „ніч притулилась до вікон... величезною й жахливою тазмицею“, „жахлива безодня ночі“, „журливі вечори“, „ташмицький і суворий вечір“, „виростає сьогоднішній вечір, страшний і жорстокий, він насувається на мене розгніваним звіром, десятками, сотнями остогидлих і жахливих рук стискає мов тіло, він холодить кров у жилах і в його чорному череві (!) я бачу обличчя дівчини“... і т. д.

Революційні події автор подає іноді абстрактно, змальовуючи їх як якийсь хаос, коловорот, де невідомо хто й за що бореться, невідомо, „де починається ніч, а де день. Де темрява, а де світло“:

„Днів не було... Були якесь уривки, уламки, шматки. Все це крутив вітер у бурхливому коловороті, а люди плавали по хвилях життя, попадали в коловорот цей, і він, ненажерливий, ковтав їх безупинно, безліч... безліч...“ (стор. 5).

Отже революція виглядає немов якась стихія, що, прийшовши зовні, захопила в свій коловорот людей. Коли б ми мали в автора лише таке трактування Лютневої революції, йому б з усією відповідальністю можна було б закинути буржуазно-ідеалістичне, непролетарське відтворення в художньому слові пролетарської революції. Але дальша конкретизація абстрактно-символічних малюнків, що заперечує (хоч і не цілком) попередні рядки новелі й дає чіткіше відтворення революційних подій, свідчить за інше авторове настановлення:

„І принесли вир цей люди в шкіряних піджаках, з-суворими обличчями, з руками мозолястими; принесли вони з собою для нього, Яна Казиміровича (директора графської цукроварні — Р), смерть“ (ст. 6).

Малодосвідчений ще автор, потрапивши в полон „літературщини“ й захопившись „фразою“ на шкоду чіткому політичному змістові, допустився помилок, що об'єктивно є вияв чужих впливів у творчості молодого пролетарсько-колосного письменника. Ці окремі нездорові моменти, що суперечать основній цілеспрямованості збірки, є зумовлені недостатньо ще виробленістю світогляду авторського та некритичним, з цієї ж причини, захопленням „літературщиною“. Бо ж чим, як не літературщиною, відгонить від наведених раніше або й хоч би таких рідкіс:

„Місяць яблуком зморщеним лежав у небі, як на тарілці, і зорі черешнями повисали, зацвіли й запахи“ (стор. 5).

Та попри всі ці хиби збірку Рибка, все ж, треба розглядати як явище в основному позитивне. В ній автор виявляє обізнаність із матеріалом, що його він відтворив (життя цукроварні), подає актуальну тематику, змальовує гостру класову боротьбу, показує класову свідомість комсомольської молоді та робітників-ударників у виробничій і громадсько-політичній роботі, насичує показ їхньої роботи бадьорістю й енергією. Навіть у новелі „Смерть Ванди“, де автор, змальовуючи трагічний випадок із комсомолкою-бригадиром, явно зловживав мелодрамазмом, маємо таку кінцівку:

„Гудуть гудки, сурмами кличуть до праці, до життя“.

Перед автором стоїть завдання чітко усвідомити свої хиби, — тим паче, що уже в першій своїй збірці він, як на початківця, виявив значні дані. Щоразда, авторські новелі технічно ще не досконалі, але ціла збірка свідчить, що автор, усвідомивши й переробивши виявлені в ній ідеологічно-художні хиби за опанування



з проханням на цю подію, і провадять кожного фактору — узагальнюючи його, і на стор. 117.

художньо-художніми рисами, і навіть села, утворення сам уміють широкій проміжком роботи одного

іве романтично-імпресіо-на в творчості Рибаків в і тремтіла дрібно, дрібно, ч притулилась до вікон... "плі", „журнали вечори“, р, страшний і жорстокий, соннами остогидлах і жамах і в його чорному че-

змовуючи їх як явивсь відомо, „де починався

атни. Все це крутив вітер як життя, попадали в ко- дини, безліч... безліч...“

шлюпки зонні, захопила таке трактування йовт- було б загнути бур- жому слові пролетар- о-символічних малюнків, й дав чіткіше відтворення дення:

з-суворини обличчями, внього, Яна Казіміровича т. 6).

будинки“ й захопившиє який помилок, що обек- пролетарсько-колоніального основній цілеспрямо- то світогляду автор, озого урди того“ Бо ж чим, як і хоч би таких радиків і таріаді, і зорі череш-

дати як яв ще в основ- прадам, що його він від- на опису гостру класову ади та робітників-удар- нує показ їхньої роботи де автор, змабуючи зма в мелодраматизмом,

ста“.

ств. — тим паче, що ужо і дині. Ціотрива, авто- дини, що автор, усві- чий і в за ознаування

містечкої вмілости зможе дати пролетарський літературі актуальну виробничу поезію. Потрібно лише вперта боротьба за чіткість світогляду, за означення матеріалістично-діалектичної творчої методу. В цій боротьбі повинна допомогти автороті гостра, а гостра тому, що товариська, принципова критика.

Р. Ромашко.

Олекся Влизько. Поїзди йдуть на Берлін. ЛМ. Харків — Київ. 1931. Тираж. 5.000.

Ця книжка містить сім нарисів одного із „новогенераторів“, (коли ще Н. Г. Існубава) про його подорожі до Німеччини. Нариси Влизькові мало що дають радянському читачеві для правдивого пізнання сьогоденної німецької дійсності, але багато можуть сказати про ідеологію самого автора, про його творчу методу.

Що ж побачив Влизько у Німеччині, що, як відомо, пережила, а почасти переживає, ряд найсильніших революційних заворушень, що має одні з найміцніших у світі секцій К. І. і КІМ'у, потужну організацію червоних фронтовиків — „Рот Фронт“ і т. д. Як видно, показ цієї сторони німецької дійсності мало цікавив нашого хударепортера, натомість він у першому таки нарисі веде читача до „берлінських злодійських кубел, які — за автором — мають цікавити радянського читача більше, ніж що; подає невідомо для чого „історію“ світового бандітизму, зв'язує його з іменами Еберта, Носке, Цергібеля, з іменами вбивців Лібкнехта К. та Люксембург Р. і тут же згадує про Ігнатія Штрасноза та Гарі Домела. За автором „над Штрасновими й Домелями“, шахраями аристократами стоїть уряд, що садить до в'язниць звичайних бандітів у лапках, і т. д.

На цьому й кінчиться перший нарис Ол. Влизька, ставлячи немов би вступ до дальшого викладу. Справді, — характеристичний вступ.

У дальшому розділі „Ваші трупи із Шпре“, автор скликає свою увагу на питання про самогубства поміж німецькими робітниками. Може автор подає тут аналіз класових причин цього явища, — говорить про капіталістичну кризу, надлюдський визиск, мілйони безробітних? Найменше! Натомість, стаючи у „революційну“ позу, автор „відчитує“ цих самогубців, називаючи їх трупами за життя за те, що вони новляв, „тримали свої окуи в кишеньках“, в той же час, коли „стояли і стоять велетенським Рот-Фронтом Ессен, Дортмунд, Рур!!!“ (стор. 36). Заохочені трьома знаками обличчю, свідками величезного бажання Влизькового показати те, як „стояли і стоять величезним Рот-Фронтом Ессен, Дортмунд Рур... ми й поспішаємо познайомитися з останнім нарисом — „Акційне Т-во Фрідріх Крупп в Ессені“.

Тут Влизько, між іншим, говорить про Берлін, як одне з міст, де лаять дурні „бедекерові“ чужоземці. Але кваліфікуючи так гостро отих „бедекерових“ чужоземців, сам Влизько ніяк не вирізняє себе з цієї категорії, бо й сам усього побачив у Берліні, крім індустріального пролетаріату. „Магістрат — слушно заурядує Влизько — не стане показувати їм („бедекеровим“ чужоземцям — Бригада) обличчя бони медалі“ (стор. 65). Не дїждавшись і собі запрошення від магістрату, не удививсь і до „позамагістратського“ способу пізнати другий бік медалі, Влизько мчить до Ессену, царства „розвінчаного гарматного Короля Круппа“. Ми поминемо зрозуміле й хвалюване, кілька раз повторюване, побоювання Влизькове, що його „матимуть за нового комітернівського завагітпропа серед ессенських робітників“ — стор. 65. (Німецькі поліцаї не такі вже безголові, як здається авторові) — поспішаємо далі, щоб побачити нарешті основне — німецького пролетаря. Але, хоч автор і заявляє — „ось де я бачу справжніх німецьких робітників“ (стор. 65), проте не спромігся він хоч якось показати відважний загін ессенських робітників і не спромігся показати їхнє життя й боротьбу. Нудна літературницька історія Круппа, обивательська балаканина про пригуду з готелем, знайомство з ессенським пролетаріатом під час випадкової малозмістовної розмови Олекся Теодора Влизька з якийсь „любовником Сов'єт Русаянд“, зведення показу гострої класової боротьби до історичного виступу якогось „абстрактного“ робітника, зовсім відірваного від робітничого середовища, що (середомити) стає зовсім за Влизьком, натоп, який уривав смухов проповідника із „армії спасіння“, — ось зміст цього розділу. Основну увагу Влизько віддав не робітничеству ессенському, а історії „Короля“ Круппа та нещасливих пригодах своєї власної особи.



Не можна спростувати й ті інші розділи. Справді, у розділі „Спорт у Буржії“ ні словом не згадано про спорт пролетарський. Тут маємо лише поверховий безоб'єктивний опис буржуазного спорту — велетенський з акціотомом та коніуррацією велелюдя, підписами, каліграфією та ілюстраціями. Це не зрозуміла мова з обличчя буржуазного спорту, а поверхові беззубі смішки, що міцно-міцно зазначають його класову суть.

Схематизм, спрощенство, поверховість падають і в нарисі „Автомати“, де автор знову розмакується на „світові масштаби“, пригадуючи, коли, хто і де знаходився автомат — італійці, фото, перукарні і т. ін. Як бачимо, тут мова про автомати споживацького характеру. Буйний розвиток їх є характеристичний для сучасного загнивання капіталістичної техніки, бо ж економічна криза та гонимі підприємці за надприбутками за допомогою робітної сили творять неперборні перешкоди запровадженню автоматичних машин і верстатів на капіталістичному виробництві. Але цієї проблеми навіть і не згадує, мабуть сам по-буржуазницькому настроєний Влизько. Натомість він висуває таку „Влизьківську“ теорію соціалістичної революції в Німеччині... „коли буржуазія оточить себе автоматами... цей день буде днем П'ятигубелі, бо на вулицю буде викинуто нові мільйонні армії безробітних“ (підкр. О. Вл.). Здається нема потреби пояснювати, що така „теорія“ антигігійсько спільного не має з ленінською теорією пролетарської революції.

Та на цьому сарказ не кінчається. Відомо що письменники в „Н. Г.“ хворіють на пігілізм у наципанні, ішими словами — на приміренство до релігійнодержавництва. До чого це може довести, видно з деяких нарисів О. Влизька. Пригадуємо у нарисі „Негри, карти, аперитив“ автор заводить нас до „кафе авантурників, шулерів, мулатів і негрів“ (стор. 55). І хоч Влизько і втік від професорських поясень про негра (стор. 55—56), хоч і не погоджується він із думкою якогось берлінського шалапутя, що „обов'язок негра — грати на саксофоні“ і хоч Влизько наводить думку рот-фронтівця, про те, що „негр — людина“, — все ж не може не бурювати одей вислів, що кафе призначено для „авантурників — шулерів, мулатів і негрів“. За якою ознакою зроблено таку „класифікацію“?... Тут формальна логіка не допоможе; зате діалектична — дасть вірну відповідь на те, що й Влизько іноді може бовкнути таке, що може бути до лиця лише тому, хто дійсно леден мулата (згагалі!) й негра (згагалі!) поставили на рівні з шулерами й азартуристами. Не дарма ж поруч Влизько згадує про якогось круп'ямулата, який „всіх негрів, що заповнюють кафе — по-звірячому не знайдуть... тому, що він сам особисто суржик (!), і по крові опинився десь посередній між негротякою та Дон Жуаном з Мінас-Жирасув“ (ст. 60 підкр. бриг)“. Як вам подобається така „теорія“ національного питання?!

Щоб картина була ще повніша, щоб показати, як пігілізм у наципанні зв'язується з місцевим націоналізмом, наведемо кілька перлів із розділу I — взагалі дуже багатого на подуже грамотку, але дуже шкідливу балаканину (прикладом про історію паспортів, починаючи від Адама й кінчаючи радянським паспортом, що є за Влизьком „синтеза всіх (?) паспортів“)

Тут, між іншим, Влизько люто нападається на Петра I, що розгромив, як каже автор, найкращого нашого (!) гетьмана Івана Степановича Мазепу (стор. 11). Трохи далі вболіває за Тьмутараканню, що для Влизька звучить „рідно, краще, ніж Таматорха або Фанаторія“ (стор. 9), бо натякала вона колись українським феодалам і її пам'ятки „звітали в історію російської архітектури“, а це сильно зазвучує нашого автора. Ми були б раді пропустити, що це назвала патуга на іронію з „національних святюців“. Але об'єктивна функція цих вибриків Влизькових від того ніяк не змінюється.

На замічання спростуюсь їде на тому, як показує Влизько нашу радянську дійсність. У нас як авторитетно свідчить автор, такий протезний апарат, що коли, напр. „ви голову своєї сім'ї ради спотан до білого слона добрим першакон“ (стор. 7), то можете дістати від нього, що згідно, бо „використання, чогось в історії індивідуальність“ і т. д., на авторову думку, в наших радянських умовах має великого значення“ (стор. 7). При цій нагоді, на підставі цього і раліше екстеріоризації місця, скажемо з свого боку, що його авторова „індивідуальність“ цілком ви-





разом; вона репрезентує в цій книжці „індивідуальність“ тих класових проєктів, що нічого спільного з пролетаріатом не мають.

Отже дешова літературщина, балаканина, напизування розрізаних фактів, речей і явищ, узятих поодинокю, сковаання на поверхні, неспроможність показати закономірність суспільного руху, суспільно-виробничих взаємин, оперування абстрактною, а не живою людиною, нехтування класової боротьби й націоналістичні вибрики, — ось що характеризує „творчу методу“ Вальцька в цій книжці. Філософське підґрунтя її — глибока метафізика, „споживарський“ емпіризм; класова підґрунтя — міська дрібно-буржуазна обивательщина.

Книжка О. Вальцька ворожа пролетарській літературі, пролетарському наривові. Не побачив і не показав О. Вальцько пролетарської Німеччини і дуже шкода, що так намарне пішли радянські гроші на цю подорож, а ще більша шкода, що Лілі витратив такі чимало радянських грошей на цю антипролетарську своїм змістом книжку.

*Реубригада „Критики“: Кубись, Зикев, Товстуха, Ніженець, Василенко, Корнізко.*

Кирило Заїзджий. Збірка поезій. ЛіМ. 1931 р. Тир. 3.000.

Начувані в історії людства темпи розвитку продукційних сил СРСР на принципово-новій соціалістичній основі в здобуток могутньої хвилі активності, ініціативи й творчого ентузіазму мас, здобуток правильного керівництва комуністичної партії. Ентузіазм будівництва охоплює мільйони робітників, колгоспників. Соціалістичне змагання і ударництво робітниче-колгоспівських мас відкриває нові й нові джерела творчої енергії, нові й нові невичерпні можливості й сили.

Перед письменниками стоїть величезне завдання — відобразити художньо оцей величезний творчий похід робітничої класи та колгоспників, показати всю нашу величезну будівлю, показати кращих ударників — ентузіастів, що беруться за виконання п'ятирічки... Здавалось би, що це все К. Заїзджий зрозумів. Про це ніби свідчить таке, прикладом, звертання його до поетів:

Геть до архіву  
Небо,  
зорі  
й замріяний степ!  
Ждуть нашого співу  
колгоспівські  
вгновні ниви,  
Вашого співу жде, —  
кожен завод  
кожен цех.  
До колгоспів  
Ідіть, на завод.  
Для поеми беріть  
конкретні  
Сьогоднішні  
теми. (Стор. 9 — 11).

Але, як відомо, не кожній декларації слід йняти віри. Це стверджується й на даному прикладі:

Не будемо вже спинятись на факті неприпустимого поводження авторського з питанями. Про те, як перекутив К. Заїзджий відомий уривок із Маяковського („Явившись в ЦЕ КА КА ідущих светлых лет“ і т. д.), читач уже мабуть знає з листа видавництва „ЛіМ“ (яке, до речі, помітило цю фальсифікацію лише тоді, коли книжка вийшла з друку) до „Літературної газети“ (№ ... з... ц. р.) Але як розуміти отакі, скажімо, рядки, що йдуть зараз такі після цитованого в нас закладку поетового:

...Гей, тай,  
Гей там ніч глуха.  
Р-розійдись.



Я іду...  
 Ми з тобою удвох:  
 Я і ти,  
 Будем в далі засніжені  
 Йти.  
 Ми з тобою — сьогодні в журбі,  
 Сумно нам восени.  
 О, моя пісню,  
 Я і ти.

Як можна так, закликаючи до боротьби, одночасно співати занепадницької пісні? Це вже дає підстави для сумнівів, наскільки ці заклики є органічні, щирі. Але припустимо, що цей вияв занепадництва є залишок від минулого (хоч не зрозумілим залишається, для чого було включати такі поезії до збірки). Подивімося краще, як здійснює сам К. Заїжджий свої програмові настановлення („Йдіть на завод“ і т. д.) Розглянемо поезію яку автор присвячує ДЕС’ові, і яку, до речі, рецензент (...) Баран( ) І (зважає за найкращий твір) тов. Заїжджий починає:

**Д-Е-З**

(Поема — факт)

Він, —  
 не виходив мене зустрічати,  
 Не розспався в оплесках (?)  
 назустріч мені.

Він —  
 зустрів папірцем-перепусткою  
 біля чазуних брам.

Це Дез —  
 буде сусіда,  
 Дез буде скоро  
 не сам.

Дез, — змістом ударництва,  
 Вип’яв сьогодні м’язисті груди,  
 Він буде  
 — Сусіда собі

Він буде —  
 Труб-буд.

Труб-буд —  
 це новий гігант,  
 Що дасть для країни  
 мільйони кілометрів  
 тру б

Дез —  
 За словом ударних бригад,  
 Дарує країні сьогодні  
 Труб-буд

Підуть із Дезу  
 — кілометрів труби,  
 Труби, що ждуть їх  
 і Грозний й Баку

Скоро, —  
 Скоро по Дезівських трубах  
 Поженуть до заводів  
 і гас,  
 і бензін  
 і нафту. (Стор. 36—37).

Об’єднаємо дрібніші сумнівні місця цього уривку. Ми звертаємось до самого автора з одним лише запитанням: де — знайшов він на заводі ДЕС „Труб-буд“?



З якого палля вимектав К. Заїзджий „Дезівські труби“, по яких, мовляв, мовнуть „і газ, і бензин і нафта“.

Сподіваємось, що К. Заїзджий чув щось про специфіку та про постановку на XVI з'їзді партії: „Відзначаючи диспропорцію між промисловим розвитком та забезпеченням електроенергією низки найважливіших районів (Донбас, Кузбас, Ленінград, Москва, Нижній-Новгород, Урал), з'їзд вважав за потрібне поліпшити, мерем будови електростанцій і домогтися рішучого переламу в забезпеченні підприємств електроенергією“.

Що про це К. Заїзджий чув, — видно хоч би з його поезії: „Дніпрельстан“ де він зазначає:

„Електрифікація —  
як Ленін казав —  
всюди і скрізь  
Радянська влада  
плюс електрифікація  
Це комунізм“.

Але фактично своєю піснею, присвяченою ДЕЗ'ові — автор виявляє обурення безграмотність у справах, про які він береться писати.

До відому К. Заїзджому: у Харкові на території ДЕЗ'у будують величезний турбіно-завод з продукційністю першої черги 1.500 тис. кіловат, що не знатиме кризи збуту. Десятки районних електростанцій по всіх кінцях радянського Союзу будуть устатковані його продукцією. Це дасть змогу підвести ще потужнішу енергетичну базу під наше народне господарство, електрифікувати соціалістичну промисловість, а за всю і усупільнене сільське господарство. Ось що являє собою „Дезівський сусід“: звідси ясно, що „Дезівські труби“ існують лише в „нестримній“ фантазії К. Заїзджого. К. Заїзджий, коли він хоч раз був на будівництві Турбіновелетня, міг би розпитати першого-ліпшого йому назустріч робітника, селянина, який учора прийшов з села, — і той розкаже би автореві, що являє собою турбінобуд! Основне тут не в тому, що К. Заїзджий „переплутав“ завод. Ця „помилочка“ Заїзджого свідчить про те, що закликаючи до боротьби за соціалістичне будівництво, він по суті, це зробив „для форми“, а фактично залишився кабинетним „віршеницем“, нічого спільного не маючи з соціалістичним будівництвом. Коли так популяризувати наше соціалістичне будівництво, то краще до цього й не братись. Від такої „популяризації“ нічого крім шкоди не матимемо.

Нам потрібні письменники, що вміють за кроком разом з робітничою класою боротися за досягнення. Нам потрібні письменники, які справді... схематично, об'єднуючи, по-пролетарському показували б ті великі будівні процеси, які на наших очах розгортаються. Нам потрібні такі письменники, що беруть органічну участь у практиці соціалістичного будівництва, а не згадувати про нього лише для „форми“. До таких письменників К. Заїзджий поки що, очевидно, не належить.

Одночасно треба спитати, як могло видавництво, — редакція, рецензенти пропустити таку вопію безграмотність. Невже, коли саме будівництво, що про нього в книжці мова, тут, під носом, — неможна було перевірити фактів? Невже й Лімівські редактори не чули нічого про Турбінобуд? Цей факт свідчить про те, що літературне керівництво в Лімі — не забезпечене. Це ж — лише один приклад — мова мовиться про одну книжку, що її легко було перевірити. Де ж гарантії, що не було й інших аналогічних поки що непомічених випадків?

Книжку К. Заїзджого треба негайно вилучити.

Ф. Рабіцев.  
(ДЕЗ)

Проф. М. Грушевський та П. Козальов. Історія форм української мови.  
ДВОУ. „Радянська Школа“. 1931. стор. 350.

Як відомо, останні роки чимало дали нового з методології лінінгістики. Це мове — спрямоване на шукання та встановлення надійних основ марксо-ленінської лінгвістики, ґрунтовані на засадах методи діалектичного матеріалізму. Автор.



історії форм укр. мови", що претендує на роль підручника для радянських вишів мовознавства, зокрема праці ак. Н. Марра й сучасного мовознавчо-лінгвістичного вченого, та й самі цесь до цього арсеналу внести. В дійсності ж, навіть, побачивши передгадану згадану працю, допадимо того висновку, що автори, хоч на титульній (ст. 5) і в кінці (ст. 312) книжки рекомендують використовувати в дальшніх дослідях мовознавчі факти "з нового погляду—погляду діалектичного матеріалізму" (ст. 5), але самі стоять на цілком ворожих цій методи формалістичних позиціях.

На методологічному тлі всієї книжки згадка про потребу додержувати діалектично-матеріалістичної методи в досліджуванні історично мовного матеріалу виглядає, як незграбний, притягний за вуха "реверанс" на адресу матеріалістичної лінгвістики. Справжній ціна й сенс цих "реверансів" виявляється в самій передмові до "Іст. фор. укр. мови"—зокрема в таких її місцях.

"не треба забувати, що покищо ми маємо тільки невеликі спроби підійти до вивчення мовознавства з боку діалектичного матеріалізму, і ці перші спроби не можна визнати за вдалі" (підкр. мов.—М. О.) (т. 5).

Отже виходить, що хоч, мовляв, і в спроби матеріалістично тлумачити мовознавчі факти, але вони "невеликі", а до того ж і "нездалі". Що ж тоді залишається за Грунським і Ковальовим від матеріалістичної лінгвістики? Виходить,—нічого? Ніхто не заперечує, що в нас іде мало конкретних праць, що на засадах матеріалістичної діалектики розробляли б мовознавчі питання, але ставити на цій підставі хрест над досягненнями матеріалістичної лінгвістики, це значить свідомо нехтувати, активно заперечувати її.

Цю "лінію" автори послідовно здійснюють у всій книжці. Так у "вступі", згадуючи концепцію ак. Марра і в основному перекинувши його справжні погляди на індоєвропейстику, автори пишуть:

"Цінні мовні дані наводить Марр, який дав підтримку для пояснення і індоєвропейських відмінків (підкр. мов. М. О.), показуючи, як в деяких кавказьких мовах займенники приналежать до іменників, дають форму відмінів" (ст. 8).

Непоінформований читач, вірячи на слово проф. Грунському та П. Ковальову, може й справді зрозуміти Маррове вчення, як "підтримку індоєвропейських відмінків" від якої один лише крок і до індоєвропейстики в цілому. Але це—просто галюп на мовознавця матеріаліста, неактивнішого мого львіника індоєвропейстики. Одна річ говорити про використання фактичного матеріалу з індоєвропейстичної спадщини, пропустивши його крізь тусте решето адово наукової методи діалектичного матеріалізму (про це ак. Н. Марр і говорить); але зовсім інша річ—"підтримка" індоєвропейських відмінків.

Пославшись отак несумлінно на Марра, автори далі протягом цілої книги, до його ні разу не повертаються. Може, ці про це говорити, щодо Маррових праць, у книжці, присвяченій "історії П форм укр. мови"? Так ні ж. Коли автори так щедро наводять висловлювання, погляди багатьох і багатьох рафінованих індоєвропейстів, то чому не згадати Маррових (та інших матеріалістів) праць загально-методологічного характеру, зокрема його "Языческие зори на украинском хугоре"?

Більше за це: у бібліографічному покажчику немал й наткну на праці ак. Марра і інших лінгвістів, що пробують тлумачити або тлумачать язикові факти по-матеріалістичному,—хоч зібрано тут весь "двіт" індоєвропейстики. Отже маємо в книзі явно ворожу демонстрацію проти Марра зокрема, проти матеріалістичної лінгвістики в цілому.

Ворсаючись в методологічних суперечностях, автори книжки намагаються показати хибні сучасної індоєвропейської лінгвістики.

"Яка головна помилка—пишуть вони—сучасної індоєвропейської лінгвістики? Ця помилка у тому, що свої дуже широкі висновки вона робила виходячи зовнішній бік мови і на підставі часто механічного порівняння латинь звукової сторони вона, роблячи великі стрибки, в далечинь (середній літальний виласок? М. О.) будувала свою картину мовного розвитку" (стор. 9).





і далі ретельно виконав  
введення матеріалістичної  
методично-лінгвістичного  
дослідження, і навіть, на-  
віть, що автори, хоч на  
першому етапі в дль-  
ду діалектичного мето-  
дологічного формалістичних

бу додержувати діалек-  
тичного матеріалу вив-  
десу матеріалістичної  
застає в самій передмові

вони невеликі спроби пі-  
шого матеріалізму, і ці  
(підкр. мов.—М. О.) (т. 5).  
значно глумачити пово-  
д. Що ж тоді залишається  
звідси? Виходить,—нічого?  
авт., що на засадах ма-  
териалізму, але ставити на цій  
підставі, це значить свідомо

ді. Так у „вступі“, зга-  
даного справжній погляд

введення для пояснення І. П.  
О.), показують, як в  
цьому до іменників, дають

з чому та П. Козальову,  
у індоєвропейських від-  
мінюванні. Але це—просто  
наблизька І. П. О. (І. П. О.)  
матеріалу з індо-  
європейської мови (авторитет); але зовсім

вступом цілої книги, до  
М. П. О. Кома автори так  
точно рафінованих індо-  
європейських праць загально-  
європейської української

авторів на праці як Марра  
європейської факти по-мате-  
ріалістично. Отже  
Марра зокрема, проти

авторів намагаються пока-

європейської лінгві-  
стичної вона робила  
вступного порівняння  
введення (своєрід-  
ного розвитку”

Оце й усе про хиті і похибки індоєвропейістики. Ані слова не сказано тут ні  
про її реакційні, ідеалістичні, методологічні основи, ні про архіреакційну  
клясову функцію. Виходить, викликаючи ставку на зовнішній бік мови (професор  
мають зауважити, що й індоєвропейісти, хоч мало й по своєму, тобто виходили з бур-  
жуазних настановлень, а вони цікавилися й семантикою) та механічне порівняння  
звучною стороною індоєвропейістика стане стовідсотковою матеріалістичною наукою?  
Зрозуміло, що таку „критику“ буржуазної індоєвропейістики може подати лише  
той, хто сам обома ногами стоїть на ґрунті індоєвропейістики та лише притомно  
змові П. „удосконалювати“. Книжку цю, як видно з передмови, призначено для вчителів  
та аспірантів. Думаємо, що наш пролетарський студент і аспірант далеко більше  
знайде „помилку“ у буржуазній індоєвропейістиці, ніж на це спромоглися профе-  
сор Грушевський і Козальов. Така вже діалектика нашої діалектичної дійсності.

Перечитуючи саму то „історію форм“... само собою напрошується питання,  
чи це „історія форм“ та ще й „української мови“, чи це просто собі історія ви-  
словлювань, поглядів поодиноких індоєвропейістів-лінгвістів. Бо ж більшість мате-  
ріалу побудовано на тому, якого погляду додержув щодо тієї чи іншої форми  
Сімович Фортунатов, Ляпунов, Шляйхер, Погодія, Богородицький і т. ін.,  
і зовсім мало, а до того ж надто апріорно, здебільшого, висловлюють автори свої  
засадні погляди.

У власних висловлюваннях автори стоять на цілком формалістичних позиціях,  
чому „сприяє“ й сама її тема—„історія форм“. І тут вони, знов, удаються до  
думки незграбного маскування, висуваючи вельми своєрідну концепцію зв'язку  
між формою і змістом. З однієї сторони автори на ст. 312 заявляють, що—„не  
форма, а зміст, семасологія—ось що головне. Форма обумовлюється змістом, а  
останній цілком залежить від соціально-економічних стосунків людства та вироб-  
ничих процесів“. А з другої сторони на тій же сторінці автори відновля-  
ються шукати відповіді на питання про причини змін форм у мові, кажучи,  
що—„то вже справа ширших, окремих уже дослідів, побудованих на основі діалек-  
тичного матеріалізму“.

Тобто виходить,—одне діло форма, а зовсім вже інше зміст. Ми мовляв  
подали вам сухі форми, а ви дошукуйтеся „на основі діалектичного матеріалізму  
змісту. Хороша „діалектика“!

Щодо використання фактичного матеріалу в книзі, слід висунути два голов-  
ні зауваження.

По-перше, не зовсім ясно, котрі документи пам'ятки автора вважають за  
„старо-руські“, а котрі—за „старо-українські“. Може автори вважають цю справу  
за цілком вирішену, тоді не личило б подавати всі пам'ятки нішма, як це роблять  
автори (ст. 24 і далі майже протягом всієї книжки), а додержувати якоїсь певної  
системи. Бо не зв'язувавши студентам, що то за „старо-руські“ і „старо-українські“  
пам'ятки легко збачити на позиції або лінгвістичного великодержавного шовінізму,  
або українського націоналізму.

По-друге—раз-у-раз автори посилаються на такі давні пам'ятки, як „Збірник  
святослава“ 1073 р., „Нізгородські грамоти“ 1265 р., „Літопис самовидця“ і т. ін.  
На підставі цих документів автори, як і їх попередники в подібних книжках  
стверджують уживаність тієї чи іншої форми в укр. мові. Але коли ґрунтуються  
тільки на зразках цих документів, то це не підтверджуватиме історії форм укр.  
мови в широкому розумінні цього слова,—це буде лише історія форм мови укра-  
їнських панів і в них на той час кляв, що їх представники відбивали прикмети, і  
формальні і семантичні, в історичних документах того часу. Як раз це питання  
книги замовчують.

Я схарактеризував тут побіжно лише методологічну позицію авторів. Про те,  
як виявляється зона на конкретному розгляді конкретного історично-мовного  
матеріалу, довелось б говорити окремо. Але навіть із цього побіжного перегляду  
можна зробити висновок про методологічне обличчя цілої книжки: це є еклектичне  
обличчя сучасного „модернізованого“ (під натиском діалектично-матеріалістичної  
методи в лінгвістиці) індоєвропейізму. Книга, стже, є шкідлива: вона несе буржу-  
азні теорії нашою пролетарському студентству. „Рад. школі, особливо за вини-  
веного браку паперу, рішучо не слід було витрачатися на подібну працю.

М. Осінніс



## ТЕМАТИЧНИЙ ПОКАЖЧИК СТАТЕЙ І РЕЦЕНЗІЙ, ВМІЩЕНИХ 1931 РОКУ.

### ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ. КУЛЬТУРНО-МИ- СТЕЦЬКА І ЛІТЕРАТУРНА ПОЛІТИКА.

	№№ журналу	Сторінки
Авербах Л. Бойові завдання пролетарської літератури в СРСР . . . . .	7—8	3—28
Авербах Л. Бойові завдання пролетарської літератури в СРСР . . . . .	9	17—36
Добжань К. Як ми виконуємо бойову директиву партії. (До реалізації постанови ЦК ВКП(б) про видавничу справу). [Пролетарська література й оборона СРСР]. До дня Червоної Армії . . . . .	11—12	3—12
Завдання пролетарської літератури в світлі промови тов. Сталіна. Кириленко Із. Новий етап літературного руху. Призив робітників ударників до літератури . . . . .	2	3—6
Завдання пролетарської літератури в світлі промови тов. Сталіна. Кириленко Із. Новий етап літературного руху. Призив робітників ударників до літератури . . . . .	10	3—7
Лакіза І. За реконструкцію в планувальній літературі. Редакційно-видавничий план ЛіМ'у на 1931 р.) . . . . .	2	7—16
Лакіза І. За реконструкцію в планувальній літературі. Редакційно-видавничий план ЛіМ'у на 1931 р.) . . . . .	2	16—31
Мана І. Підсумки філософської дискусії і мистецтвознавчий фронт . . . . .	5	17—30
Овчарова Г. Пролетарська література перед новими завданнями. Про видавничу роботу (Постанова ЦК ВКП(б) від 15 серпня 1931 року) . . . . .	3	3—39
Овчарова Г. Пролетарська література перед новими завданнями. Про видавничу роботу (Постанова ЦК ВКП(б) від 15 серпня 1931 року) . . . . .	9	3—10
Скрипник М. Музику на рейки реконструкції . . . . .	6	3—14
Шупак С. За перебудову критичного фронту, за ударників до лав критики . . . . .	9	11—17

### МЕТОДОЛОГІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА, ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ.

Адельгейм Є. Творча метода в пролетарській поезії . . . . .	6	75—92
Бойко В. Основні лінії літературного процесу на Україні за доби капіталізму . . . . .	9	82—96
Бевзюк А. Проблема творчої методи в єврейській пролетарській літературі . . . . .	7—8	129—145
Бедміцький. Фріче, як методолог мистецтва . . . . .	4	67—78
Бедміцький Ол. В. Фріче, як методолог мистецтва . . . . .	5	82—91
Добжань К. Ворожній рейд. (Про мово- й літературознавчі програми НКО для Інститутів Соцвизку) . . . . .	1	3—24
Кирилюк Є. За марксо-ленінське розуміння творчості М. Коцюбинського . . . . .	9	64—81
Коваленко В. В країні ідеалістичної абстракції (методологія Б. Юрніца) . . . . .	6	14—28
Коваленко В. На позиціях Переверзєвщини. (Про збірник „Сучасна проза“) . . . . .	3	40—61



	№№ журналу	Сторінки
Костюк Г. До проблеми творчої методи пролетарської літератури . . . . .	10	84—98
Кузьмич В. Без егоїзму. (Про виробничий роман) . . . . .	1	104—117
Лєгавко, Чернець. Формалістичний „Ковчег“. (Про методолог. позиції А. П. Шамрая) . . . . .	7—8	110—128
Маца І. Підсумки філософської дискусії і мистецтвознавчий фронт . . . . .	5	17—30
Правдюк О. Бракувало догляду . . . . .	1	24—34
Правдюк Ол. Під прапором еклектизму . . . . .	5	61—69
Петров. Романи П. Куліша . . . . .	2	138—140
Річицький А. Ленін і Плеханов у теорії мистецтва . . . . .	9	36—63
Річицький А. Ленін і Плеханов у теорії мистецтва . . . . .	10	8—31
Сокаль Д. Методологічні позиції М. Доленга . . . . .	11—12	50—68
Сушино-Хоменко В. Критика. (За реконструкцію критичного фронту) . . . . .	5	3—17
Сушино-Хоменко В. Критика в світлі реконструктивних завдань . . . . .	6	28—60
Ухмилова А. До проблеми поетичного стилю у визначенні В. М. Фріче . . . . .	11—12	38—49
Чернець Л. Буржуазна суть під „марксистськими“ фразами (про методологію О. К. Дорошкевича) . . . . .	5	43—61
Щупак С. Критична метода т. Сушино-Хоменка . . . . .	7—8	29—46
Щупак С. Проблема матеріалістично-діалектичної методи в художній літературі . . . . .	4	3—26
Щупак С. Формалізм на службі українських буржуазних та дрібно-буржуазних еклектиків . . . . .	10	31—49
Щупак С. Формалізм на службі українських буржуазних і дрібно-буржуазних еклектиків . . . . .	11—12	13—38
Афіногенов. Творческий метод театра. І. Юрченко . . . . .	11—12	144—148
Белый А., Горький М., Замятин Б. та інш. „Как мы пишем“. Бульба . . . . .	5	109—110
Беспалов. Проблемы литературной науки. Юрченко Ів. . . . .	1	138—141
„В борьбе за марксизм в литературной науке“. Бригада Ткаченко, Чернець, Юрченко І. . . . .	5	105—109
Горбачов Г. „Полемика“. Рец. бригада „Критики“ Ткаченко Чернець, Юрченко Ів. . . . .	7—8	175—177
Гурштейн А. „Вопросы марксистского литературоведения“. Ткаченко І. . . . .	9	106—103
Зивельчинская Л. Беседы об изобразительном искусстве. Рец. бригада „Критики“ Ткаченко, Чернець, Юрченко І. . . . .	10	130—132
Зоннн. „Образы и действительность“. Рец. бригада: Ткаченко, Чернець, Юрченко . . . . .	6	109—111
Камегулов А. На литературном фронте. Яр. Р. . . . .	9	109—111
„Литературный архив“. Ткаченко, Чернець, Юрченко. . . . .	5	101—105
Машкін А.в. Методика літератури. Правдюк Ол. . . . .	4	117—121
Самусь М. „Литературний гурток“. Ярмоленко. . . . .	6	116—120

УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА  
СУЧАСНА. ПРОЗА.

Заєць В. Куди веде каліновий міст? (Про творчість П. Нечая)	1	35—49
Михайленко І. Ударники ХТЗ, опануйте ударно й художньо зброю. Про збірку „Кузня героїв“ . . . . .	10	65—73



	№№ зурядку	Сторінки
Михайленко І. Хоч і неспіломо, але переключення. Ю. Зо- рля, роман „Дено“ . . . . .	2	51—67
Овчаров Г. Спроба пролетарського історичного роману. Про роман С. Божка „В степан“ . . . . .	2	52—51
Підгайний Л. Дрібно-буржуазна творча метода (творчість О. Копилєвца) . . . . .	11—12	69—94
Сухино-Хомєнко. Думки з приводу. (Про сучасну укр. літературу) . . . . .	3	87—110
Ткаченко І. Творча путь Юрія Яновського . . . . .	3	68—87
Баумштейн В. „Вугільний Перекоп“. Рецбригада: Василен- ко, Корнієнко, Нетреба, Зикєєв, Юрченко. . . . .	4	144—142
Бондаренко М. Товариш Вугіль. Рецбригада: Василенко, Корнієнко, Нетреба, Юрченко. . . . .	4	144—142
Борисов М. Квінт. Бондарчук Д. . . . .	4	130—132
Вишневецький, Рожнов, Бейлінов. Пароль домка 2 <sup>а</sup> Рецбригада: Василенко, Кубась, Зикєєв, Товстуха. . . . .	6	129—132
Влазько О. Поїзди йдуть на Берлін Рецбригада: Кубась, Зикєєв, Товстуха, Ніженець, Василенко, Корнієнко. . . . .	11—12	67—100
Гайворонський П. Нотатки оборонця. <i>Олім ІІІ</i> . . . . .	5	112—113
Гак, Головка, Минько, Шевченко. „92%“. Колгоспні нариски. <i>Солодченко Я.</i> . . . . .	11—12	157—160
Гордієнко. Тинда. Підгайний Л. . . . .	3	67—100
Григєвський І. Крематорка. Рецбригада: Василенко, Ку- бась, Зикєєв, Товстуха. . . . .	6	144—142
Дєбровольський С. Маяк. <i>Ст. Король</i> . . . . .	11—12	129—132
Дужин М. „Останній запорожець“ <i>Котюк Г.</i> . . . . .	5	148—150
Забіла Н. Тракторобуд <i>Багмут</i> . . . . .	2	110—112
Загоруйко П. Манівцями. <i>Хуторян</i> . . . . .	6	141—145
„Індустрія (альманах) <i>Долго М.</i> . . . . .	6	123—125
Кобєдъ. „Записки полоненого“. <i>Багмут</i> . . . . .	4	136—142
Коспінка Г. Змовини. <i>Полторацький О.</i> . . . . .	7—8	177—187
Коцюба Г. Броньові люди. <i>Г. Костюк</i> . . . . .	4	125—130
Крєтевич Є. Звільнення жінки. <i>Булба</i> . . . . .	7—8	182—184
Курган Ф. Машкара. Рецбригада: Винниченко, Зикєєв, Не- треба, Черкець. . . . .	1	154—156
Мартинів Із., Булгаков О. В приємерках штреків. Рец- бригада: Василенко, Корнієнко, Нетреба, Зикєєв, Юрченко . . . . .	3	148—152
Носєнко О. На зламї. Перша бригада <i>Винниченко, Зикєєв</i> . . . . .	4	141—143
Орисіо Т. (Кравченко Т.). Переємка. <i>Олім</i> . . . . .	3	152—154
Орлівна Г. Жага. <i>Ключа. Солодченко</i> . . . . .	7—8	184—186
Осіпов І. Перший штурм. Рецбригада: Василенко, Кубась. <i>Зикєєв, Товстуха</i> . . . . .	6	129—132
Подаруєк Лочафовї від Гео Шкурупія. <i>О. Полторацький</i> . . . . .	6	129—132
Полторацький О. Сьотник Дан. Герей вєвєго часу. Рецбригада „Нарис“ <i>Воскобійник, Зикєєв, Корнієнко, Сорокін, Юрченко</i> . . . . .	10	132—135
Рибак Н. Дорогами змагань. <i>Р. Ромашко</i> . . . . .	1	147—153
Яблунєнко В. (упорядчик). „Блискуча кар'єра“, „Поламани світлотїні“— кїноповїданя. <i>М. Сочук</i> . . . . .	11—12	164—167
Яроловська Н. „Тїні минулого“. <i>Нетреба Г.</i> . . . . .	5	123—124
Гардов М. Шанї. <i>Хуторян А.</i> . . . . .	9	111—114
Тась Д. Сад. <i>Ключа А.</i> . . . . .	4	153—154
Фельдман М. 40.000.000 тонн-гєра. Рецбригада: Василен- ко, Корнієнко, Нетреба, Зикєєв, Юрченко. . . . .	3	147—148
Дустинський П., Пєхановський Я. Наступ. Рецбри- гада: Василенко, Зикєєв, Кубась, Товстуха. . . . .	4	144—145
	6	129—132





	№№ зурналі	Сторінки
Гоманівська М. Нарізка. <i>Непроба</i> . . . . .	7—8	126—128
Мокенко Г. Вербста тривав. <i>В. Країн</i> . . . . .	11—12	140—141

**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА СУЧАСНА. ПОЕЗІЯ.**

Адельгейм Є. Творча метода в пролет. поезії . . . . .	6	75—92
Адельгейм Є. У колі суперечностей (Творчість Тереня Масенка) . . . . .	1	49—68
Адельгейм Є. „Функціональний“ схематизм (Творчість Малевича) . . . . .	5	75—82
Крижанівський С. Нотатки про поезію . . . . .	10	93—115
Лаврінченко Ю. Поезія соціалістичних лавія . . . . .	7—8	87—110
Правдюк О. Куркульським шляхом (Про творчість Багряного) . . . . .	10	73—83
Селівановський Й. Куди прямує Ваян . . . . .	4	39—47
Хоменко Я. Поезія Василя Бобинського . . . . .	4	47—58
Дмитерко Л., Пригара М. „Сорочинська республіка“ . Пятковський І. . . . .	4	143—144
Дмитерко Л. Товтри. <i>Адельгейм</i> . . . . .	6	125—128
Зайздий К. Перекон. <i>Галій Т., Шиманський</i> . . . . .	2	148—152
За колективну сівбу. (Збірка) <i>Ясен</i> . . . . .	2	145—148
Ведніцький Я. Вуйлак <i>Ясен Ю.</i> . . . . .	5	117—118
Індустрія (адментах) <i>Доленго</i> . . . . .	4	131—142
Зайздий К. Збірка поезій. <i>Рабичез Ф.</i> . . . . .	11—12	169—171
Косаченко Г. Шторм. <i>Метгорний</i> . . . . .	7—8	188—191
Крижанівський С. Енергія. <i>Ю. Ясен</i> . . . . .	8	154—157
Лан О. Збірки поезій. <i>Метгорний О.</i> . . . . .	5	113—114
Мельник П. Трамвай у ярах. <i>Смілянський</i> . . . . .	10	136—140
Михавич М. Порекон П. <i>Підданий</i> . . . . .	10	133—140
Сорока О. На рейках. <i>Сайко</i> . . . . .	9	116—119
Чепурний Д. Земля. <i>Адельгейм</i> . . . . .	2	152—154

**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА СУЧАСНА. ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ.**

Грудина Д. М. Куліш — драматург . . . . .	11—12	94—103
---	-------	--------

**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПЕРЕДРЕВОЛЮЦІЙНА.**

Гребінка Є. Твори. <i>Рубінський Р.</i> . . . . .	11—12	150—154
Кирилюк Є. За марксо-ленінське розуміння, Творчости М. Коцюбинського . . . . .	9	64—81
Ковалів С. Галуцька Каліфорнія. <i>Миронець</i> . . . . .	2	134—136
Котляревський І. Енеїда. <i>А. Шамрай</i> . . . . .	4	121—125
Коцюбинський Збірка статей. <i>Ст. Винниченко</i> . . . . .	6	111—116
Коцюбинський М. (Kozubinski) Finsteres schvelgen <i>М. Бродська</i> . . . . .	9	123—125
Коцюбинський М. Черната тишина. <i>Бакалов</i> . . . . .	9	119—122
Масовий прорив (про мас. худ. 6-ку класиків ДВУ). <i>Бригада „критики“</i> . . . . .	5	92—101
Про оповідання Ів. Франка. <i>Хайзина Р.</i> . . . . .	2	130—134
Степанівський М. „Вибрані твори“ <i>Кульба П.</i> . . . . .	11—12	134—150

**ПЕРЕКЛАДИ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ.**

Дубо А. Державна воля білорусь. <i>Державін</i> . . . . .	1	156—157
Гуховський К. Курт Німеччина, Німеччина над усім, Рец- <i>Бригада „Народ“: Василеико, Синезо, Короний, Юричко.</i>	4	143—151
Ясенський Б. Палео Париз. <i>Галосий</i> . . . . .	6	133—136



	№№ курсау	Сторінки
<b>ЛІТЕРАТУРА З УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ.</b>		
Ходурбинський. Finistères schweizer <i>М. Бродька</i> . . . . .	9	123—125
Ходурбинський. Черната тишина. <i>Бакалов</i> . . . . .	9	119—122
<b>ЛІТЕРАТУРА ІНШ. НАРОДІВ СРСР.</b>		
Андреев Т. Пролет. <i>Бакалов Г.</i> . . . . .	5	120—123
Вивюрко А. Проблема творчої методи в евр. пролет. літе- ратурі . . . . .	7—8	129—145
Городской Я. Наш-Горький . . . . .	5	69—75
Дочул. Початкові шляхи розвитку молдавської літератури . . . . .	4	25—38
Сянкевіч А. Класова боротьба в Білоруській літературі . . . . .	1	63—86
Канакоцін О. Загострення класової боротьби в Білоруській літературі в період соціалістичної реконструкції . . . . .	2	67—91
<b>ЛІТЕРАТУРА ЧУЖОМОВНА.</b>		
Державін В. Літературна спадщина Гайнріха Гайне . . . . .	1	87—103
Перший відгук на виклик „Вікон“ <i>І. Ткачук</i> . . . . .	7—8	191—194
Про класове обличчя А. Страшимірова і про те, як його зна- лював т. Андреев. <i>Бакалов</i> . . . . .	3	155—159
Фурер. На шляхах переборення паціфізму. (Творчість Глезера). . . . .	4	58—67
<b>ОГЛЯДИ ЖУРНАЛІВ.</b>		
Годкевич М. В надійних шанцях („Бібліологічні Вісті“) . . . . .	3	109—120
Годкевич М. В надійних шанцях . . . . .	2	100—120
Доленго М. Поезія по наших журналах . . . . .	4	91—105
Заець В. З творчости с.-г. пролетарів (про журн. „Трактор“). . . . .	11—12	131—143
Майстеренко. „Мистецька трибуна“ . . . . .	2	155—159
Михайленко І. З поточної журнальної прози . . . . .	6	93—103
Михайленко І. З поточної журнальної прози . . . . .	7—8	157—174
Михайленко І. З поточної журнальної прози . . . . .	9	97—105
Перлін Є. Огляд руських журналів . . . . .	4	106—116
<b>ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. ТЕАТР, КІНО, МУЗИКА.</b>		
Афіногенов „Творческий метод театра“ <i>І. Юрченко</i> . . . . .	11—12	144—147
Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі. . . . .	1	118—153
Бойчук М. Серія „Українське малярство“ <i>Бланк, Довгаль,</i> <i>Фрадкін</i> . . . . .	1	159—160
Бурачек М. М. Саможиша. <i>Є. Холостенко</i> . . . . .	10	141—143
Грудина Д. Деклярації і маніфести (Про „Шляхи“ Березоля) . . . . .	2	92—103
Грудина Д. Деклярації й маніфести . . . . .	7—8	145—156
Грудина Д. Рецидив чи... „строго витримана лінія“ . . . . .	4	78—90
Грудина Д. Шевченко в пам'ятниках . . . . .	3	130—140
Маца І. Про творчу методу пролетарського образотворчого мистецтва . . . . .	6	60—75
Михайлів Ю. М. Жук. <i>П. Галій</i> . . . . .	10	143—146
Скрипник М. Музику на рейки реконструкції . . . . .	6	3—14
Черпець. „Путьовка в жизнь“ . . . . .	11—12	124—130
Юрченко І. „Кінофіковані“ формаліста . . . . .	10	116—120
<b>МОВОЗНАВСТВО.</b>		
Довгань К. Ворожній рейд (Про мово- й літературознавчі програми НКО для інститутів Союзіку) . . . . .	1	3—24
Каганович Н. „Основи“ буржуазного мовознавства . . . . .	10	40—66
Каганович Н. Проти буржуазного мовознавства . . . . .	5	50—43



№№  
зурналу

Сторінки

9	123-125
9	119-122
5	120-123
7-8	129-145
5	69-75
4	25-33
1	63-85
2	67-91
1	87-103
7-8	191-191
3	155-159
4	53-67
3	109-120
2	100-120
4	91-105
11-12	131-143
2	155-159
6	93-103
7-8	157-174
9	97-105
4	105-116
11-12	144-147
1	118-133
1	159-160
10	141-163
2	92-103
7-8	145-156
4	78-90
3	130-140
6	60-75
10	143-145
6	3-14
-12	124-130
10	113-120
1	3-24
10	42-66
5	30-43

№№  
зурналу

Сторінки

Проф. Грушевський та Ковальов. Історія форм української мови. <i>Ш. Осіпов</i> . . . . .	11-12	171-173
Мироненко. Нариси української мови. <i>Шевченко Г.</i> . . . . .	1	141-147
Осипів М. Лекційні студії. <i>Петренко О.</i> . . . . .	3	159-164
Поливанов Б. За марксистское языковедение. <i>Н. Капанович</i> . . . . .	9	125-128
<b>КНИГОЗНАВСТВО (МЕТОДОЛОГІЯ, ВИЗНАЧЕННЯ ЧИТАЧА, БІБЛІОГРАФІЯ).</b>		
Годкевич М. В надійних шансах („Бібліологічні Вісті“) . . . . .	2	139-129
Годкевич М. В надійних шансах . . . . .	3	110-130
Довгань К. Класова боротьба на книгознавчо-бібліографічному фронті . . . . .	7-8	47-86
Козаченко А., Бойко В. Проти „безкласової“ націоналістичної бібліографії . . . . .	3	141-144
Фомин А. Книговедение, как наука. <i>Довгань К.</i> . . . . .	7-8	194-193
<b>ЛИСТИ ДО РЕДАКЦІЇ.</b>		
Лист до редакції. <i>Довгань К.</i> . . . . .	5	125-125



## ЗМІСТ КНИГИ ОДИНАДЦЯТОЇ—ДЕЯНАДЦЯТОЇ

	Стор.
ДОВГАНЬ, С. — Як ми виконуємо бойову директиву партії . . . . .	3
ЩУПАК, С. — Формалізм на службі в буржуазних і дрібнобуржуазних еклектиків. . . . .	13
УХМИЛОВА, Т. — До проблеми постичного стилю у визначенні В. М. Фріче .	38
СОКОЛЬ, Д. — Методологічні позиції М. Долєнга . . . . .	50
<b>ЛІТЕРАТУРА</b>	
ПІДГАЙНИЙ, Л. — Дрібнобуржуазна творча метода . . . . .	69
ГРУДИНА, Д. — Микола Куліш — драматург . . . . .	94
<b>МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА</b>	
ЧЕРНЕЦЬ, Л. — „Путівка в життя“ . . . . .	124
<b>ОГЛЯДИ</b>	
ЗАЄЦЬ, В. — З творчести с.-г. пролетарів. . . . .	131
<b>РЕЦЕНЗІЇ</b>	
ЮРЧЕНКО, І. — А. Афіногенов. Творческий метод театра. С. КО- РОЛЬ. — С. Добровольський. Малка; РУБІНСЬКИЙ, Р. — Е. Гре- бінка. Твори. П. БУЛЬБА. — М. Старицький. Вибрані твори, Я. СО- ЛОДЧЕНКО. — А. Гак, А. Головка, В. Минко, Р. Шевченко. „92%“. БРИГАДА: КУБАСЬ, ЗІКЕЄВ, ТОВСТУХА, НИЖЕНЕЦЬ, ВАСИ- ЛЕНКО, КОРНІЄНКО. — О. Влизько. Поїзди їдуть на Берлін. Ф. РА- БІЧЕВ. — К. Заїхджий. Ззірка поезій. М. ОСИПОВ. — Проф. Грун- ський, та П. Ковальов. Історія форми української мови. . . . .	144
ПОКАЖЧИК ЗМІСТУ „КРИТИКИ“ ЗА 1931 РІК . . . . .	174

### РЕДАКЦІЯ

ХАРКІВ, РАДНАРКОМІСЬКА № 3.  
БУДІВЕЛЬ ІНСТИТУТА Т. ШЕВЧЕНКА.





ОРІЄНТОВНИЙ ЗМІСТ КНИГИ ПЕРШОЇ ЗА 1932 р.

Стор.	
.....	3
нобуржуазних	13
В. М. Орле .	38
.....	50
.....	69
.....	94
.....	124
.....	131
ра. С. КО-	
-Е. Гре-	
ори, Я. СО-	
евченко.	
Ів. ВАСИ-	
нн. Ф. РА-	
ф. Грун-	
.....	144
.....	174

- Сталін І. — Лист до редакції журналу „Пролетарская революция“
- Матеріали пленуму ВУСПП
- Салагуб — Клясова боротьба в зах.-білоруській літературі
- Юрченко І. — „Справа чести“. І. Микитенка
- Уральцев М., Дорошенко І. — Філософія „Еквіваленту“. Р. Примера
- Кузьміч В. — Наші університети
- Холостенко Є. — В боротьбі за пролетарську мистецьку школу

КНИЖКА



Ціна 1 руб. 50











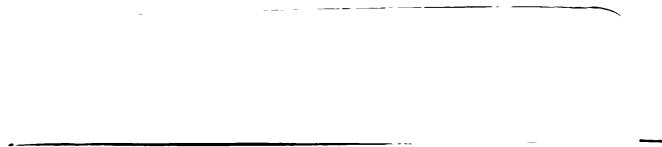


PG 3900

. K94

1931

no. 11-12





3 0000 128 790 940