

Е. ХОЛОСТЕНКО

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МОНУМЕНТАЛЬНЕ МАЛЯРСТВО

Не випадково монументальне мистецтво Радянської України притягає до себе таку увагу, особливо протягом останніх років. В процесі соціалістичної реконструкції господарства й культури, поглиблення культурної революції, нові вимоги з боку робітничих мас та радянської суспільности до образотворчої роботи висувають тут нові й своїм обсягом і самим настановленням завдання. Дедалі чіткіше виявляються вже в самій практиці нові форми роботи художника й нові співвідносини між різними галузями так званих просторових мистецтв, серед яких провідними робляться ті, що були в найбільшому занепаді в буржуазному суспільстві. Архітектура щодалі, то виразніше стає провідною галуззю серед інших образотворчих мистецтв, все ширших масштабів набуває монументальне спрямування малярської роботи, скероване на зв'язок з архітектурою та оформленням приміщень громадського призначення, цих нових центрів позавиробничого спілкування мас.

Але цим новим вимогам нового суспільства наше мистецтво досі ні фірмами, ні методами художнього виробництва не відповідає ще в достатній мірі. Повна реконструкція цілої ділянки образотворчого мистецтва разом з низкою інших проблем культурного будівництва встає в повному обсязі, вже як практичне завдання. Отже, особливого значення набувають ті нові підходи і спрямування мистецької практики, що наближає наше мистецтво до вимог нового суспільства та потреб соціалістичного будівництва, що весь час зростають. Проте, потрібно констатувати, що на сьогодні ми маємо ще по суті панування в ділянці просторових мистецтв старих метод і форм мистецької роботи. Правда, художники робили спроби відповісти на ці нові вимоги й запитання мас. Ми мали низку величезних виставок, об'єднаних іноді навіть певним тематичним настановленням: виставка «10 років Червоної Армії», «Жизнь, быт и труд народов СССР» (8-я виставка АХРР і інш.). Але вони зверталися до мас з ізольованими епізодами, на епізодичній мові зі зрозумінням самих явищ, підходом і трактовкою ліберала, що стоїть поза класом, спостерігає збоку. Це виконувалось методами й з самим сприйманням властивим або дрібно-буржуазним прошаруванням 80—90 років минулого століття (значна кількість продукції АХРР'а. Наприклад, досить вказати на такий переконливий експонат як картину «Ленін і діти»—Зільберштейна), або типовим для різ-

них буржуазних груп (продукція «бубнововалетчиків», «Бытия», «Маковца») або технічної інтелігенції, що тягнеться за мистецтвом Заходу й швидко відходить від своїх старих позицій «праворуч», яскраво виявляючи впливи з боку новобуржуазних груп. Переважна кількість, зокрема минулої творчості, на революційні теми (Пчеліна, Владімірова й інш.) з формального боку безпорадна, слашава й по суті зовсім не переконлива. Тема тут, як правило, подається в антипролетарському її тлумаченні, в пляні індивідуальних її переживань, антисоціальному аспекті, але з намаганням притягти самий ультра-революційний сюжет. У переважній масі трактовка подібних речей характерна відсутністю класової інтерпретації самої події. «Цанковщина»—Соколова-Скаля, «Колчаковщина»—Єрушкова, «Розправа білих»—Шавикіна з їх смакуванням порнографічних деталей прекрасні цьому приклади. До якогось соціального узагальнення тут дуже далеко.

Можна було б навести приклади з речей, які виконані в іншому пляні, як Біляницького-Бірюлі, Балясного й інш., або з виставки улаштованої на пошану 10 роковин Червоної армії, цих радянських Месон'є, Верещагіних.

Батальне малярство подане було тут у всьому своєму «великолеппі» та дореволюційній непорушності, оздобленій червоним бантиком. Деякі роботи з цієї виставки (Пшенічнікова, Сворога, Грекова, Владімірова, Котова, Покаржевського) своєю бутафорською трактовкою можуть сміливо конкурувати з урочистістю Аустерліца, епізодами війни 1812 року з «Ніви», роботами Верещагіна, з героєм Кузьмою Крючковим, або подвигами генерала Скобелева *). За ефективним убійчим вогнем «смятением» людей і коней, порохом димом й іншими атрибутами, натуралістично трактованими, зникла класова характеристика нашої Червоної армії. А між тим гасла про зрозумілість мистецтва для широких мас, про сучасну й радянську тематику, сюжети нашої революції, будівництва й боротьби, висунуті у 1923 році АХРР, були актуальні з погляду пролетарської громадськості. Але викинувши ці гасла—«нові реалісти», на жаль, відчувши себе «виразителями духовної життя народу» й вирішивши за свій «гражданский долг перед человечеством художественно-документально запечатлеть величайший момент в истории» (див. декларацію АХРР)—відійшли по суті зі своїм стилем «героїчного реалізму» до буржуазних позицій пасивного відбиття нашої революційної дійсності методами й засобами, властивими мистецтву дрібної буржуазії 80—90 років (пересуванню).

Але не слід підкреслювати, що ні цими іноді величезними своїми масштабами виставками картин, ні будівництвом нових картинних галерей не вичерпується сприяння й організована участь митців у культурній революції. Тут перед нами низка інших актуальніших завдань. Проте досі справи архітектури **), питання самодіяльного робітничого мистецтва, виробничо-

*) Значну кількість цих речей видано в видавництві АХРР лубками. Про них дивись ст. Масленікова в журналі «Книга и Революция», № 1—«Как не надо издавать лубки».

**) Новим і досить переконливим тут є той факт, що й на 11-й виставці НКО у Києві, що відкрилась в червні ц. р. — архітектура цілком відсутня.

індустріального (поліграфія, текстиль й інш.), цікавлять лише вузьке коло фахівців. Трохи підновлене відповідно до умов нового оточення, але залишаючись по суті на старих, одержаних в спадщину формах і методах роботи, наша мистецька творчість все ще розвивається осторонь від пролетарських мас і широких кіл працюючих, без їх непосредньої участі й контролю, без серйозного урахування нових вимог і потреб. Саме дякуючи цьому, ми з такою повільністю переходимо до нових установок мистецької практики. Наша ж критика, роблячи оцінки тих чи інших мистецьких явищ, сучасності не аналізує, часто не вважає за потрібне з'ясувати можливості й тенденцій розвитку даного виду мистецтва. А між тим не можна, і критика не мусить забувати про реальне співвідношення між окремими галузями мистецтва й тими конкретними завданнями, що стоять перед ними та які походять з факту зміни класового суб'єкту, цілої суспільної формації. Часто деяких критиків дуже мало турбує той факт, що дані художні явища треба розглядати активно, з погляду їх суспільно-функціонального змісту, їх практики. Замість того, щоб бути передовим аванпостом, наша критика досі ще дуже часто являє собою якийсь «жалкий обоз», що тягнеться в хвості мистецького будівництва. В більшості вона досі продовжує «прогулюватися в коридорах індивідуального значества» (А. Михайлов. «К вопросу о художеств. критике»), винаходячи рецептури і прогнози для безтурботного й мирного розвитку, ігноруючи соціально-класові чинники, розглядаючи мистецтво поза класовою боротьбою, а звідси (прикриваючи своє справжнє обличчя) ці критики з заavidною наївністю нав'язують свої суб'єктивні вигадки. Цих прогнозів щодо перспектив розвитку окремих ділянок образотворчого мистецтва, графіки, малярства нам особливо не бракує. Тут можна зустріти поради й наслідувати Тиціана, і вивчати анатомію, і починати взагалі все з початку—від «Мир Искусства» *) й т. інш. Але на цьому варто спинитись окремо. Збільшення активності ідеалістичної, антимарксівської критики, іноді відвертої поповщини поруч з лібералізмом і примиренським ставленням іншої частини нашої критики, з намаганням уникнути класової оцінки, обминути класові протиріччя, мусить притягти пильну увагу. До останнього часу в обсяг мистецьких явищ, якими займалась наша образотворча критика, входили лише т. з. красні мистецтва. Жодна виставка іноді архіконсервативної мистецької продукції якогось худ. об'єднання не проходила у нас не одміченою, в той час, як надзвичайно цікаві нові форми клубного мистецтва, нові величезні архітектурні будови притягли до себе увагу лише за наявності якихось виключних обставин (напр., Харківський поштамт, Ленінська бібліотека в Москві). Треба швидче кінчати «с антидиалектическим представлением, будто существующие, унаследованные нами от старого общества формы искусства—«вечны», будто социалистическое преобразование в этой области может ограничиться лишь «вливанием в них нового «содержания»... і т. інш. (Ю. Якель. «Революция и Культура» № 23—24 за

*) Див. закінчення ст. Е. Кузьміна «Нарбут і завдання графіки». «Ч. III.» № 3 за 1927 р.

1927 р.). Зміна соціальної системи, класового суб'єкта безумовно приводила й проводить не тільки до змін у формах і змісті окремого художнього твору, але й до зміни самого типу мистецтва, засобів і метод художнього виробництва, самого співвідношення між різними видами художньої практики. Мусить бути цілком ясно, що одержані нами в спадщину методи, форми художньої роботи, співвідношення між різними ділянками (так у капіталістичній системі гегемоном серед образотворчих мистецтв було, напр., малярство) — склались історично в іншій суспільній формації. К. Маркс доводив, що старі художні форми цілком і до кінця відповідають соціальним стосункам, що їх створили, вони являють собою певний ступінь художнього розвитку й не можуть повторюватися в обставинах іншої соціальної системи. К. Маркс вимагав, щоб мистецтво кожної доби виявляло повно й глибоко істотну дійсність, суть своєї доби (*die Wahrheit, die Naturwahrheit*), щоб воно було максимально сучасним і обслуговувало культурні вимоги свого часу. Він з ненавистю й обуренням казав про людей, «над мозгами которых, как кошмар тяготеет традиция всех умерших поколений», які «из'ясняются заимствованным у предков языком»... (Див. «Восемнадцатое брюмера»). «Чи може бути Ахілес з порохом й оливом? Або взагалі Іліяда поруч з друкарським варстатом і друкарською машиною? *). «И разве не исчезают неизбежно сказания песни и музыки, а тем самым необходимость предпосылок эпической поэзии с появлением печатного станка». Очевидно, що форми художньої роботи витворені в іншій суспільній формації й ще існуючі в нашому мистецтві не можуть відповідати новим завданням, бо інакше вони мусять позбавитись своєї історичної обмеженості і матеріально-класової обумовленості. Коли б ми оглянулись на минуле, то побачили б, що сучасні форми мистецької практики, які досі панують у нашому мистецтві, починають з приходом на історичну арену нового класового суб'єкту — буржуазії. Як форми буржуазного господарства народились ще в межах феодалізму, як індивідуальна «свободная личность» народилась там же, то там же ще в межах феодалістичного мистецтва вистигали принципи буржуазного мистецтва. Отже не дивно, що в останній період феодалістичного мистецтва, воно має багато з тих рис, які можна вважати характерними для мистецтва буржуазії. Але в інших своїх етапах феодалістичне мистецтво мало свої дуже виразні особливості **). Воно обслуговувало потреби цілого організованого ієрархічно й державно колективу й тут кооперації мистецтв відповідав колектив споживачів. З цього походили й особливі форми й методи художнього виробництва. Зокрема малярство існувало лише в зв'язку

*) Див. «Введение к критике политической экономии».

**) Основні риси цього типу мистецтва знаходять своє з'ясування в специфічних умовах відповідних суспільних формацій. «Эти старые общественные организации несравненно более просты и ясны по своему устройству чем буржуазные, но они покоятся или на незрелости индивидуального человека, еще не оторвавшегося от пуповины естественных родовых связей с другими людьми, или на непосредственных отношениях господства и подчинения. Условия их существования — низкая степень развития производительных сил труда и соответственная связанность отношений людей в рамках процесса, создающего их материальную жизнь, а вместе с тем — связанность всех их отношений друг к другу и к природе» (Див. К. Маркс. Капитал, т. I, стор. 39). Ця «зв'язаність» простота й ясність, безпосередні зв'язки ідеально відбиваються і в мистецтвах того часу.

з іншими мистецтвами, як органічна частка і в основній своїй формі виявлялось у фресці, де сюжет і тема розгортались різноманітно, в зв'язку з окремими моментами. Воно цілком відповідало організації не індивідуалістичної, а колективної свідомості в узагальнених, і в той же час, чітких формах, впливаючи в потрібному напрямкові на психіку широких мас. Формально-стилістичні риси цього мистецтва зводились фактично до небагатьох елементів і формальних характеристик і завжди площина, це досягнення малярства великого масштабу, була його характерною ознакою. Тут ми не спостерігаємо індивідуалістичного портрета, не існувало й пейзажа, як окремої галузі творчості художника, або натюр-морта, як самостійного завдання. Мертва натура, пейзаж, архітектонічно побудовані й композиційно пов'язані з усім задумом, беруться тут лише в зв'язку з іншими тематичними елементами твору.

У ті часи архітектура завжди була провідною ділянкою серед інших просторових мистецтв і всі інші види художньої практики були тісно з нею поєднані та органічно пов'язані в загальному процесі будівництва. Скульптура, малярство й навіть суто архітектурні елементи не були ще відокремлені від безпосередніх технічно-утилітарних завдань і від процесів технічного будівництва *).

У протилежність мистецтву феодальному, буржуазне мистецтво, як наслідок анархічної соціально-економічної бази, зверталось не до колективу, а до індивідуума. В малярстві ідеальною формою з'являється форма станкової, камерної картини з її обмеженістю й деталізацією. «В этом обществе свободной конкуренции, отдельная личность является освобожденной от естественных связей, которые в прежние исторические эпохи делали из нее неотъемлемую часть определенного, ограниченного человеческого конгломерата» (К. Маркс, «Введение к критике политической экономии»). Малярство не підносилось до синтезу, і в формах своїх воно переважно — аналітичне. Останнє свій вираз має в фіксації не об'єктивних властивостей, явищ, або речей, а суб'єктивного від них вражіння, суб'єктивних особливостей, індивідуальних рис речей і людей. Коли аналізувати мистецтво буржуазного суспільства, то стає цілком ясно, що самий засіб художнього сприймання властивий їй, як класі, що існує в цілком певних матеріальних обставинах, спрямовує її не до синтетичності, а до розриву різних видів мистецької практики. Особа автора, його особисті властивості висувуються тут на перше місце. Зі зростом антагонізму класових сил буржуазного суспільства, диференціації самої класи буржуазії, соціальна група, яку обслу-

*) «В истории искусств установлено, что в эпохи широкого общественного строительства, основанного на господстве коллективных интересов культурно и хозяйственно созревшего класса и на ограничении индивидуалистического обособления личности, архитектура играла первенствующую роль. В такие эпохи воздвигались грандиозные архитектурные постройки силами громадных коллективов мастеров, терялась граница между художественными и всяким иным ремесленным трудом, все ремесла, техническое значение и виды изобразительного искусства подчинялись задачам величайшего из искусств — архитектуре. Такими чертами монументальной законченности, архитектурной логичности и целесообразности отличалось искусство древнего Египта и Ассирии, архаической Греции, романского средневековья и раннего итальянского ренессанса». (П. Новицкий. Гегемония архитектуры. «Революция и Культура», № 7 за 1928 г.).

гове тут художник, все більше звужується, а загальна картина в ідеологічній ділянці, зокрема, малярстві, все більш ускладнюється наявністю й існуванням низки течій, підходів і художніх напрямків. Художник кінець-кінцем працює вже не на палац, а на індивідуальне, інтимне приміщення буржуа. Мистецтво знижується до засобу розваги буржуазної родини й обслуговує в останню добу лише окремі групи своєї класи *). Отже, зрозуміло, що пролетаріят не тільки не може задовольнитись цим інтимно-салонним мистецтвом, орієнтованим на задоволення індивідуальних потреб, але й самі формальні й технічні його здобутки не можуть бути механічно пристосовані до умов і потреб нашої дійсності. У свій час перехід до нового типу мистецтва (буржуазного) проходив з різким запереченням основних принципів попереднього мистецтва (февдалізму), знищенням старих прийомів і методів художнього виробництва. Але історія в своєму розвитку показує діалектичну послідовність, і нові явища завжди мають коріння в попередніх. У мистецтві кожної класи ми можемо спостерігати період, який виявляє зріст нових антагоністичних йому соціально-класових груп. Так, поруч з централістичними тенденціями промислового капіталізму, що від організації окремої фабрики переходить до трест-капіталістичних об'єднань цілих ділянок виробництва, і в мистецтві останніх часів ми можемо спостерігати тенденції конструктивності, пляновості в підходах, або поруч з обмеженою, станковою картиною, цією характерною продукцією для буржуазної системи, з'являється фільм. Основні риси цих нових явищ знаходять своє з'ясування в матеріально-класових обставинах і характері останньої доби капіталізму (розвинутого індустріалізму й капіталістичної кризи). Новий вищий етап колективізму відкидає в свою чергу станкове, камерне мистецтво, створює новий тип мистецтва, певні елементи й прояви якого ми можемо спостерігати ще в межах капіталістичного суспільства й що виявляється виразно, наприклад, у ділянці архітектури, відповідних високо-індустріальних виробництвах (Німеччина, Америка), в устремліннях до монументально-фрескових спрямовань в ділянці малярства (Мексика, Угорщина). Ці прояви ми можемо спостерігати і в тих мистецьких течіях, що склались під впливом «хода консолидації капітала или под влиянием сознания общественного значения индустриального производства и техники» (И. Маца. «Искусство современной Европы». ГИЗ—1926). Ми не ставимо собі завдання дати аналізу мистецтва доби імперіалізму та розгляд проблем пролетарського мистецтва, але тепер з цього погляду зрозуміло все величезне принципове значення тих тенденцій монументалізму в сучасному образотворчому мистецтві, вияви яких ми можемо спостерігати й на радянській Україні. Тут це явище набуло особливо широкого характеру. Взагалі, як ми вже зазначали, на сьогодні можна вже казати про певні інтернаціональні риси цього руху, виникнення якого лежить у характері останньої доби капіталізму цієї «прелюдії історії (Vorgeschichte) людського

*) «Разумеется, искусство всегда было связано с жизнью, но бывало так, что оно обслуживало большие коллективы и бывало так, что оно обслуживало небольшие круги и даже единицы» (Див. доп. т. Фрича в збірнику «Искусство в СССР и задачи художников» — стор. 5).

суспільства». (К. Маркс, «К критике политической экономии»). Ці тенденції до масових форм мистецтва, до розв'язання монументальних завдань і трактовки, до обслуговування своєю творчістю колективу нових споживачів—є безумовно цінні риси цього руху, цілком співзвучні з добою, що не випадково швидко розгортаються в межах Радянського Союзу. Характерна з цього боку доля АХРР'у, який, виступивши з певністю, що справжньою й єдиною формою роботи художника й наближення малярства до мас, є тематична станкова картина, має на сьогодні в діалектичному розвитку своїх гасел і практики вже сильну групу монументалістів в ОМАХР'і. («Искусство в массы». 1929 р. № 1—2. Кононов. «Новые кадры»). Через складні процеси від тенденцій до організованості конструктивного підходу в межах окремої художньої речі, до заглиблення в занедбані й забыті попереднім розвитком мистецтва дрібної й середньої буржуазії фахових прийомів та композиційного побудовання малярського твору, ми можемо спостерігати в межах буржуазного суспільства вже спроби організації цілих галузів мистецтва (система конструктивізму, частково монументалізму) з намаганням створити економну й виразну форму, чітку й міцну структуру, та не випадкове побудовання цілого мистецького твору. Зрозуміло, що ці тенденції заходять в глухий кут, в межах буржуазного суспільства *), але цими здобутками ми мусимо повністю й свідомо опанувати, зробивши їх до певної міри одними з вихідних, оскільки вони виникли в обставинах близької нам виробничої практики. Самий вияв і шляхи цих тенденцій досить різноманітні. Зокрема вони позначаються і в т. зв. монументалізмі, що зв'язує цю течію з останнім етапом розвитку світового мистецтва. Ці художники стали шукати виходу з кризи буржуазного індивідуалізму на шляхах усупільнення малярства, монументально-фрескових устремлінь. У мистецтві радянського Союзу монументальні шукання є характерна ознака певних течій не лише мистецтва радянської України, а в останній час виявляються і в мистецтві РСФРР, зокрема в творчості молодих Вхутеїнів **).

Оскільки перед нашим мистецтвом стоїть проблема активного впливу й організації психіки робітничої класи та працюючих мас, що йдуть за нею, то воно своїми методами художнього виробництва й самим своїм типом, формально-стилістичними ознаками, мусить бути здатним охопити впливом максимально широкі маси колективу нових споживачів, та максимально збуджувати їхню психологічну активність і енергію, активізувати їх до соціалістичного будівництва.

В своїй доповіді в Комуністичній Академії «Ленін про мистецтво й художню політику» т. А. Михайлов підкреслював, що Ленін прекрасно враховував величезну організаційну роль мистецтва й конечну потребу використати його з практичною метою. Ще на початку революції з його думки була зроблена спроба реалізації засобами образотворчого мистецтва т. з.

*) Зокрема самі форми, тип буржуазного мистецтва ставлять межі цим устремлінням.

**) Див. ст. Я. Тугендхольда—«Формальный элемент в нашей живописи» («Советское Искусство», № 6 за 1928 р.) та відбитки тут же з фресок монументального відділу ВХУТЕІН'у.



М. РОКИЦЬКИЙ
ДЕТАЛЬ ФРЕСКИ



О. МІЗІН
ДЕТАЛЬ ФРЕСКИ

«монументальної пропаганди». З його пропозиції слід було «украсити здания, заборы и т.п. места, где обыкновенно бывают афиши, большими революционными надписями и приступить к постановке памятников великим революционерам в чрезвычайно широком масштабе». Низка інших фактів говорить за те, що Ленін надавав великого значення мистецтву в добу соціалістичної перебудови, як знаряддю політичної пропаганди й ідеологічно-культурного перевиховання мас. Але він прекрасно розумів, що цю роль пролетарське мистецтво здійснить лише тоді, коли воно справді використає весь досвід минулого розвитку й буде належати найширшим масам. От чому питання мистецької спадщини і особливо масового мистецтва він настирливо підкреслював кожний раз, коли казав про мистецтво (див. «Вестник Коммунистической Академии» № 31 (1) 1929 р., стор. 198).

І тут характерні риси й установка художньої практики монументалістів мають низку дуже цінних моментів, які полягають не лише в формах їх художньої роботи (фреска), що орієнтовані на масове споживання, а й у тих принципових, стилістичних ознаках і підходах, в самому сприйманні, що дає право цій творчості на пильну увагу. Очевидно для того, щоб впливати на широкі маси, потрібно, щоб самі форми були більш раціоналізовані, лаконічні та могли б виявити широкий зміст. Загалом же по лінії малярства не слід доводити, що, напр., фреска в наших умовах має низку позитивних моментів перед станковою картиною. Тут в значній мірі розв'язується питання про масові форми роботи художника. Далі, в станковій картині, ми не можемо діалектично охопити цілий комплекс явищ і подати їх у їхньому діалектичному розвитку й залежності. Фреска й тут має низку відносно поступових моментів. Але обминаючи ці теоретичні й практичні питання *), подивімось в якій мірі практично реалізовані за минулий час у ділянці малярства ці принципи настановлення монументальної роботи, тим більше, що традиції монументалізму на Україні нараховують стаж (як течія) вже понад 10 років. Цікаво, як саме йде розвиток нашого монументального мистецтва, наскільки наближається практика монументалістів до реальних вимог нашої дійсності, в якій мірі позначився на їхній творчості вплив нового споживача й класового колективу замовців? Яке місце посідає ця творчість у загальному процесі мистецького будівництва й наскільки вона наблизилась до актуальних завдань культурної революції? Ці особливості українського образотворчого мистецтва, де одною з найактивніших течій є школа українських монументалістів, потребують уже урахування проробленого досвіду й висвітлення наших здобутків. Найцікавішою, як своїми конкретними здобутками так і принциповим настановленням монументальною роботою за минулий час є праця колективу художників і скульпторів над художнім оформленням ново-побудованого величезного Всеукраїнського селянського санаторія ім. ВУЦВК на Хаджибе-

*) Ці питання широко в останній час обговорювались у диспутах (напр., диспут в кол. Академії) та висвітлювались в ст. марксистів мистецтвознавців і критиків (див. ст. і Маци, А. Михайлова, А. Курели і інш.).

ївському лимані (в Одесі). Зрозуміло, що не випадково цю першу такого характеру роботу в радянськiм Союзi ми маємо на Україні, оскільки тенденції монументалізму мали тут широкий вияв та існує вже ціла школа з її значним досвідом лабораторної і практичної роботи, з реальною можливістю колективної праці, з відповідним культурним і технічним рівнем і своїми формально-стилістичними особливостями та кадрами талановитих молодих митців, що виховались і зміцнились, як фахівці, в післяжовтневi часи. Саме цей факт і був передумовою для виконання цього першого практичного досвіду обслуговування колективною роботою художників нових вимог нашої дійсності. «Хаджибеївська» робота заслуговує на те, щоб на ній спинитись особливо уважно. Але близькі до неї своїм характером роботи, правда, виконані в іншому пляні, в іншому матеріалі ми мали ще в добу воєнного комунізму. В той час монументальний розпис приміщень був висунутий як категорична потреба. Тепер це завдання з ростом соціалістичного будівництва висувається знов, але вже на іншій поширеній творчо-будівничій основі, а не лише як використання в потрібному пляні наявних художніх сил і їх продукції, примушуючи її служити інтересам пролетарської революції.

Соціальна революція поставила свої вимоги до мистецтва. Його потрібно було використати в інтересах класової боротьби. Перед образотворчим мистецтвом стала низка нових завдань. Художники примушені були вийти з своїх ательє, від мольбертів на вулицю, взятися за величезні розписи, плякати, словом, за ті форми художньої роботи, що могли б обслужити величезні маси, цілі колективи. Величезні вимоги, що їх поставила революція перед мистецтвом, як засобом агітації і пропаганди в Жовтневій боротьбі, надали виключних масштабів цій роботі. Досить нагадати численні маніфестації, агіткампанії, коли всі вулиці рясніли плякатами, або декорування цілих міст, окремих величезних будинків, або деякі величезні розписи того часу. На жаль, від цього «дихтового» етапу радянської держави лишилося дуже мало конкретних пам'яток. А зроблено, проте, було надзвичайно багато, і зробити все це можна було лише в умовах величезного напруження громадянської війни. Певна річ, тут ми спостерігали наочне протиріччя між завданнями і трактовкою теми, підходом художника (який часто хотів залишатись осторонь, не виявляти виразно своїх симпатій до тої чи іншої сторони в запеклій боротьбі) та його формально-технічними засобами. Поруч з величезною продукцією плякатів, де попит призвів до особливої техніки-трафарету, треба відзначити низку величезних декоративних робіт, як удекорування київського оперного театру в 1919 році для Всеукр. з'їзду рад та будинку з'їзду рад у Харкові і інш. Але одною з найбільших малярських праць за цей час можна вважати розпис 1919 р. Луцьких касарень у Києві. Тут щодня працювало щось з 50 художників. У наслідок цієї праці, що тягнулась майже півроку, було розписано 4 величезних чотириповерхових корпуси. Розписано було всі приміщення касарень, сходи, їдальні, театр і т. інш. Працювали тут художники найрізноманітніших напрямків, течій і формальних груп. Окремі



БІ РІІ

М. ШЕХТМАН
ДЕТАЛЬ ФРЕСКИ
„ПАНИ НА СЕЛІ“

частини виконувалось натуралістами, були й імпресіоністичні підходи й праці майстерні М. Бойчука. Певна «свобода» з цього боку дала можливість повно виявити себе тут кожній з наявних груп, які тут працювали. Цікавою і вартою уваги з цієї різноманітної роботи (оформлення касарень) є хіба частини розпису, виконаного майстернею М. Бойчука. Тут поруч з іншими т. т. працював ще Тимко Бойчук, якому й належать найвизначніші місця цього розпису. Коли порівняти цей розпис з Хаджибеївськими фресками, то яскраво побачимо риси, що певною мірою багато дають і для соціальної генези цієї течії і яскраво ілюструють розвиток і зріст українського монументалізму, а також демонструють перейдені вже й ідеологічно і в формальному плані етапи в розвитку цієї школи. Розпис Луцьких касарень не було виконано в матеріалі. Та й не можна було цього зробити в умовах військового комунізму та специфічних київських обставин. Виконано його клеєвою фарбою, і своїм характером цей розпис наближався до підфарбованого малюнка на загальному сіро-блакитному тлі стіни. Нажаль лише частина його збереглася в фотографіях, бо при ремонті касарень в 1923 р. його було знищено вщент. Щодо тематичного розв'язання, то художники природньо ще не в стані були оволодіти цією важливою стороною своєї роботи. Але в плані історичному виявлена тут трактовка й самий вибір тем досить цікавий. Не зупиняючись на аналізі ідеологічно-класових виявлень закріплених тут в конкретній практиці, з інших розписів того часу слід згадати оформлення Селянського Будинку в Києві та відзначити розпис партклубу на Римарській вулиці в Харкові, що його виконав художник Ермілов. Але мабуть і від цього розпису не залишилося й сліду. На розписах інших клубів робітничих, червоноармійських, оскільки вони не дають якихось нових підходів, зупинатись не будемо, як і на інших характерних для того часу малярських завданнях, напр., розмальованні агітпоїздів та пароплавів на Дніпрі.

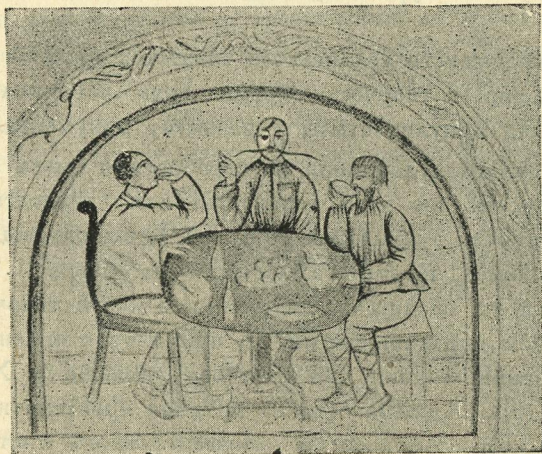
З розписів монументального характеру, що виконані за останній вже час, варто згадати розпис ідальні в «Ленінському дитячому городку» в Києві, що його виконав колектив майстерні Крамаренка (Крамаренко, Жданко, Шавикін) в 1926 р. Крім авторів розпису тут працюють художники: Бізюков, М. Бойчук (як старший майстер), Довженко. Розписано тут невелике приміщення дитячої ідальні темперою. Після певного етапу учбового, лабораторного, виховання й зросту нових сил, лише в 1926-27 році ми маємо знов низку спроб, правда, лабораторного характеру, в ділянці фрескової роботи. Такою є дипломна праця художника Рокицького (Див. «Советское искусство» за 1927 р.), що закінчив КХІ. Ця праця своїм масштабом була першою такою фресковою композицією. Тут же поруч виконали свої фрески на стінах майстерні монументального мистецтва КХІ Шехтман і Мізін. І нарешті останнім і яскравим досягненням є фрески селянського санаторія. Остання робота своїми практичними наслідками, а також тою сумою питань, які вона ставить, являє виключний інтерес. Ці питання, про які казали ми вище, а також проблема колективної роботи художників, питання про

молоді кадри і т. інш. Що ж являє собою Хаджибеївська робота? На весні минулого року АРМУ передано було Наркомздоров'ям і Укркурпром замовлення на малярське й скульптурне оформлення Всеукраїнського селянського санаторія. У травні місяці розпочата була тут праця, а в червні на Хаджибеї працював уже колектив з 10—12 художників і 6 скульпторів. Робота тяглася майже півроку і закінчена була зимою 1928 року. Розписано тут вестибюль і клубну залю, в якій всі стіни вкриті фресками, а по лінії скульптури виконано 20 барельєфів і державний герб, що його встановили на фасаді санаторія. Всі ескізи й картини в натуральний розмір фресок виконувались на місці. Коли були опрацьовані картини та закінчена вся підготовча робота, було приступлено до фрескового розпису. Загалом ця робота навіть з боку самого її технічного виконання на загальному тлі подібної практики мусить бути відзначена як виняткове явище. Не дивлячись на цілу низку іноді суто-технічних труднощів, тут ми маємо цікаві досягнення (і в малярстві і в скульптурі). Зрозуміло, що не з усім тут можна погодитись, зокрема й особливо в орнаментально-декоративній частині роботи, є тут низка хиб, але все ж ця робота є перша подібна спроба в Рад. Союзі й принципове значення її величезне. Очевидно, що лише висока загальна художня культура цього колективу, належне спрямування своєї творчої практики та, зокрема, його технічне озброєння дали йому можливість з честю вийти з цього першого досвіду цієї роботи. Авторами цього фрескового розпису є талановиті художники: т. т. Мізін, Рокицький, Шехтман, Гвоздик. Крім авторів розпису тут працюють Бізюков, Бойчук М., Довженко, Іванова, Кисиленко, Юнак, Холостенко. До основного колективу, що виконував роботу разом з авторами, належить Бізюков, Бойчук М., Довженко, Павлюк. Решта т. т. працювала лише деякий час. Скульптурні роботи виконували: Кратко, Диндо, Писаренко, Бульдін, Василевич. Виконання в матеріялі (кам. масі) барельєфів належить кераміку Білоскурському. (Див. «Печать и Революция». № 5 за 1929 р.).

Розпис Всеукраїнського селянського санаторія цікавий також тим, що показує нові тенденції в творчості окремих груп цієї школи, які відрізняють їх практику від минулих етапів у розвитку монументалізму.

Прагнення молодих художників до переборення низки негативних специфічних властивостей, що були характерні для творчості цієї групи в минулому (на причинах зупинятися не будемо), відходу від певної обмеженості в своїх прийомах, штампів «благоприобретенных» і засвоєних при студіюванні мистецької спадщини, до різноманітності творчого виразу, до синтетичної й разом виразної форми, до широкого охоплення тематичного завдання—є позитивні ознаки, що частково виявлені в Хаджибеївських фресках цих майстрів. Зокрема останнє питання про тематичність, змістовність, дякуючи самим особливостям монументального мистецтва, відіграє тут особливу роль. Монументальна трактовка без якогось соціального узагальнення виглядає завжди непереконаливою і дуже фіктивною. Глибоке розуміння ваги й ролі цього моменту в своїй творчості можна бачити

вже в окремих молодих художників цієї школи (до того ж цінне те, що цей зміст не є поверховий сюжет, гола тема, а органічний наслідок самого світогляду майстра та впертої його праці). Загалом якогось цільного стилістичного обличчя, природньо, група українських монументалістів ще не має. Наївно було б гадати, що вони створили вже якийсь новий стиль нового мистецтва. По суті це покищо перші учбові кроки монументального мистецтва, не позбавлені, проте, свого величезного принципового значення. Деякі нові виявлені тут тенденції (на які ми звертали увагу) та вихід з учбового етапу цієї школи (ознаки якого характерні для минулої творчості переважної кількості художників цієї течії), до розв'язання цілком конкретного художньо-ідеологічного завдання, доводить швидкий і здоровий зріст та наближення (не однакове, правда) у окремих груп цієї течії до актуальних проблем мистецької сучасності. Питання зв'язку цієї роботи з творчістю нових архітектів, проблема ув'язки їх творчих спрямовань, що мусить мати наслідком новий тип будови, виконаний у плані нової архітектури, з використанням всіх останніх досягнень техніки та з новим розв'язанням її внутрішнього оформлення—це чергове завдання. Дальше наближення і закріплення своїх психо-ідеологічних взаємин з пролетаріатом, дальша робота на безпосередньому стикові з широкими масами, вплив і тиск їх на творчий розвиток і спрямування практики цих митців, дальші шукання й технічне та фахове удосконалення забезпечать правдивий розвиток цієї школи і зокрема тих сил, які свідомо прагнуть і далі революційно перебудовувати й наближати свою практику до завдань соціалістичного будівництва.



ДЕТАЛЬ РОЗПИСУ ЛУЦЬКИХ КАСАРЕНЬ У КИЄВІ 1919 р.
ВИКОНАВ КОЛЕКТИВ МАЙСТЕРНІ М. БОЙЧУКА

ПАРОДІЇ

ТЕОДОР ОРИСІО

ГОРЕ ПОЕТА

(В. Самійленко)

Ну що, скажіть, є в світі гірше?!
Я написав прекрасні вірші.
Ідеологія в них чиста
І образи—разок намиста.
І мова краща, ніж в Тичини
(Як самійленківська перлина)
І навіть змісту є в них жменька
Не менше, ніж в Шульги-Шульженка.
Й неначе в Рильського Максима
В віршах моїх класичні рими.
Й по формі мало не сонети
Неначе в справжнього поета.
Чому ж мені сказали в «Гарті»—
— «Нічого вірші ці не варті!»—
Ну що ж, скажіть, є в світі гірше,
Коли журнал не прийме віршів.
Коли... підштовхують до страти
Літературні... бюрократи...

ПІСНЯ СЛІПИХ

(О. Олесь)

Дайте сліпим, емігрантам незрячим....
Дайте.
Шлях нам додому кордонами замкнено,
Край наш ми бідні навіки утратили,
О, до труни ж ми його не побачим...
Дайте сліпим, емігрантам незрячим.
Шумлять таксі вулицями.
Шумлять люди, як ті ріки.
Де ж, як битимуть панів тут—
Емігранти будуть?
Шумлять люди
Як ті ріки.
Ми тільки плачем
Ідейні каліки...
Плачем не бачим...
Дайте сліпим,
Дайте незрячим...

НА МАЙДАНІ

(Павло Тичина)

На майдані коло церкви
Револуція іде—
— Хай тепер—усі гукнули
Тут сельбуд для нас буде...
— Прощайте, довгочубі,
Час богів уже забудь.
Повиносили ікони—
Е церкву прапори несуть...

На майдані коло церкви
Посмутились знахурі.
Вже ні піп, ні ми нікого
Не зуміємо дурить...

На майдані гурт збирає
Комсомольська річ.
Вечір...
Ніч.

УРИВОК З ПОЕМИ „КОНСТАНЦІЯ“

(В. Сосюра)

...Пройшов ремонт ті станції,
Де йшли боїв огні.
Сумне лице Констанції
Здалось для рим мені...

Чи вірю, чи не вірю я—
Я не признаюсь їй,
Бо це не вірші щирії,
А тільки вибрик мій...

Хоробрим був повстанцем я
Жінок багато знав.
І навіть би Констанція
Була б мені жона.

Над вежами зоря сія,
А я ходжу, журюсь.
На молодиць дивлюся я
Й ніяк не надивлюсь.

Ростуть заводи, станції.
Як вигадки мої.
Знайшов для рим Констанцію,
В житті ж—нема її.

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

13. ВІВЮРСЬКИЙ

МОЛОДА ПРОЛЕТАРСЬКА ЛІТЕРАТУРА В КАНАДІ

Молоде революційне письменство в Канаді ще не відійшло далеко від «початківства». Це залежить від існуючих умов, а також і від релятивної молодости визвольного робітничого руху. Але вже й зараз висунулись з рядів робітничої класи особливо молоді, початкуючі поети й письменники, що обіцяють дуже багато на майбутнє.

Поперше, великі труднощі для розвитку пролетарської літератури ставить вузько обмежена можливість друкувати свої твори. Буржуазні видавництва революційних творів не друкують, а робітнича преса (орган К. П. К. «Воркер», що виходить раз на тиждень по 4 сторінки і комсомольський місячник «Йоно Воркер», на 6 сторінок), щонайбільше може вміщувати коротенькі вірші та оповідання. Томуто й досі молоді письменники обмежуються тільки цією формою письменництва.

Друга несприятлива умова — тяжка, щоденна праця на організаційному полі. Наші сили настільки ще слабкі, що жодному товаришеві не можна дати нагоди лише удосконалювати свої літературні здібності; кожен, після своєї щоденної праці на заводі — навантажений різними організаційними обов'язками. Отже тов. Оскар Раек, талановитий молодий поет, що вже друкував свої вірші в американській та англійській комуністичній пресі, був забраний до праці в ЦК Комсомолу, насамперед, як редактор «Йоно Воркера», а пізніше як організатор. Зараз він уже зовсім перестав писати і займається виключно організаційною працею.

Разом з Раеком треба зазначити й ім'я Альберта Чеймберса і Чарл Меріота. Всі три написали за останні кілька років низку віршів та коротких оповідань, що друкувались так в американській, як і в канадській пресі. Теми їхні — змальовання картини крайньої бідноти робітничої молоді, боротьба на підприємстві, страхіття імперіалістичної війни, заклик до революційного бою. Починаючи чисто агітаційною формою, їхня творчість набирає все більше дозрілого й мистецького характеру.

Дещо вище стоїть Тревор Медваєр. Він пише гарні оповідання та п'єси революційного змісту. Між іншим він написав збірку казок для дітей, наслідуючи форму казок. Езопа, кожна казочка висуває якусь правду з сучасної робітничої боротьби. Але видрукувати їх було нігде. Де кілька з них друковано в українському перекладі в журналі «Світ Молоді», а решту читав досі тільки той невеличкий гурток, що мав доступ до рукопису. Його п'єси, пристосовані до «домашнього вжитку», тобто до біднень-

кої комсомольської сцени в Канаді, надруковані на мімеографі і розіслані по всіх комсомольських осередках, де їх ставили з великими успіхами.

Між західньо-українською, європейською та фінляндською молоддю, що недавно тільки імігрувала до Канади, є також свої письменники, які пишуть на своїх рідних мовах. В більшості вони черпають свої теми з подій на своїй старій батьківщині і не мають впливу на робітничу молодь, роджену в Канаді.

Отакі перші кроки пролетарського красного письменства в Канаді. Зростаюча сила робітничого руху виростить крила цим піонерам пролетарської канадської літератури. А наступні революційні бої висунуть своїх нових співців.

Горонта, Канада.

«ШЛЯХ ЗМІНИ»

(1919—1929)

Етапи історії ЛКСМУ на екрані.

Не можна історію ЛКСМУ більш-менш детально вкласти в один фільм, навіть у два, п'ять, десять.

Коли постало питання подати історію партії на екрані, то тоді ж було вираховано, що для цього потрібно не менш, як 25 серій, а деякі робітники кіна зазначали, що й цього замало. Отже приєднаємось до останнього.

Десятирічне існування ЛКСМУ—це величезний матеріал, що хоронить в собі мотиви, окремі контрасти, конфлікти, з яких література, мистецтво, зокрема кіно, повинні дати на вічне користування пролетаріату, його нащадкам окремі теми, окремий художній твір, і в такий спосіб пропагандувати у масах цю славетню історію.

Шлях зміни—це шлях боротьби, шлях підйому—перемог, занепаду—поразок, надлюдські напруження у методах, щодо відстоювання собі волі за часи підпілля. Це активна участь виконання завдання партії. «Влада Радам», боротьба за таке гасло з численними ворогами пролетаріату, різних кутках України мали різні корні свого зародження, різні наслідки. Тому занотувати їх усі, чи хоч би половину,—неможлива річ.

Ось чому фільм «Шлях зміни» треба оцінювати не як повну історію, занотовану на кіно-плівці, а як показ у художньому оформленні окремих головних і більш характерних для всього юнацького руху на Україні

етапів, але з певною послідовністю й з історичною дійсністю.

Які ж головні етапи у фільмові?

У пролозі, здебільшого в формі, що найбільш цікаво й легко сприймається (мультипліката) з'ясовано зв'язання царату, революція 1917 року й перша організація молоді. Автор і режисер фільму приклали максимум уваги, аби цей момент подати художньо високо й зрозуміло для масового глядача.

«Гуляє по головах орлячий молот
Сперечається орел, серп допомагає.
Зачепив за шию орлячу, тягне.
Тікає переможець Керенський,
Безголовий орел посунувся з кадру,
Схрещуються молот та серп,
Над ними зірка...».

На цьому кінчається пролог загального змальовання цього періоду та перших днів організації спілок молоді.

З першої частини ми бачимо перше бойове хрещення майбутнього комсомолу, а за раз ССРМ 3-й Інтернаціонал, у гетьмано-німецькому підпіллі. «Непевно почувала себе Центральна Рада й за допомогою звернулася до кайзера», за таким написом розгортуються відповідні події цього моменту фільма. Далі, Денікін, банди, Трипілля,—розвиток КСМУ в такому оточенні: процес «17-ти» в Одесі, розстріл «6-ти» в Кременчуці, як видатні факти з підпільної роботи є в картині. Польський фронт, постанова 2-го з'їзду КСРМУ «25% делегатів з'їзду на фронт». Одночасно... «З Кримського горла висула голову гадина з обличч-

чям Врангеля». Відозва ЦК—робітничо-селянська молодь в останній бій:

За заводи; за землю; за ради, вперед.

«Тисячі імен загиблих героїв має в собі літопис підпілля українського комсомолу» — це напис, який так сумно з полотнища кричить про героїзм, що його проявляли організатори нашого Союзу, за досвідом яких сучасна молодь повинна гартувати себе до майбутніх боїв ще за одну революцію, революцію світову, не шкодуючи свого життя.

У фільмові нема імен героїв. Але ми їх відчуваємо. Їх тисячі, а за мільйони інших вони складали свої голови за завоювання права на ім'я Комсомол, на ім'я комсомолець.

Ось чому фільм починається словами комсомольського поета А. Жарова:

Нам не дано имен
Детям станков и олиц
Имя мое—Легион,
Имя мое—комсомолец.

Моменти репресій, переслідувань КСМУ і його організаторів не дається цілком в суто реалістичному пляні. Це робилося режисером цілком свідомо, аби запобігти величезної кількості кривавих розправ, страшних бійок, оскільки такі моменти (кров і кров—«Трипільська трагедія») набагато зменшують художню вартість картини, хибно вражають глядача й дуже часто до нього не доходять. В картині «Шлях зміни» моменти великих знущань, різних репресій показано у формі символіки. Така подача сприймається цілком і досягає потрібної мети.

В останніх двох діях, а їх усього п'ять, показаний період участі у відбудованні зруйнованого господарства, суботники тощо, вчення, зміна зміни, без Леніна, але... «Присягаємось виконувати твої заповіти». ЛКСМУ—загін ВЛКСМ і КІМ'у і останнє—патос соціалістичного будівництва, комсомол у всіх ланках цього будівництва, завжди бадьорий з масою молоді вступає в друге десятиріччя під керівництвом партії, як і з перших днів, з орденем Червоного Прапора.

Переможним кроком ще певніше за виховання нової людини, політично свідомої, відданої революції, що всі сили покладає на боротьбу пролетаріату й будівництву комунізму; людини, завжди зв'язаної з

широкими масами трудящих, що не знають песимізму при перших труднощах, які кожний крок свого життя сполучають з загальними завданнями робітничої класи у поступі за світову пролетарську революцію, за будівництво соціалізму. Т. Медведєв.

КОНКУРС НА КРАЩИЙ ЮНАЦЬКИЙ РОМАН ТА ПОВІСТЬ

З 1-VII 1929 р. по 1-IV 1930 р. ДВУ оголошує конкурс на кращі повість та роман для юнацтва на тему індустріальної реконструкції СРСР.

Основні моменти тематики творів на конкурс такі:

- а) патос соціалістичного будівництва;
- б) життя й праця підприємства;
- в) робітничий побут у зв'язку з виробництвом;
- г) ув'язка «дрібних справ» виробництва з кінцевими цілями соц. будівництва;
- д) підготовка фахівців для виробництва (життя ВИШ'ів, побут, навчання студентів);
- е) відтворення робітничої кваліфікованої сили (ФЗУ, бригадне учеництво і т. інш.);
- ж) партійна та комсомольська організації на виробництві.

Розмір твору повинен бути не менш за 6 друкованих аркушів.

Подається на конкурс твір, ніде не друкований.

Подані на конкурс твори розглядає журі, що його склад буде оголошено згодом. Це журі призначає премії за кращі твори.

Премій — 3.

Перша премія (одна) 1.000 крб.

Друга премія (дві) по 500 крб.

Твори, що одержують премії, друкується в тиражі: ті, що одержать першу премію — 25.000 прим. і ті, що одержать другу — 20.000.

Авторський гонорар за друкований аркуш для речі, що одержить першу премію визначається 500 крб.

А речі, що одержать другу премію — 300 крб. за весь тираж.

Твори подається на конкурс анонімно з зазначенням на рукописові девізу автора, а в закритім конверті прізвище.

Твори, що не одержать премії, але придатні до друку, друкуватиметься в загальному порядку.

Матеріали подавати на адресу: Харків, вул. К. Лібкнехта, 31, Редвизавління.

СЕРЕД КНИЖОК ТА ЖУРНАЛІВ

В. НОРД

ЛІВА НОГА

Підносяться нові будинки, за найновішими плянами зводяться стіни, прокладаються нові залізниці, плянуються нові міста. Життя перебудовується. Перебудовується $\frac{1}{6}$ частина земного суходолу. В Союзній продукції Україна дає рішучий відсоток. Вночі з п'ятих поверхів столиці УСРР видно неспокійні вогні донецьких залізниць, чути привітальні гудки важких поїздів.—Драстуй, столице України, ми несемо тобі тисячотонний привіт Донбасу! Ми несемо тобі безліч вугілля й металу! Що ти даси взамін? Ми підтримуємо вогонь твоїх горнів, ми даємо світло в театрі й друкарні.

Надбудова завжди шкутильгала. Поезія—це поле безкінечних можливостей, її америки ще одкриватимуться, її дніпрельстани ще будуватимуться. Мистецтво не вмирає—воно реорганізується по всьому фронтові—од лірики до драми, до архітектури нових будівель, до нової музики, де співатиме електрика. Поет—це ж, звичайно, пророк. Він бачить майбутнє у фавстівському свічаді інтуїції, в тримтячому полум'ї творчої роботи він бачить пляни майбутнього світу. Він передбачає долю народів, в уяві його встає величавість внутрішньої людини. На жаль, це наївно-ідеалістичне визначення можна поширити тільки на кількох виняткових представників мистецтва. Тільки Шевченко, ідучи волзьким пароплавом, зумів уловити в кволому шумі пароплавного колеса могутній гул завтра, побачити в машині ту останню силу, що пожере царів і панів. Тільки Маяковський мав право перед сімнадцятим роком сказати:

Я вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто.
Где глаз людей обрывается куций
Главою голодных орд.
В терновом венке революций
грядет шестнадцатый год.

Він помилився тільки на один рік. В цілому ж надбудова мистецтва лишалася позаду. І це особливо різко відчувалося тоді, коли суспільство ламало старі рямці й робило рішучий крок наперед.

Революцію в мистецтві діячі його переводять лише отямившись од революції в суспільстві. З цього боку лишаються вірними слова Оскара Уайльда: «буря революції гасить смолоскип поезії».

В Америці, в країні неймовірних продукційних досягнень, в країні технічної романтики, велетенських заводів і будинків з багатьма десятками по-

верхів, в країні невпинного економічного поступу—можуть існувати ще такі явища, як походи проти Дарвінового вчення, ворожбити з практикою серед населення міст, і поліція з допотопними палицями. Надбудова завжди шкутильгала. Радіо—остання новина науки—обплутала вже цілу нашу планету,—і як ми чуємо—радіо в Європі використовують і попи для своєї пропаганди. У на ідеологія в цілому випередила продукційні сили—звідси посилений курс на індустріалізацію, але про мистецький сектор цього сказати не можна. Хіба не дивно часом чути з радіогучномовця фейлетони Остапа Вишні з їхнім дядківським безхарактерним гумором, гумором дядька Панаса, що заплутався між міських установ та убиралень? Хіба не дивно почути слідом за гуморескою Остапа Вишні вірші безнадійно відсталіх і безперспективних авторів типу Косяченка?

Тичина, Кулик і Йогансен. Але ж вони наше вчора й сьогодні, а косяченки—наше завтра.

Вийшла чергова книжка з бібліотеки Всеукраїнської Спілки Пролетарських Письменників. Автор її—С. Голованівський і названа вона дуже привабно—«Одверто». Прийшов поет і хоче, не ховаючись за і з м и, розповісти все те, що він бачить і чує і про що мріє. До книжки додано передмову од редакції, видавництво хоче не тільки дати книжку читачеві, а ще й указати, чим саме корисна буде йому тая книжка. Передмова до цієї книжки не різниться нічим од передмов до попередніх книжок. Той самий зверхницько-заохочувальний тон, коротенькі, але надзвичайно дотепні міркування на тему, до яких «ізмів» тяжить своєю книжкою автор. Здається, ніби передмови написала одна рука—такі схожі вони своїм стилем і поводженням з літературною термінологією. Передмова до цієї книжки саме належить до тих, що їх слід би продавати окремо од самої книжки. Можна бути певним, що вона б розійшлася за тиждень. Зацікавлений стилем цієї передмови, я переглянув ще п'ять передмов до п'яти попередніх книжок. Зворушливо написано передмову до книжки «Залізна кров» Косяченка, де після коротенької біографії авторової—видно, для того, щоб з'ясувати читачеві, як дійшов той до такого життя, бо до книжок останніх авторів, крім «Вибраних поезій» Доленга, ніяких біографічних відомостей не додано—йде така апологія Косяченкової поезії:

На творчість поета охоче відкликалася критика, і з одного боку визнавала за Г. Косяченком безсумнівний талант, а з іншого й не менш одноголосно, засипала Косяченкове ім'я такими епітетами, як «занепадництво», «зневір'я» і т. ін.

Тимчасом ідеологічні переконання Г. Косяченка дуже далекі від занепадницького тону, що іноді згори буває помітний в його творчості (розрядка моя—В. Н.).

Незапаморочений читач тут напевне схопиться за голову. «Ідеологічних переконань» самих досить, щоб читачеві зі здоровою головою стало ясно, що він до цього часу був очевидним ідіотом, бо не знав, що переконання бувають і не ідеологічні. А потім, що то воно за ідеологічні переко-

нання, що можуть бути «дуже далекими» од авторових писань? Зрештою ми можемо припустити й ідеологічні переконання, дуже далекі від занепадницького тону, що його іноді (це твердження лишаємо на совісті редакції) буває помітно... Але скажіть, на ласку, яке діло читачеві до тих переконань, що їх автор так рідко виявляє?—Щодо Косяченкового мінору, то мені завжди здавалося, що мінор той і не глибокий, і не небезпечний, і що слюзи ті, що їх так щедро проливає автор на кожній сторінці—ознака не якоїсь шпенглерівської зневіри, байронівського одчаю, а простісінької, квольової плаксивості.

З радості слізю мені.

(Стор. 20).

По одній цій книжці вже видно, як мало ми вимагаємо од письменника. Коли хочеш одпочити, коли треба десь почерпнути бадьорости—це ж тільки на сторінках ілюстрованих журналів живе якийсь безжурний люд, що завжди сміється ніби вихоплений з чиєїсь сентиментальної утопії—тоді мимоволі, береш поетів старших і часом не сучасних. Це вже на світі так заведено, що ми найкраще спочиваємо саме там, де людської праці вкладено найбільше. І напевне, що найортодоксальніший критик, прочитавши свого улюбленого молодого сучасного поета, що так блискуче виправдує його і з м, нишком візьме після нього якусь може й закурену, може й несучасну книгу. Один дотепний автор з приводу однієї нової книжки поезій висловився з властивою тільки йому експресією приблизно такими словами:—«Ччорт! Де тепер будуть хороші вірші, коли кожний молодий поет вважає, що він може писати їх лівою ногою!».—Це може й надто грубо згучить, може й не слід користуватися з таких надто спрощених висловів, проте, я не можу втриматись, щоб не помститись цим на тих поетах, що так піддурюють мене своїми книжками.

Я невибагливий читач. Але на сьогодні дайте мені милозвучної й свіжої поезії, не обов'язково бадьорої, бо така бадьорість, на яку деякі поети в нас надто багаті, часто робить зовсім зворотній ефект і наганяє чорний сум. Дайте щирої поезії!

Саме такою бадьорістю розважає мене інша книжка—здається третя числом, що виводить перед нас іншого автора—Ю. Дубкова: «На варті». Передмову до неї додано не менш цікаву, як і до інших книжок і це безперечно вплинуло на реалізацію тиражу книжки.

Хто не знає, що комуна

Після бою

буйний

хміль...

(Стор. 12).

І там, де тліли груди хмизу

Притихнув буряний затон,

Кує там молодь бурі пісню

Із іскри полум'я давно.

(Стор. 28).

Гей, голото, 'дногосно
За комуни говори,—
Нам це ласкою полоще
Слово

Слово

З прапорів.

(Стор.12).

Од такої бадьорости крий боже. Така немилозвучна й бліда бадьорість може нагнати чорний сум на найбадьорішого читача. Проте, автора передмови до цієї книжки вона дуже задовольняє: «Поетична думка в Ю. Дубкова... стремить до високого узагальнення себе, свого оточення і соціального руху (дайте мені мокрий рушник на голову!—В. Н.) в єдиний бадьорий спів»... Перше незаперечне вражіння од книжки,—це вражіння художнього безсилля авторового, абсолютного штампу й повної відсутности ширости. Проте, погляньте, який розкішний матеріал дає вона авторові передмови, що пускає тут у вжиток всю свою літературну термінологію. Може здатися, що тут надто багато уваги віддано цим коротеньким критичним спробам, але треба ж піднести голос проти такого нежиттєвого грубо-тенденційного підходу до живого літературного матеріалу. Ми стверджуємо, що в сучасній літературі мусять бути такі-то течії—і для цього твердження береться всякий матеріал, без огляду на його літературну чинність. Справді, хай живе пам'ять великого Гната Лойоли, що його послідовники проголосили таке мудре гасло: мета виправдує засоби.

Далі йде книжка вибраних поезій М. Доленга, що на передмові до неї мені вже доводилося спинятись. Мені б не хотілося ще раз розгортати її, але в «Червоному Шляхові» № 3 за цей рік надруковано прекрасно обгрунтовану і надзвичайно дбайливо написану статтю М. Степняка про поетичну творчість М. Доленга. Вірші Доленгові ще свіжі в моїй пам'яті—тому я можу не заглядати знову до його книг, тим паче, що там завжди чигає на мене,—вибачте, любі товариші, такий надто емоціональний підхід—чигає, кажу, на мене чорний кіт нудьги. Проти сподівання, стаття М. Степняка вийшла дуже цікавою. Основний інтерес у поезії Доленга для М. Степняка полягає в її словесності, підході до слова, як до самоцілі. Не можна не погодитись з цим дуже влучним визначенням Доленгового напрямку, не можна не погодитись і з тим, що тільки «бліді, невиразні поети—не вище третьої категорії—однаково без розбору користаються всіма елементами мови». В цьому є глибока правда. Але чи досить мати певне «словесне» обличчя, щоб бути цікавим і оригінальним поетом? Чи не може бути такого випадку, що поет звертає особливу увагу на своє «словесне» обличчя саме через те, що йому нічого сказати і що він не почуває в собі творчого полум'я? Тоді стилістичні шукання вироджуються у якесь немічне копірвання в матеріялові, у дрібненьку, бліду роботу, з дрібненькими досягненнями й маленькими радощами. Критик, що в нього назбиралося вже досить «ізмів», щоб охопити ними всю літературну сучасність, і що навіть всієї літературної сучасности на виправдання тих «ізмів» йому

може вже не вистачити — такий критик може зрадіти кожному новому явищу в літературі, аби тільки воно вмістилося в його рубрику. І ось, ми розуміємо почуття автора тієї статті, коли він починає такими словами: «найбільша насолода для історика літератури»... Як добре, що я не історик літератури! Лишімо цю книжку історикам літератури в насолоду, а сами звернімось в інший бік, пошукати іншого автора, що в нього «словесности» буде може й менше, та за те більше буде щирости й таланту.

Для нас не важливо, як для М. Степняка, якої організації член наш автор, все одно по членських квитках «Молодняка», «Плугу», «ВУСПП'у» ні один цербкооп цукру нам не дасть. Щоправда, ці квитки може часом і впливають на гуманно настроєних критиків та «істориків літератури», принаймні, в цій статті, що ми тільки що про неї згадували, постійним рефреном брешуть: «член масової літорганізації»... «виданої Всеукраїнською спілкою пролетарських письменників»... і зрештою такий зразок авторового пієтету перед печаткою й підписами: «Коли б невідомий автор передмови міг передбачити, що через кілька років «угроблений» ним поет буде членом Всеукраїнської Спілки Пролетарських Письменників, він мабуть робив би свій діагноз трошки обережніш»... Ці слова не потребують коментарів. Мені тільки шкода т. Степняка: що коли він напише негативну передмову до якоїсь сучасної книжки, а автор тієї книжки через кілька років стане членом Всеукраїнської... etc. etc.

Я хочу одігнати од себе чорного kota нудьги. Дайте мені книжку поезій іншого автора і щоб вона обов'язково звалася «Одверто». Я вірю, що нудних людей на світі немає, а є тільки щирі й нещирі. Як і скрізь, тут починається книжка також передмовою. Я намагаюсь обминути її, але очі мої притягують жирні підкреслення фіолетовим чорнилом на першій сторінці.

Це зразки відомого вже нам передмовного стилю, а тут він ще вказує нам на дуже обережне поводження з термінологією. Погляньмо останній раз, а потім перейдемо до книжки. Напочатку так точно визначено дух збірки:

«Збірку цілу молодий автор витримав у дусі імпресіоністичному й туманному, але тоном ясним і не стільки бадьорим, скільки оптимістичним».

Далі ще є таке:

«Далі: «плакати» і плакати», своєрідне усучаснення природнього оточення».

Тут не можна не пошкодувати автора передмови й не порадити йому трохи більше читати, щоб не нажити собі неприємностей. Бо коли б автор передмови спершу прочитав «Кіт у чоботях» Хвильового, він би не сказав, що у С. Голованівського «плакати» і «плакати» є щось своєрідне.

Досить. Ми вже переконалися, що і в цій передмові замішана відома ліва нога.

«Одверто» дуже легко читається. Мені здається, що навіть надто легко. Авторіві можна б порадити не розбивати так щедро рядків, бо з

одного боку, це надто розріджує його ритми, а з другого — вигода од цього зовсім не на боці читача. Після О. Влизька стало звичайним співати молодим авторам про свій зріст. «Одверто» так і починається розділом «Поезія зросту». Це — дуже невдячний матеріал для поезії — він завжди межує з певною ненасиченістю, порожнечою. Це — самозамилювання, наївно-юнацький еготизм. Мало думок викликає ця книжка і мені не хотілося б вірити, що в ній автор справді виступив *о д в е р т о*. Мені здається, що автор все таки не весь у цій книжці, бо вряди-годи трапляються у нього влучні місця. Про своє обличчя говорити не доводиться. З жалем тільки треба констатувати надзвичайно недбале поводження зі словом, і відсутність, покищо, одбору слів і образів. Влучні місця єсть у «Баладі про комбата» — ще в двох-трьох віршах і це покищо все. Але про це йому ще скажуть рецензенти — ми ж з свого боку могли б порадити йому тільки не брати прикладу з автора передмов і писати свої поезії обов'язково *ру-ксю* — і то не лівою, а правою.

ІВАН ЛЕ. «Роман Міжгір'я». Роман. ДВУ. 1929 р. Стор. 293. Тир. 5000. Ціна 2 крб. 20 коп.

Проблема роману для автора це — проблема сюжету. Від сюжету й теми залежить його успіх. Тема нового роману «Роман Міжгір'я» забезпечує його читабельність. Екзотика завжди інтересувала читача. Іван Ле взяв для свого роману тему з узбецького життя, що для нашого читача безперечно є екзотикою. Здебільшого в таких випадках екзотичність буває лише зовнішньою, чуже життя читач сприймає через фалшиве дзеркало. Але в даному разі цього не сталося. Точність передачі радянського будівництва в умовах Узбеччини, пейзаж, побут, звичаї і лексикон, яким так ясно пересипано мову роману — говорять за те, що автор матеріал взяв із реального життя і подав його правдиво. Од роману віє живим Узбекистаном.

Проблема сюжету стояла перед автором, — як завдання поєднати любовну інтригу з соціальною стороною роману. Часто в таких випадках любовна інтрига тягне за собою автора і стає домінантою. Це лінія найменшого опору для автора. Іван Ле не хотів йти по цій лінії і більшу частину свого роману віддав індустріялізації Узбекистану. Любовна інтрига зосереджується лише в першій і останній частинах. Середина роману заповнена розділами про голодностепське будівництво. Авторі удається знайти самостійні, не пов'язані з любовною інтригою, сюжетні мотиви. Боротьба між окремими групами інженерів, контрреволюційні

змови, боротьба за голодностепське будівництво, — стає на першому плані. Читач забуває за любовну інтригу і захоплюється боротьбою за будівництво. Навколо головного інженера Саїда Мухтарова все тісніше залягається петля голодностепських змовників. Кілька катастроф на виробництві, тисячі жертв, колосальні розтрати. Кошторис перебільшено на 80%. Почувається потреба в логічній розв'язці. Автор вміло передає підготовну кампанію в пресі до судового процесу. Читач сподівається детальної передачі судового процесу, що й буде логічною розв'язкою. Мимоволі виникає запитання, — для чого автор на початку роману так старанно заплутав інтригу любовної новелі? Читач не сподівається повороту до неї. Рештки її, що ледве-ледве відчувалися в другому й третьому розділах, в четвертому вивітрюються зовсім. Але раптом автор обриває малювати голодностепське будівництво, судового процесу не показує, героя переводить в діаметрально-протилежне оточення, поспіхом повідомляє, що слідством виявлено Саїдову невинність у голодностепському процесі, і доводить до апогея сюжетне напруження любовної новелі Саїд — Любка. Сюжетне напруження так розгортається, що логічним кінцем його, його розв'язкою є судовий процес, який з голодностепським процесом нічого спільного не має. Саїда обвинувачують в найбільшій для комуніста-узбека провині, — в національному звичаї викрадати собі за жінку малих дітей. Звичай, якого узбеки не мали, але їх в цьому уперто обвинувачували росіяни. Саїд дійсно

викрадає дитину, але викрадає свою рідну дочку. Про те, що це його дочка, знала лише Любка, її наймичка і сам Саїд. Чоловік Любки Євген Вікторович був переконаний, що Тамарка його дочка. На цей вчинок штовхає Саїда батьківське почуття. Він загубив усе: авторитет, довір'я, кар'єру, особисте життя, — залишилось непереможне чуття батька.

Автор показує судовий процес. Герозві загрожую розстріл. Він може цього легко уникнути, досить лише сказати дійсну причину свого вчинку. Але це викрие його стосунки з Любкою. Вона цього не хоче і Саїд мовчить. Суд запитує востаннє. Од відповіді залежить Саїдове життя. Саїд — батько і коханець Любки — бореться сам з собою. — «В залі чуто було, як десь в кутку дзижчала муха». Раптом.—«Мамоцько дивись... Он він. Це з він, со мелтвий був... Мамуню... й пальчи́ком манісіньким на нього вказувала Тамарка, а чорні оченята, корячись за законові крови, чи кольорів, дивились в батькові, такі ж палючі, як і в неї, і такі страждальні й владні... Останні сили, як одпрацьована пружина в годиннику, дотримували рівновагу. Саїд переміг себе й відірвав очі від дочки й від матері, що таки любив і любить її».

— Так, я скажу все... Я мав нещастя недавно одружитися і... не маючи матеріальної змоги за наших умов одружитися вдруге... украв цю дівчину, щоб...

— Що?.. — повторив суддя нетерпляче. Саїд випрямився погордо — Ну... ну, щоб виховати собі дружину! — одрубав і вив на лаву... В божевільному реготі билася об підлогу Любка Прохорівна. До столу стурбованих суддів підбігла повіспована, зблідла жінка. Вона підхопила дитинча на руки й кричала, перемагаючи клеїт залі:

— Я... Я все скажу! Неправда це!... Ця дівчина... Неправда. Вона його дочка!.. Він дочку свою вкрав... — То була Марія, наймичка Храпкова».

Що скаже суд? Це зовсім не цікаво. Психологічне напруження батька найшло собі розрядку. Далі говорити ні про що. Роман кінчився.

Отже, любовна новеля перемогла. Вона замикає собою всю центральну частину роману (своєрідне обрамлення) і надає йому обличчя. Завдання поєднати любовну інтригу з соціальною стороною роману, з будівництвом, найти потрібної пропорційності,—впелось в сюжетну перемогу любов-

ної новелі. Поєднати органічно любовну інтригу з голодно-степським будівництвом не вдалося. Сюжетні пружини обрамлення не переплетено з сюжетними пружинами центральної частини роману. Залишається вражіння, що соціальна сторона роману сама собі, а любовна інтрига сама собі. Кожна окремо має свої сюжетні досягнення, але центральна частина роману — про голодно-степське будівництво — збудована все таки слабше. Боротьба за будівництво, що вилася у політичну боротьбу двох таборів, судовий процес, що мав виявити контр-революційну змову — все це матеріал, що міг би мати свою сюжетну пружину, але найти цього авторові не пощастило. Численні розділи, що майже фотографічно показують процес будівництва (читати ці розділи нудно), весь час руйнували стимулятивну частину сюжету. Нарешті раптовий обрив і перехід до любовної новелі, — знищив попереднє вражіння од центральної частини роману.

Любовну новелю збудовано майстерно. Посиливши психологізмом сюжетний бік новелі, автор зробив її соковитою частиною роману, що до деякої міри замасковує неорганізованість у центральній частині. Перша половина новелі («На шляху») цілком самостійна, яку можна читати як окремий твір. Не дарма було її видруковано як уривок з роману ще 1927 року («Черв. Шлях»). Тільки остання частина перекидає листок до першої, облямовуючи і сковуючи роман в одно ціле. В основі новелі лежить трикутник: Саїд — Любка — Євген Вікторович. До неї додається бокова — Саїд — Червона Паранджа. Завдання її акомпанувати першій, але місцями вона забирає тон пріми і читач не розуміє, — на якій же автор зупиниться, як на основній. Взагалі, роля Червоної Паранджі, як героїні, хоч вона й проходить через увесь роман червоною ниткою, мало зрозуміла. Коли вона для того, щоб складніше заплести першу новелю, то для чого тоді автор оповив її таємничістю і не освітлив виразніше її місця в першій новелі? Коли вона героїня лише бокової новелі, то для чого автор так міцно поєднав її з головним героєм Саїдом? Словом, роля бокової новелі мало виразна, як мало виразна і сама червона Паранджа. Це саме можна сказати і про два епізоди: — Лодженко — Бімі і Саїд — Чорна сестра. Роля останньої абсолютно незрозуміла. Для чого авторові треба було на заручинах замість

Червоної Паранджі підставляти Саїдові його сестру Тозі-Хон? Коли це лише мотив, щоб зупинитись на нещасливій долі узбецької жінки, то це можна було зробити якось інакше. Роля Червоної сестри Тозі-Хон ще туманніша, ніж Червоної Паранджі. Епізод Лоджиженко—Бімі, хоч і пізно виник, але набрав усіх даних, щоб вирости в бокову новелю. Та боячись, очевидно, перевантажити сюжет, автор примусив обох героїв раптово померти. Загалом треба сказати, що бокові новелі мало вдалі. Особливо їх невдало пов'язано з основною новелою.

До негативних місць сюжету треба зарахувати і деяку штучність у зміні подій. Коли авторові треба перейти до нової ситуації, змінити декорації, чи просто вивести героя з незручного становища, то автор примушує його несподівано виїздити. Найчастіше це трапляється тоді, коли авторові треба перевести героя в протилежне оточення, з кімнати Любки на голодностепське будівництво. В таких випадках Саїда обов'язково хтось викликає: або Москва, або хтось з голодностепського будівництва. Щоб детермінувати такі виїзди, авторові доводиться вдумувати якесь нещастя на будівництві—убивство інженера чи катастрофу. Але штучність цих способів не замасковується. Такі засоби властиві більше авантурно-пригодницьким сюжетам. Романові Івана Ле вони мало підходять.

Та, проте, як художня, так і ідеологічна сторона роману стоять не низько. Не найшовши закінченої єдності в сюжеті, авторові вдалося ідеологічно витримати роману поєднати з його художньою стороною. Моменти економічного будівництва, такі характерні для нашого часу наявністю економічної контр-революції, — відбито влучно. Перед читачем відкриваються всі секрети організованих численних катастроф. Головний герой Саїд Мухтаров ідеологічно витриманий і, в той же час, з усіма властивостями живої людини, що в нашій літературі зустрічається не дуже часто. Добре вдалися й інші типи, особливо Євген Вікторович, типовий своєю безпринципністю службовець, що мріє про орден червоного прапора. Така сама його жінка Любка, типова міщанка, що на затишок сімейного кубелечка міняє своє чуття і йде на злочин (отруєє Саїдову матір), аби тільки врятувати престиж «порядної» жінки. Сильний тип Преображенського — упертого ворога радвлади. Вдало намальовано і кілька узбецьких типів. Взагалі

узбецьке життя передано вміло. Автор очевидно живе серед узбеків, вивчив їх побут і подав його не з погляду екзотичності, а з погляду правдивої передачі реального життя.

Не дивлячись на те, що авторові не пощастило уникнути деяких помилок у сюжеті, роман справляє враження цікавого роману, читається з охотою. Це говорить за те, що Іван Ле в основному сюжетною будовою роману, його композицією оволодів і має всі дані стати в перші ряди наших романістів.

Теліа Ів.

О. СЛІСАРЕНКО. «Чорний Ангел». Роман. В-во «Книгоспілка». 1929 рік. Тираж 5.000. Стор. 258. Ціна 2 карб.

Велика форма все більше й більше цікавить наших письменників. Майже кожен письменник, що до останнього часу був відомий, як автор оповідань чи повістей (останнього менше), тепер ставить своїм завданням перейти до роману. Одні роблять це з поспіхом, не маючи достатньої для цього підготовки, піддаючись непереможному бажанню швидше стати автором роману; інші підходять до цього обережно, здебільшого після того, як мала форма для них уже занадто тісна та в якій вони мали досить велику практику. Слісаренка можна зарахувати до других. Форму новели та повісті він простудіював і перевіряв у своїй практиці цілком достатньо. Перехід до роману для нього є логічний ічасний. Роман «Чорний Ангел» є перша спроба автора в цій формі. Вибираючи тему, автор очевидно мав на увазі вимоги нашого літературного сьогодення і зупинився на актуальній темі. Сюжетні події відбуваються в с.-г. комуні. Головний герой Артем Гайдученко є організатор комуні, останні герої, крім Карлюги і Чорного Ангела, є члени комуні. Але не дивлячись на це, комуні як такої, її життя та боротьби, авторові не вдалося показати. Сюжет «Чорного Ангела» подібний до сюжету оповідання «Авеніта». В «Авеніті» вчений агроном на досвідній станції вирощує найкращий гатунок пшениці Авеніти, що має зробити економічну революцію в сільському господарстві. В романі «Чорний Ангел» агроном Артем Гайдученко працює над винаходом, що дасть можливість змінити клімат, піски і болота перетворити на плянтації тропічних культур: «Мій винахід змінив би наш поліський клімат на клімат

Криму, а пісчаний попіл дюн на найродючіший ґрунт у світі» (159). В «Авеніті» бандити руйнують станцію і пшениця що ось-ось має визріти — під загрозою. Але асистентові вдається нарізати кілька мішків поживклих уже колосків і винахід врятовано. В романі «Чорний Ангел» на комуна нападають бандити, руйнують її, винахід агронома в ворожих руках, але Чмиреві щастить згодом цей винахід з рук ворога вивряти. Члени комуни — селян-біженці з прикордонної смуги Полісся. На комуна дивляться, як на тимчасовий притулок, де вони можуть пережити зиму і врятуватися од голоду, а на весні повернутися на старі насаджені місця. Це знає сам організатор, агроном Гайдученко і його помічник Чмир. Такий стан речей турбує лише Чмира. Гайдученкові байдуже. Він покладає надії на свій винахід і певен, що коли вдасться його закінчити, то з'являться тисячі комун. Самих комунарів, крім організаторів, ми не бачимо і не знаємо. Вони авторові й непотрібні. Вони — декорація. Сюжет концентрується навколо винаходу. Герої діляться на дві групи, що за цей винахід боряться. До цього додається ще любовна новеля: Петро — Марта. Петро (чорний Ангел), брат автора винаходу — отаман банди. Марта — його коханка, але живе в сім'ї агронома Артема Гайдученка і про зв'язки її з отаманом ніхто не знає. Не дивлячись на те, що любовна новеля пов'язана з назвою роману «Чорний Ангел», але місця вона займає не багато, вміру зосередившись у другій половині роману. Це врятовує роман од шаблону, — ставити любовну інтригу на перше місце і робити її стрижнем роману. Але поставивши в центр роману самий винахід, усунувши на задній план життя комуни, як такої, автор набагато зменшив соціальне значення роману. Тим більше, що й винахід, як виявляється в кінці роману, є... «цілковите непорозуміння. Я показав папери декому з професорів (говорить Чмир) і вони кажуть, що Артем нічого не винайшов... він виготовував вибухову речовину, давно відому хемікам...» (257). Автор пішов за прикладом тих, що основним чинником поступу до соціалізму роблять винахід вченого. Але Слісаренко зробивши винахід невдалим, цим ще більше зменшив його значення, як стрижня роману.

Отже сенс роману полягає лише в розробці самого сюжету. Тут авторові поща-

стило дійти потрібної майстерності. Йому вдається додержати потрібної пропорційності між сюжетною інтригою та психологічними моментами роману і цим уникнути, з одного боку — бульварщини, а з другого — нудоти і нечитабельності. Цікаво сюжетна композиція переплітається з досить вдалим психологічними заглибленнями. Останнє дозволило авторові дати цікаві, художньо викінчені типи. Особливо вдалі з цього боку Марта і Карлюга. Чорний Ангел досить таки схематична постать, хоч і думав автор дати йому чи не перше місце, назвавши цим іменем сам роман. Найкраще психологічно вдався портрет Марти. Всі переживання її, боротьба з собою, вагання, вчинки її — цілком природні і обґрунтовані. Це якраз і робить її яскравим, викінченим, живим типом. Головний герой, Артем Гайдученко, також накреслений вдало. Як агроном, вчений — він дивак. Вільно почувуючи себе в лабораторії, він безпомічний у щоденному житті, і коли б не його товариш Чмир, що виносив весь тягар організації комуни, то йому б не пощастило збудувати тої бази на якій він мав випробувати свій винахід. Він — лише вчений. Нормальне оточення для нього — кабінет і лабораторія. Оточення комуни його призводить до загибелі. Протилежний йому Чмир. Це один з тих, що «несуть у грудях мільйони епопей боротьби та будівництва» (257). Це сіряки, що на своїх плечах виносять весь тягар чорної роботи наших буднів.

Розгортається сюжет, як для роману, досить оригінально. На початку роману автор дає кінцеву подію роману — смерть агронома і руїну комуни. Після цього розгортає історію цієї події з чого й складається сам роман. Такий спосіб набагато зменшує цікавість у читача, але цьому автор запобігає різними способами. Найчастіше користується автор для цього засобом таємничості. Таємничістю оповиті всі герої і їхні вчинки. Про винахід А. Гайдученка автор говорить на початку роману, концентрує біля нього сюжетні події, а який винахід, читач дізнається лише в другій половині роману. Чорного Ангела Марта згадує на перших сторінках, а про те, що він є коханий її і разом з тим брат Артема Гайдученка, дізнається читач лише на 153 сторінці. До цього місця автор держав це в таємниці, хоч і розгортав переживання закоханої Марти до невідомого. Так само й із самою

Мартою. Про неї автор згадує на перших сторінках, оповивши таємницею її стосунки з Артемом та його сім'єю, а викриває цю таємність лише на 103 сторінці. Історія з крадіжкою агрономової скриньки—теж таємниця. Карлюга зустрівся вночі на горіщі (Карлюга хотів украсти цю скриньку) з невідомим. Обидва думають, що один з них є хазяїн і поспішають втекти. Першого читач знає хто він, а хто другий? Про це він дізнається лише через 30 сторінок, хоч в цей час скринька відіграє основну роль в сюжетному напруженні. Подібними таємницями переповнено все сюжетне плетиво, їх безліч. Викриваючи таємницю, автор нігде не викриває її цілком, дає лише натяки і то між іншим, ніби не обережно її викрив. Це підтримує й дальшу зацікавленість читача до даної події. Все це говорить, що автор багато віддає уваги сюжетній розробці теми.

Своєю формою роман подібний на обрамлену новелю. Тут, як в зразковій новелі цього типу, фігурують персонажі—автор і герой-оповідач. Автор з героєм-оповідачем сідають пити чай і оповідач розповідає історію загибелі липівської комуні. Ця розповідь і є сам роман. Через 250 сторінок чай захолов, герой-оповідач. Чмир закінчив свою розповідь, автор поцікавився дальшою долею кількох героїв, Чмир відповів, що він одружився, а Марта вийшла заміж. Після цього бесідники розійшлися і роман кінчився. Отже—схема зразкової обрамленої новелі. В даному разі її форми видаються птучними. Не можна уявити, що за шклянкою чаю можна розказати роман на 250 сторінок. Елементи новелі можуть переходити в роман, але так, щоб у романі вони не були чужим тілом. Тут авторові не вдалося цілком акліматизувати форми новелі на широкому полотні роману.

На початку роману в розділі «Протокольні факти» автор відкриває перед читачем джерела фабульного матеріалу. Читач дізнається, що матеріал автор дістав в архівах Липівського Виконкому, де були всі документи організації й загибелі Липівської комуні. Він признається, що ці матеріали не захоплюють його до писання роману: «Прочитавши, я замислився: чи варто, справді, заходжуватися коло перетворення всього цього химерного матеріалу на художній твір? Що можна повідати суспільству, крім цікавої пригоди, яких було тисячі за часів революції? (18). Але з'я-

вився сам учасник організації комуні і живий свідок її загибелі—Чмир і розповів авторові всю цю історію. Автор підкреслює, що оповідання вийшло кращим із уст Чмира, аніж коли б воно вийшло з-під пера автора, як наслідок опрацювання архівного матеріалу: «Хай моя письменницька рука буде менше вправна, аніж мій гість у розповіді події й люди говорять сами за себе і урятують читача і від порожнечі авантурного оповідання і від нудоти літературної доброчинності»... (18). Все це, звичайно, про людське око. Може оповідач і добре розповідає, але в фабульному матеріалі відчувається документальність, автор близько вже держався архівних матеріалів і не надав їм достатньої літературної обробки. Можна б було літературніше подати всю історію з Липівською комунію. Тоді б може й сама комуні більше місця зайняла в романі, підвищивши його соціальну вартість.

В сучасній укр. літературі роман «Чорний Ангел» події не робить. Серед нових романів—він займає звичайне пересічне місце.

Л. Юровська.

РАДИЧ В. «Максим Залізняк». Історичний роман. Переклад В. Томашівського. В-во «Сяйво». 1929 р. Стор. 260. Тир 5000. Ціна 1 крб. 20 коп.

Одним із найцікавіших селянських «бунтів» на Україні в минулих сторіччях, безумовно, є т. зв. Коліївщина року 1768, як наслідок тяжких соціально-економічних протиріч між українським бідняцьким селянством та польською шляхтою. Великі магнатські маєтки, орендна система, криза дрібного селянського господарства — наслідок Хмельниччини — право васала на жорстокі акти безчинства та кривди над поневоленим селянством—все це поволеньки, звичайно, підготувало той сильний і не менше трагічний народний рух — гайдамачину, на чолі з стихійно висунутим ватажком, Максимом Залізником.

Ця визначна подія в українській історії дуже цікавила істориків не тільки українських та польських, але й інших культурних народів, зокрема англійців (див. д-р Ів. Брик — Коліївщина в англійській мові. Ювіл. зб. присв. акад. М. С. Грушевському 1928). Проте в художній українській літературі, особливо великого жанру, Коліївщина не відбилася з якихось то причин,

а тому роман Радича В. «Максим Залізняк» має заповнити цю прогалину.

В. А. Радич, автор багатьох літературних праць з історії України («На варті», «Зарево», «Перед бурею», «В диму пожеж»), є один з тих українців, що мусили скоритися вимогам часу й піти на службу до «сусідської хати». Радич був київським журналістом кінця минулого та початку ХХ сторіч. (помер 1904 р.), а через те, зрозуміло, вплив ідеології того часу, художнє об'ямування теми тощо, дещо віддалене від вимог сучасного читача.

Коли порівняти роман Радича до нашого теперішнього письменства, то він у багатьох галузях і часами дуже таки відстає. Помило сантиментальності (братіку, голубчику, голубко сизокрила, дідусю і т. ін.), мало художности, мовної вправности, особливо спадає на очі примітив композиції роману, схематичність образів, ідеалізація гайдамацького руху, а надто вже зловживання особистою «персональною» інтригою в історичних процесах.

Композиція різних художніх елементів роману не спрямовується до остаточного висновку, оцінки події, окремі сюжетні нитки безслідно кануть десь, замість того, щоб вони приводили, чи доповнювали висновок, художньо паралелізувалися (напр., кохання Констанції з М. Залізником) і це тим більше, що автор майже зовсім не вмотивовує цих «ниток». Відтак, з успіхом можна деяких розділів не читати й картина не порушиться.

Надзвичайну схематичність, поверховість, а то й неправдивість (Гнат) персонажів так психологічно, як і соціально можна вважати за характерне явище цього роману. Легше за все простежити ці хиби навіть на головному типові—Залізникові. Максим Залізняк, за автором, це «шляхтич», має вагу в пана Гуманського, грає в кости з управителями, говорить «якнайчистішою» польською мовою, має силу грошей, нарешті в нього «справжнім коханням» закохується «ясновеельможна пані» Констанція... Ось чому, до речі, і не даремно, так дивувались поляки, дізнавшись про зв'язки Залізняка з гайдамаками. Саме так уявляючи гайдамацького ватажка, як це установлено було від українофілів Радичевих часів, автор мотивував Максимову прихильність до селянського руху тим, що «йому народня справа була рідна», ідейністю його та далекобачністю. Залізняк з першого розділу

призначений, так би мовити, на героя, наче бачить хід історії, бачить де, як і коли, що слід робити й стримує своїх товаришів...—«Знаю... Ти тільки подумай, що терпить наш замордований нарід; згадай, що винесла й несе на своїх плечах наша знеславлена, знедолена Україна. Всі ми терпимо і всі ждемо, та прийде час,—і тоді почнетесь розплата. Тоді я сам дам тобі загостреного ножа й скажу: «Пора, час настав». (Стор. 53).

Ясна річ, це неправдиве розуміння ватажка масових селянських рухів. Ватажком може бути той, кого найбільше скривджено, кому більше всіх дошкулила соціальна (а в даному разі ще й національна та релігійна) нерівність. Щодо М. Залізняка, то він дійсно був стихійно висунутий з мас, був неписьменний навіть і навряд чи міг так дружити з високими колами. Вірніше, вся гайдамаччина, як і її проводирі, мали досталь близорукости, наївности, щоб остільки неорганізованою і малою, порівнюючи, силою виступити проти Польщі. Звідця і трагічний кінець для повстанців.

Не мало збавляє цінности роману й те згадане перенасичення «персональною» інтригою, а це призвело до того, що кінець автор скомкав, висновки зробив побіжно, вдавшись до звичайного йому (ст. ст. 30-31, 245, 249) хронікально-публіцистичного способу.

Та всі ці хиби самого роману згладжують і виправляють дві статті про В. Радича (В. Т.) та Колівщину (С. Глушко). В такому вигляді це видання може мати, поза літературно-історичним інтересом, ще й читацькі кола, особливо на селі.

Крім того, Радич вдало характеризує соціально-національні відносини Польщі, її панства та українського селянства. Тут він викриває хижацькі тенденції польського капіталізму, колоніальну політику, що від неї і до цього часу не може відмовитися польська шляхта.

В цьому розумінні повість В. Радича на сьогодні має певну актуальність.

К. Маслівець.

Л. НЕДОЛЯ. «Жовті брати. Крізь Хіну» Вид. «Український Робітник». 1929 р. Стор. 192. Ціна 30 коп.

Л. Недоля — ім'я в сучасній українській літературі нове, або вірніше не цілком нове, бо крім розглядуваної книжки подорожніх записок про Китай, читач міг бачити в Оде-

ському «Юголефі» та «Новій Генерації» лише окремі, поверхово - футуристичного змісту вірші Недолі. Отаке, хоч і нічим не видатне поетичне минуле автора, на жаль, ніяк не позначилось на книзі «Жовті брати». Орудуючи цікавим і цінним матеріалом, Недоля оформлює його надто спрощено, примітивно, а іноді просто не уважно і неохайно.

У виразній і змістовній передмові М. Новицький правдиво говорить про те, що «коли ми звертаємося до запасу наших уявлень про цей неосаяний комплекс (Китай з його 446 мільйон. населенням — Г. Г.) то виявляємо жалюгідну злиденну «готівку». Ледве чи не обмежується вся вона сценками китайського добробуту з чайних етикеток, плюс одноманітні сині фігури, що метельшають на базарах, торгуючи паперовими віялами, та показуючи фокуси». (Стор. 8).

Але переходячи до книги Недолі, Новицький безперечно переосцінює її: «Автор уникає головної небезпеки, що загрожує спостерігачеві нових явищ, — чужої, наперед наміченої грубки, що від неї будімо треба починати танець: він не літературницітує, не намагається дати неодмінно стиль екзотики, не згадує ні про Лоті, ні про Бенуа, ні про «Сад мук» Мірбо, він цілком вільний од шорів і розглядає явища з чітко визначеної класової позиції». (Стор. 11). Все це знов таки само по собі безумовно правильне, але це ні в якому разі не є заслуга Недолі. Середні норми таких вимог сучасності повинен задовольняти, та й задовольняє, кожний більш чи менш кваліфікований радянський автор нарисів.

Інтерес до побуту сучасного Китаю серед наших читачів надзвичайно великий. Але якраз побуту в книжці Недолі дуже мало. Із окремих побутових епізодів, що найяскравіше запам'ятовуються, перш за все вирізняється, звичайно, жваво описана картина знущання англійського офіцера над китайцями - бідняками. (Стор. 64—68). Зрідка трапляються в «Жовтих Братах» яскраві, рельєфні штрихи. На самім початку книжки є такі рядки, що характеризують відносини між японцями й корейцями в Гензані: «Якщо ви голосно хахикнете і побачите перед себе раптом зігнуту людину, що приготувала спину для вдару, будьте певні, що це кореець. Японець не зігнеться. Він обернеться, примружить очі і уважно подивиться на вас, а то підійде і чемно скаже: «Тут кашлати так голосно не

можна — штраф заплатите». (Стор. 30-31). Дещо інтересні також розділи про зустріч автора з російськими емігрантами. І хоч у них нема нічого особливо нового, такого — чого б ми вже не читали в книжках про російських емігрантів, але ж ці розділи прочитуються уважно, і місцями навіть з цікавістю. Але цим (якщо не вважати на відзначене в передмові цінне свідцтво про охайність китайців - бідняків) обмежуються позитивні риси записок Недолі. Кінець-кінцем він за весь час подорожі не відійшов від свого початкового, більш ніж звичайного і по суті глибоко неправильного уявлення про Китай, як про казкову країну. («Ми довго залишалися на чардаї, перш ніж на борт і мовчки дивилися у темну далечину, так ніби кожний хотів у цій німій темряві згадати, що на нього чекає у цій казковій країні — Китаю» — стор. 20-21; «Китай... казкова країна, кількатисячолітня культура» — стор. 40).

Слідом за примітивно - поверховим міркуванням про китайську культуру («китайська культура зовсім протилежна європейській культурі. Те, що по-європейському добре і красиво, по - китайському — погане і безладне. «Не мистецтво — європейські співи, що нагадує рев корови. Ось китайські співи притиснутим, тоненьким, як шовкова нитка, голосом, ось це мистецтво» — говорять китайці. А коли я слухав китайського «Шалашіна», то як я не намагався, не міг позбутися аналогії з нявканням кішки і так само мав «насолоту» — стор. 42), — Недоля ще дає зразок найнаївнішої агітки («Б'ються в лихоманці буржуазні прапори, не терпить їхня зграя радянського прапору. Але що до того червоному прапорові? Він спокійно й гордо розтягся в повітрі й кличе на боротьбу придушених, затурканих китайських кулі» — стор. 53), і описавши стандартно - пошло природу («ясне жовтнєве сонце далі гріло, нагадуючи наші липневі дні. Блакитне небо своїми краями упиралось в морську синяву. Стояла чудова, тиха погода» — стор. 158) — глибокодумно роздумує про «бридкість» японок («Ідальня в напівєвропейському, напівяпонському стилі. Подавальниці — японки. На диво негарні ці японки. Чудно, чому в європейців склалась думка, що японки є одні з найвродливіших жінок. На мене, так вони зовсім не гарні. Обличчя у всіх їх якісь миршаві, напівбурякові на колір, страшенно напудрені, стан не стрункий, самі во-

ни нерухомі, вбрання незграбне, вилиці великі. Взагалі, коли добре придивитись, то тіло японських жінок нагадує тісто» — стор. 169-170).

Така мішанина набагато знецінює книжку Недолі, що він, як я вже казав, надто спрощено й примітивно, а іноді просто неуважно оформив у величезній мірі значний епохіяльний матеріал, який у нього був.

В сучасній радянській літературі жанр нарис виконує дуже поважну і почесну функцію. Це в свою чергу стимулює зростання вимог, що їх пред'являють до нариса. Таким вимогам, як це видно читачеві, Недоля не відповідає. У нього, попри все відзначене, часто подибуємо такі, навряд чи грамотні речення: «ще не підходячи до причалу, до пароплаву примчало кілька човнів, учепилися гачками за борт, миттю чоловіка з десяти вилізли на пароплав». (Стор. 54-55). Він не вмів ще всебічно освітлювати подавані факти. Йому (щоб там не казав автор передмови) трудно відійти від канону.

Нарешті наведу невелику сцену, яка сама собою, хоч і не порнографічна, але все ж свідчить про те, що Недоля «не гірше» Лоті чи Бенуа подає так звану екзотику:

«... матросня танцює фокстрот з голими жінками. Це дикунське видовище. П'яний матрос фокструє з голісінкою китаянкою або руською дворянкою. Повна воля рукам, розпутні рухи, прилюдні поцілунки тощо. Ляпання долонями по не пристойних частинах тіла. Дикунські вигуки. Свист. Лайка і бійка. І раптом всі припинили танок. Музика не перестає грати. Утворилося коло. Дикунські вигуки, регіт, оплески. Що ж посередині кола?... Та, «нічого особливого»... Матрос не витримує, він прилюдно з російською дворянкою справляє шлюбну ніч. Решта йому заздрять. Голі жінки посилено домагаються в своїх партнерів подібних вчинків. Вони робляться огидними до безмежності.

Видовище закінчується. Матрос причепується, сідає за стіл і частує дворянку. Фокстрот триває далі». (Стор. 104-105).

Я навмисне підкреслив «протестантські» епітети Недолі, щоб читач звернув увагу на їх безпомічність, що підкреслена ще й одноманітністю (епітет «дикунські» в наведеній цитаті повторюється три рази).

Г. Г.

ЛЮБОВ ЯНОВСЬКА. «Городянка». Повість. «Сяйво». Стор. 219. 1929 р. Тираж 4110. Редакція та вступна стаття акад. С. Ефремова.

Кінець 90-х років минулого сторіччя позначився великим поступом промислового капіталізму, що шаленим темпом почав переростати в фінансовий. Міста почали зростати коштом збіднілого селянства, що з початку кидає домівки з наміром «підробити» грошей і повернутися до села назад. Декому це вдається, але іншим цей відхід від землі до міста стає роковим. Міське життя відмінніше, строкатіше й жвавіше за сільське, захопивши їх, а особливо молодь, цупко впинається в них своїми руками й уже не відпускає. Дехто зникає до цього нового життя, забуває село й наповнює собою чи то лави фабрично-заводського пролетаріату, чи утворює контингент хатніх служок у буржуазії більшої чи дрібної, що теж зростає своїм числом. Місто строкате, блискуче, своєю зовнішністю причаровує довірливих селян і вони, як метелики на світло, летять на нього обсмалюючи собі крила, бо не добачають іншої сторони цього життя, того, що не про них оте «добро: книгарні, театри, музика, вволю світла, тепла, щастя, достатків», що про них темні, неметені вулиці, «праця і зневага». Так попалася на цей зверхній блиск і Пріська Гусакова, що потрапивши в місто на заробіток на один рік, пробула там аж цілих вісім. Після повернулася на село, але й село, і родичі стали їй за цей час чужі. І вона кидає все — і родичів, і чоловіка-селянина й іде знов до міста. А воно пожерливе, хиже, за кілька років виснажило її, зламало і фізично й морально й залишило самотню вмирати в «Хвесьчинім льоху, куди сонце ніколи не загляда».

Така тематика: місто чи село? — на той час була досить актуальна. Старе народництво, придушене реакцією Олександра III й розбите самим ходом життя, все ж іще жило, змагалось, але й поступалось перед новою соціальною течією, що ставила наголос на ролі міста й пролетаріату в соціальному наступі. Література теж відгукнулася на це питання і на кінець десятиріччя з'явилися відомі Чехівські «Мужики», і швидко згодом і в українській літературі з'явилась «Городянка» Любові Яновської, тоді ще молодій письменниці, «початківки». На той час в українській літературі панува-

ли принципи споглядання життя етнографічного Нечуя - Левицького та етнографічно-реалістичного Панаса Мирного. Тематика цих авторів була переважно сільська, персонажі селянські, а коли й траплявся момент міський, то лише, як негативний контраст селові. Місто своєю одвертістю й не такою прихованістю негативних своїх сторін, вони сприймали з упередженням. Цілком із цієї школи, із цього принципу споглядання виходить і Яновська з своєю «Городянкою». Село бідне, темне, забобонне, загрузіле в своїй одвічній важкій праці, але все ж воно краще, ніж пожерливе, нанаситне місто, це не соромиться, не приховує своїх від'ємних сторін. На доказ цьому наведемо кілька місць із тексту повісти, що, безперечно, є думки самої авторки: «Пріська якось пізно пішла до свого коханця й повернувшись побачила, що приміщення її замкнено і її залишено почувати взимку на дворі в одній лише сукні». Змучена вона бачить: «будинки, щільно позачинені двері, залізні дахи... усе це нагадало молодіці й самих господарів цих будинків. Камінні серця, як оті муровані стіни, холодний розум, як оті залізні дахи зимньою добою... Нікому, нікому з них, отих людей, що отам міцно сплять, немає діла до самотньої жінки, що мерзне цілісіньку ніч на рундуку. І коли б вона зважилася постукати до когонебудь, розказати по-правді про свою пригоду, коли б, обливачись кривавими слізьми, розкряяла свої груди й показала наболіле серце й тоді б не знайшла спочуття». Це місто, а ось де село: дядько Максим, що має в творі ролю речника «сільської правди», везучи вимучену в місті свою небогу, каже — «... а проте не кинуть у нас самотню та й ще хвору жінку без допомоги». Далі каже вже Пріська сама, що колись так ненавиділа село: «У горді все та дівтора безталанна, на що не гляне. — все не про них, а тут і на дорозі забавку знайдеш». Прибувши додому, Пріська вмирає. «Вона, — каже авторка, — вмерла при повній пам'яті, заспокоєна родиною та сусідами й єдине її було прохання до матері, сестри та Максима перед смертю — не пускати Галю (донька Прісьчина) ніколи з села». Як бачимо, дилему — село чи місто — авторка розв'язала на користь першому, селові, тобто.

І погодитись тут із редактором С. Єфремовим на тому, що питання — чи село, чи місто не розв'язала Яновська, як не розв'язав його і Чехов у «Мужиках», не

можна. Вищенаведене свідчить проти цієї думки. Інша справа, як його розв'язано. Але пам'ятаючи, що твір має коло тридцятка років, будемо розглядати його з погляду, так би мовити, історичного. Не зважаючи на надто вчасну тему, повість у свій час успіху не мала і з пересічного літературного доробку свого часу нічим не виділялася, тоді як «П' дублет» — «Мужики» Чехова успіх мали величезний. С. Єфремов вважає, що це тому, що «ні українське письменство, ні громадянство загалом в такому пляні (як Чехов! — Ю. З.) протиставлення села місту не робило», бо вводило в стосунки села й міста національний момент на перший плян. Гадаємо, що це не від того залежить. А від того, скоріш, що, як уже згадувалося, авторка в розв'язанні питання нічого нового не внесла й розв'язала його за шаблоном у старому народницькому дусі. Тоді як той же «дублет» — «Мужики» Чехова розв'язали його цілком по-новому, на користь містові; хоч би й тим, що примусили Ольгу Чикільдєєву піти з донькою до Москви, навіть жебрацьким шляхом.

Тепер про художню сторону повісти. Виходячи з школи етнографічної, вона носить на собі всі прикмети останньої — детально точно описано побут — весілля, сватання, заручини, Купайла тощо. На стилеві помітний невеличкий вплив М. Вовчка з її нахилом до здрібнілих іменників та прийменників. Як хибу стилю треба відзначити досить одноманітну «літературну» мову персонажів, особливо часто в мові людей міських, навіть тих же селян, що встигли стати «городянами». Неприємно вражає жаргонне слівце «канхвета». Коли б воно належало лише персонажам, була б підстава гадати, що вживається його із спеціальною метою відзначити оту мішанину мови української й руської, що з зростом русифікації міста та впливом міського побуту на сільський, почала просуватися на село теж, але ж ним не гербує й авторка сама, що вже вражає неприємно. Тепер, у другій редакції, варто б його позбутися, замінивши його на «цуке-рок».

Юліан Зет.

И. КИСЕЛЕВ. «Ступени». Стихи. ДВУ. Стор. 56. Ціна 1 крб.

В № 3 «Молодняка» за цей рік в статті «Руський літературний молодняк на Україні» я розглянув першу збірку віршів одно-

го з найвидатніших серед руських поетів на радянській Україні — І. Кісельова — «Інтерв'ю». Кажучи про те, що «автор «Інтерв'ю» перш за все — сучасна людина, що розуміє найактуальніші потреби епохи, поет, що не боїться писати на злободенні теми», я підкреслив, що «тематичні особливості віршів Кісельова, його ухили в патетичну філософічність, іронічну описовість, у пафосний роздум відбилися, звичайно, і на формальних засобах» і зупинився на серйозних хибках віршів «Інтерв'ю», які полягають в наявності «невдалих (логічно-невиправданих) тропів в деяких ритмічно невитриманих рядках, в окремих випадках невдалої інверсії і надмірним живанні злучника «же» (стор. 111). Згадуючи далі про деякі вірші Кісельова, надруковані в періодичній пресі по виході «Інтерв'ю», я писав, що вони «поглиблюють вже відзначений мною ухил у філософську іронію. Дуже добре, що тут уже є і нова риса, яка, коли її поглибити й розробити—виросе в рису сатиричну. Мотиви іронічно-виявної сатири уже й тепер кажуть про себе в злободеннім і гострім циклі—«Обыватели», в якому особливо витриманий і цілеспрямований вірш—«Кафе», що виявляє міщан «високого» пошибу. Відзначимо також той позитивний факт, що поет в останній час багато уваги віддає жанру сюжетного вірша. До того, іноді у нього функція розгортання сюжету надана конкретним персонажам. В таких випадках, своєчасно вводячи діялоги, Кісельов подає розмовні інтонації, що поширюють і збагачують його лексику» (стор. 113). Тепер, уважно ознайомившись з другою збіркою віршів Кісельова—«Ступени», треба сказати, що вищенаведена цитата правильна головню щодо циклу «Обыватели». В цілому ж «Ступені» мало чим відрізняються від «Інтерв'ю» і навіть багато де в чому поглиблюють уже відомі нам хибі і прогріхи.

Почнемо розбирати тематичні недоречності в книжці Кісельова. В основному, залишаючись, як і раніш, актуальним і сучасним, поет допустився окремих тематично-ідеологічних прогріхів. Так, не кажучи вже про те, що в циклі «Обыватели» він перебільшує роллю міщанства і нічого позитивного не протиставляє йому, що в «Легенде о Крестовой горе» він і сам ніби недалекокий від міщанства, що в «Неопублікованном письме Жан-Жака Дантона Максимилиану Робесп'єру»

симпатії автора невідомо з яких причин на боці Дантона, а не Робесп'єра, як це ми повинні були б передбачати,—по меншій мірі дивує, наприклад, така тирада в бойовій пісні пролетаріату—«Інтернаціоналі»:

Никому я больше не знакома,
ни на что я больше не годна,
стали звуки гимна непристойны *)

из-за нежных песенных мадонн.

Хорошо одетые чарльстоны
окупили каждый дом.

Для печали слишком я криклива,
для веселья—недостает меня.

На заморские мотивы
стали мой мотив менять.

Старики охотно льнут к новинке,
дети путают мои слова.

Только и котируюсь на рынке—
в день какого-нибудь торжества...

(Стор. 33-34).—

або такі строфи про радянську Абхазію:
Если тут есть рабочий класс,
то это—лишь папиросницы.

И мне непривычен такой пейзаж,
такое смещение стилей.

Что ни абхазец,
то кино-типаж.

Для роли геройских Шамилей.

Всякая местность, как наше лицо,
должна быть по своему четкой.

А тут—субтропическое дрянцо.
с магнолиями и чечеткой.

Сухум—и тот давит меня,
как шею узкий ворот:

не то—аулу родня,

не то—европейский город.

Прости меня за эту спесь,
абхазская отчизна...

Я пальмы видел, но где же
здесь ростки социализма?

(Стор. 43).

З'ясувати наявність всього наведеного можна лише непередуманістю (не злий же намір тут авторів, тобто не навмисне перекручування дійсності?). В правильності тількищо сказаного переконує нижченаведений зразок тематичних недоречностей трохи іншого порядку. Як відомо, у великих поетів злива викликала великі (у Тютчева пантеїстичні) почуття. Кісельова, як що вірити його віршам, злива буквально знищує.

*) Підкреслення тут і далі моє—Г. Г.

Ты думаешь писать, но не находишь слов,
ты хочешь говорить—язык прикушен.

И, не взглянув на циферблат часов,
бросаешься в объятия подушек.

Ты хочешь отдохнуть...

Ты думаешь забыть

грозы традиционную сварливость,

Но дождевая проповедь как нить, все тянется и не идет сонливость.

И, проклиная мир и проклиная жизнь, теряешь бодрость и теряешь силу.

Один исход: в свинцовый гроб
ложись и заживо просись в могилу. (Стор. 45).

Чого ж ще більше. Поет радий був би навіть такому хворобливому явищу, як сонливість, аби тільки піти від зливи. Але ось доказ недодуманості і механічності концепцій: зразу ж після наведених траурно-похоронних строф, ідуть такі барабанно-галасливі строфи, що звичайно нікого не переконують:

Но стоит спелым ломтем арбуза
повиснуть радуге над нами,
как —

загораются глаза,
и нету грязи под ногами.

И забываешь духоту квартир,
грозу и скорбь. И скука неуместна,
И расцветает радугою мир,
и жизнь до судорог прелестна.

(Стор. 45-46).

Патетична філософічність та іронічна описовість, пафосний розум, що ми їх бачили в «Інтерв'ю», а «Ступенях», часто поглиблений і посилений, частково дискредитований і вульгаризований. Кісельов чогось вважає за потрібне з усякого приводу, а часто і без жодного приводу подавати найрізноманітніші філософські висновки:

Чтоб не падать—слишком век наш грузен,
чтоб не ошибаться—велики дела.
(стор. 35).

Стареет все и незаметной тенью
становится ушедшее вчера.

Есть время—пышному цветенью,
есть увяданию—пора (стор. 48)...

И так всегда, и так со всеми
до седины и с малых лет,—
своих желаний сею семя,

а всходы жать—охоты нет (стор. 54).

Жизнь—это скорбный фейерверк,

а мы—взрывающиеся ракеты (стор. 56),—
або набридо з виглядом ментора повто-

ривати тривіальні істини:

Тем будет лучше дерево цвести,
чем чаще обрывать гнилые листья (25)...
(стор. 25)...

Нет деревьев без негодных веток,
не бывает жизнь без неудач (стор. 34)...
Только помни: по отдельным веткам
не оценивают дерево в саду*) (ст. 35)...

Жизнь—не узкая лошина
и не гладенький паркет.

Жизнь без боя не бывает
(а в бою не важен шрам)

и дорога столбовая

не ведет к ее дверям (стор. 38)...

Надо знать и помнить, что покой не
вечен,

что по волнам жизни очень трудно плавать,
что за зноем—холод, что за полднем—

вечер,

а за тишиною может буря быть.

Можно жить в затишьи, можно ехать
степью

и спокойно может подыматься грудь,
но за ровной степью—горы грозной

цепью

вдруг пересекают безгористый путь
(стор. 49-50)...

Як і в «Інтерв'ю», в «Ступенях» багато нелогічних і недоречних тропів, які майже скрізь псують кращі вірші. Ось декілька найяскравіших прикладів:

Песня пела все больней и глуше
и, как наспех стягиваемый
рукав, выворачивала наизнанку душу,

от ночного мытарства устав (стор. 34)...

И ты спешешь, ускорив робкий шаг,
вздувая мышцы парусами
(стор. 44)...

От того и думы потеряли четкость,
затуманенные вишнями садов.

Поезд, выбивающий четкетку,

белую разбрызгивает кровь
(стор. 51).

Відчуваєш шире нерозуміння й досаду, коли читаєш подібні перлини, які до того ж іноді ще й повторюються:

Сплетнею, да локтем греясь на ходу
(стор. 6)...

Кто костлявым согревает локтем (ст. 19)...

Звертаючись до Максима Горького, Кісельов на стор. 23-24 пише так:

Вы держите в руке
уверенно перо,

*) А в лісі можна оцінити?—Г. Г.

а у мене оно
мучительно и шатко.
Ваш каждый слог
звенит, как серебро,
а у меня—
и синтаксис наверно не в по-
рядке....

Дуже характерне оце «и синтаксис наверно не в порядке». Звичайно, який вже там порядок, коли безперечно здібний, темпераментний, серйозно зустрінутий критикою поет до того неохайний, що дозволяє собі в своїй другій збірці писати—«и этот зал стоянка мертвецов» (стор. 11), тоді як взагалі ніякої «стоянки мертвецов» бути не може—на те вони й мерці, щоб спокійно лежати в трунах; писати «красивая кепи» (стор. 17), забувши, що речівник «кепи» зовсім не жіночого, а середнього роду; писати «и воин, дожидаящий врага» (стор. 31), замість «ожидающий врага»; писати «хотя родословная та же, да только на ней цепи нет и вместо отважного стража должна у окна цепенеть» (стор. 39), тоді як треба було б сказати: «собака замість виконувати свої обов'язки відважного вартового, мусить під вікном скніти»; писати—«послушай, поезд, ведь нельзя же, чтоб моя пропала голова» (стор. 52), випустивши приблизно троє слів,—«послушай, поезд, ведь нельзя так быстро мчатъ, чтоб моя пропала голова».

Не втік далеко Кісельов і від помилок, що були в нього в «Інтерв'ю», а саме—випадків безумовно невдалого застосування інверсії і частого вживання звучника «же». Я подаю тут лише один зразок невдалої інверсії:

Те, у кого исходят кровью дни,
те, у кого слабеют стуки сердца,
не станут зажигать огни
им—у которых не придется греться
(стор. 55),—

і один уривок з уже цитованого з іншого приводу вірша «Абхазія», в якому бачимо подряд три таких зрушення:

Древнее библии—вид шпака,
покрытого слоем пыли.

Но тут же ему мнут бока
безжалостно автомобили.

Тут же рядом скрипит арба,
как в средневековые годы.

Тут же—дымящаяся труба
и дымящие пароходы.

(Стор. 42).

Щодо ритміки, то й тут у Кісельова немає якихось помітних досягнень. Вся збірка «Ступені» написана 3-4-5-6-тистопними хореєм і ямбом. Лише один вірш «Собака» тристопним амфібрахієм. І це в той час, коли автор на досвіді «Інтерв'ю» міг би побачити, що йому краще вдаються вірші, написані амфібрахієм *) (інших трискладових розмірів—анапеста і дактиля—в практиці Кісельова ми не бачили ні разу). Однонамітність ритмічного малюнка більшості віршів «Ступеней», відсутність у них складних ритмічних конструкцій і гострих ритмічних ходів обумовили наявність у книжці Кісельова строф, які не сприймаються навіть як вірші:

Премудрости фигур чарльстона
очаровывают всех.

Изысканный новизной фасона
завоевывается успех (стор. 14),—
яких вголос навіть і прочитати не можна.

Играя розой на перроне,
я ждал последнего звонка,
когда в танцующем вагоне
скамья мне будет мять бока.

У згадуваній уже статті «Русский літературний молодяк на Україні» я цитував окремі уривки із віршів Кісельова, які, на мій погляд, були зроблені більш, ніж вдало. Подібні прекрасні строфи є також і в «Ступенях», наприклад:

Разве ктонибудь поверит, если
расскажу в кругу своих ребят,
что у самой революционной песни
оказался немарксистский взгляд?
Разве ктонибудь поверит, если
я начну рассказывать о том,
что у самой революционной песни
наступил опасный перелом? (Стор. 34-35).

Але не зупиняюсь я на них лише тому, що вважаю за потрібне підкреслити перш за все хиби. Також можна було б докладно говорити про два інтересні зразки застосування каламбурного принципу, вживаючи складних рим, які є в «Ступенях»:

По Московской ходит
много разной драни
бритой,

*) Кращі вірші в «Інтерв'ю»—«Встреча с романтикой», «Глазами моряка», «Разговор с голубем», «Недомерок»; з них перші три написані чотиристопним амфібрахієм і тільки останній—5-стопним ямбом.—Г. Г.

и небритой,
в серьгах,
без серег.

Отдохнет,—

и снова хо-о-дит
несмотря ни

на ночное время,

ни на ропот ног (стор. 5)...

Но вечно бросаться и лаять
собаке—и той надоест.

О так ты, действительность, зла и
как можно не спать и не есть? (Стор. 40)...

Можна було б також відзначити поліпшення якісного рівня епітетів Кісельова, відсутність у «Ступенях» наслідування якогонебудь поета *), посилення кінцівок. Але головне, на мій погляд, зроблено.

Г. Гельфандбейн.

П. ДГЕБУАДЗЕ. «На руїнах щастя». Повість. Переклад з грузинської. М. Дгебуадзе за редакцією Л. Пахаревського. ДВУ. 1929. Стор. 83. Т. 5000. Ц. 50 к.

Не можна не вітати цієї відрадної спроби «ознайомити українського читача з сучасним грузинським письменством». Проте, спроба ця — ми підкреслюємо — є лише стихійна спроба і це буде видно трохи нижче.

Принагідно нам хочеться нагадати ДВУ, щоб воно подумало над виданням «Бібліотеки літератур народів СРСР», щоб воно вижило оце випадкове «ознайомлення» і дійсно зазнайомило українського читача з тим найкращим в ідеологічному та художньому розумінні, що є в національних республіках і областях нашої спілки. У нас по інерції від царської національної політики ще проявляється в деякій мірі національна ворожнеча. А між тим кожна, нехай і дрібна кількісно народність, має дуже багатий історично-соціальний матеріал для інтернаціонального виховання мас. Треба, щоб народи СРСР взаємно були обізнані з побутом, умовами праці, бідунням і боротьбою за царату, бо «ничто так не расширяет кругозора людей, как знание того, что есть

люди, живущие иначе» (Л. Толстой), бо тільки так можна виховати маси «в духе любви и уважения к рабочим всех стран и утверждения мира между странами» (Й. Сталін). До речі, т. С. Діманштейн у своїй статті «Проблемы национальной культуры» («Вестник Ком. Акад.» № 31/1) 1929 р., стор. 142 пише про це так: «Чому не перекладати з узбецької літератури на українську мову, з тюркської літератури на білоруську і т. д. Перед нами стоїть у всім обсязі питання про взаємне ознайомлення народів...»

Перейдімо ж тепер до розгляду самої «справи».

До автора, як гостя в нашій літературі, хотілося б поставитись з відповідною гостинністю, щирим привітом і любов'ю, але... мабуть інстинкт самоохорони не дозволяє цього.

Коротенько зміст повісті такий: Віктор, селянський юнак, їде до міста з власної волі, там стає робітником, а, звичайно, і соціал-демократом, знайомиться з сестрою свого керівника студента Ніко Нато й... закохується. Далі йде пародія на «Мартіна Ілена» Дж. Лондона: Нато аристократична гімназистка, дівчина «з іншого оточення», їде до Петербургу продовжувати науку в університеті, а Віктор, як і слід у таких випадках, марить, боліє душею, на решті кидає партроботу, також їде за нею. Але скоро він, користуючись рецептом Наполеона, лікується від кохання втечею, бо Нато фліртує з панським, собі рівним, сином Сосо, забувши про обіцянку Вікторові. Одно слово, розповідь їде за формулою: «любить не любит»... Скінчилась вся ця історія тим, що Нато, будучи дружиною Сосо й маючи сина, таки здалась на благання Віктора, покохала його... й отруїлася... Віктор, звичайно, сховався з розуму, побивався, страждав...

Ми даруємо авторці те, що вона зовсім неписьменна літературно, що вона не вміє користуватися навіть показом, портретом (до речі, жодного портрета на всю повість) мотивацією, емоціональними засобами (шия та лице Нато безкінечно мармурові, а душа кришталева)—вона без угаву говорить і говорить, їй байдуже чи хто слухає, чи хто вірить. Примусимо себе погодитися ще й з тим, що позитивного типа, «визначного, видного революціонера» Віктора жодного разу ми не бачили серед маси, в революційному колі, що він безліч разів кидав

*) Проте, в деяких віршах яскраво відчувуються вже раніш знайомі нам інтонації: в вірші «Обивателі»—В. Маяковський; «21 января»—Р. Івнев; «Інтернаціонал»—М. Светлов; «Песня, похожая на колыбельную»—Г. Гайне; «Собака» і «Раздум'е»—С. Єсенин.—Г. Г.

місто через любов, але жодного разу з доручення якогось фіктивного ЦК.

Нас цікавлять лише особливо грубі помилки політичного та історичного порядку.

Як повідомляє передмова, авторка повісти, колись соціал-демократка, допіру по хворобі відійшла від активної роботи в партії. Віримо й додамо, що вона аж надто відійшла не тільки від партії, але й від розуміння грузинської революції. Вона розповідає про полове розпусту Віктора, називаючи його революціонером, в застінках міщанства, тоді як на вулиці був 1917 рік. Як не сором називати таких манекенів, блазнів революціонерами, позитивними типами? Тільки той—як на нас—не пошкодує цього прекрасного слова, кому воно незрозуміле.

Ось як, наприклад, Віктор («комуніст») обурюється проти постанови меншовиків, що на початку були захопили Грузію подібно «нашій» Центральній Раді.

— «Що ви наробили? Яку це ви постанову ухвалили? Хіба ж маленька Грузія в таку сувору зиму встоїть у війні з Росією? Загубимо справу». (Стор. 54).

«Комуніст» Віктор боїться «загубити справу» грузинських меншовиків, його тільки бере сумнів, що «в таку сувору зиму» меншовики не встоять проти «Росії», а так—він задоволений. Але може це хіба самого героя? Ні, авторка власними словами далі підкреслює: «Вогонь Червоної Росії вже оточив своєю смугою Грузію». Щиро признаємось, ми цього не знали, щоб Росія «оголошувала війну Грузії» у 1921 р., нам принаймні було відомо тільки, що меншовицький уряд Грузії повалили грузинські ж робітники та селяни, викинувши таких як Сосо, Ніко, Нато і Віктор туди, знаєте, туди... Вибачте, шановні автори, перекладачі, герої і видавці, «потрібне затвердження системи правління» в Грузії відбулося не під натиском Росії, як це ви хочете довести, а волею грузинських трудящих—дозвольте нам так думати.

Характерно також Віктор мотивує свій перехід від меншовиків до комуністів, яких

(ні переходу, ні комуністів грузинських) ми не бачимо, за автором так:

— «У людей нема полотна, цукру й хліба. Скрізь злидні, голод»...

Це значить він чекав од радвледи полотна, цукру й іншого «барахла», але не волі, не права для грузинських трудящих.

Але важко перелічити всі ті «філософські міркування», як от: «жінка, таки жінкою й буде», що ними рясніє кожна сторінка повісти.

Тепер скажіть, шановний Т. Гвелесіані, навіщо ви у своїй передмові до книжечки так жорстоко обурюєте нас пишучи: «Повість «На руїнах щастя» цікава пролетарському читачеві ще й тому, що знайомить нас з боротьбою грузинського пролетаріату за встановлення радвледи на Кавказі і з тим шляхом, який пройшли грузинські соціал-демократи»... Та невже ж таки ви називаєте «боротьбою пролетаріату» те, що Віктор якийсь «сласний» самець увесь час «вкривав поцілунками руки» жінки білогвардійця, доглядав хору таки ж білогвардійську дитину тоді саме, як у Грузії текли криваві ріки, жив з Нато, доки не повернувся з еміграції її чоловік Сосо?

Отже, ми знову застаємося че-обізнаними з грузинським письменством. А між тим художня грузинська література існує більше XV сторіч, має письменників з світовими іменами (Руставелі). Із сучасних та пореволюційної доби є варті уваги письменники, як Церетелі, Євдошвілі, Нікошвілі, Яшвілі, Табідзе, Нафурадзе, Рубоадзе, Вакелі, Коркій, Зомлетелі, Джавашвілі тощо.

Наостанку ми хочемо зауважити нашим видавництвам: треба з чужої літератури перекладати й видавати те, що знайомить читача з дійсно революційною боротьбою, специфічними одмінами цієї боротьби другого народу. Треба брати те цінне, чого в нас немає.

В цьому висновку, гадаємо, вся рація нашої рецензії.

К. М.

КНИЖКИ, НАДІСЛАНІ ДО РЕДАКЦІЇ

Видання ДВУ

Володимир Сосюра. Поезії. Том. I. Ціна 2 крб.

Іван Ле. Межигір'я. Роман. Ціна 2 крб. 20 коп.

Василь Чечвянський. Між іншим. Гуморески. Ціна 60 коп.

Анатоль Гак. Комерційний секрет. — ціна 20 коп.

Олесь Ясний. Секретар Пухтресту. Комедія на 3-дії. — Ціна 45 коп.

Юхим Гедзь. Принципіально. Гуморески. — Ціна 1 крб. 30 коп.; Троглодити. Ціна 95 коп.

Райнгольд Айхкер. Тайна метеора. Роман. Переклад з німецької. — Ціна 1 крб. 20 коп.

Анрі Альор. Небо проти землі. Роман. Переклад з французької. — Ціна 1 крб.

Роні Старший. Таємнича сила. Фантастичний роман. Переклад з французької. — Ціна 1 крб.

Г. Велз. Війна стітів. Фантастичний роман. Переклад з англійської. — Ціна 1 крб.

О. Полторацький. Літературні засоби. — Ціна 90 коп.

Видання Книгоспілки.

Леся Українка. Лісова пісня. Драма-феєрія в 3 діях. Ціна 30 коп.

Леся Українка. Твори. Том VIII. Ціна 2 крб.

М. Черемшина. Вибрані оповідання. Ціна 1 крб. 25 коп.

Я. Качура. Чад. Роман. Ціна 1 крб. 50 коп.

М. Бажан. Будівлі. Поезії. Ціна 1 крб.

Юрій Смолич. Останній Ейджевуд. Роман. Вид. II. Ціна 1 крб. 20 коп.

В. Вразливий. Молодість. Оповідання. Ціна 2 крб.

Б. Тенета. Десята секунда. Оповідання. Ціна 1 крб. 50 коп.

О. Купрін. Олеся. Повість. Ціна 40 коп.

Б. Житков. Люте море. Оповідання для дітей старшого віку. Ціна 40 коп.

М. Тіхонов. Вамбері. Повість. Ціна 30 коп.

А. Гербурт. Сагібова подяка. Ціна 9 коп.

Джон Кез. Том з мирної долини. Повість з життя юнків американців. Ціна 40 коп.

Джіан Убстер. Довгоногий дядечко. Ціна 70 коп.

М. Горький. Чистобреха - чижик та правдолюб дятел. Ціна 7 коп.

Д. Мамин - Сибіряк. Годувальник. Ціна 5 коп.; Ясне озеро. Ведмедко. Ціна 5 коп.

М. Гоголь. Ніч проти Івана Купала. Ціна 10 коп.; Майська ніч — 15 коп.; Сорочинський ярмарок — 15 коп.; Шпонька та їхня тітонька — 12 коп.; Зачароване місце — 8 коп.

Видання в-ва «Український робітник».

В. Винниченко. Голота. Повість. Ціна 40 коп.

І. Микитенко. Вуркагани. Повісті і оповідання. Ціна 1 крб. 80 коп.

В. Чередниченко. Весняний дріб'язок. Збірка оповідань. Ціна 1 крб. 50 коп.

Дешева бібліотека красного письменства «Укр. Роб.»

Т. Шевченко. Марія. Ціна 5 коп.; Кавказ. Ціна 5 коп.; Сон. Ціна 5 коп.

В. Винниченко. На пристані. Ціна 5 коп.; Кузь та Гридунь. Ціна 5 коп.

М. Коцюбинський. Коні не винні. Ціна 10 коп. Сміх. Ціна 5 коп.

Ів. Франко. Вівчар. Ціна 2 коп.

А. Тесленко. Хуторяночка. Ціна 3 коп.; У схимника. Ціна 3 коп.; За паспортом. Ціна 2 коп.

Остап Вишня. «Доброхем». Ціна 3 коп.; «Діли небесні». Ціна 3 коп.; Заплуталась божа справа. Ціна 3 коп.

А. Головка. Пилипко. Ціна 5 коп.

О. Копиленко. В полум'ї. Ціна 3 коп.; Дитина. Ціна 3 коп.

Л. Панч. Повість наших днів. Ціна 15 коп.

Г. Косинка. Політика. Ціна 5 коп.; Мати. Ціна 10 коп.

І. Кириленко. Стихія. Ціна 15 коп.

К. Анищенко. Служба божа. Ціна 3 коп.

І. Кулик. Пісня. Ціна 5 коп.



ЗМІСТ

	Стор.
Ст. Крижанівський—Централь; Провінція	3
Василь Басок—На шахти	5
П. Лісовий—Наші слобожани	8
Дм. Петровський—Бог-богів	19
„ — — — — — Дві рубки	29
М. Криничний—На нових землях	35
М. Трублаїні—Водами трьох океанів	41
Дм. Батуров—Проблема кадрів в українській кінематографії і молодь	53
Гр. Майфет—З уваг до теорії роману	60
М. А. Качанюк—До творчої експанзії нашої доби	70
Є. Холостенко—Сучасне українське монументальне малярство	80
Теодор Орісіо—Пародії	95
Літературно-мистецька хроніка: Молода пролетарська література в Канаді—Ів. Вивюрський; „Шлях зміни“—Т. Мед- ведев; Конкурс на кращий юнацький роман та повість	97—99
Серед книжок та журналів: Ліва нога—В. Норд; Іван Ле. „Роман Міжгір'я“—Теліа Ів.; О. Слісаренко. Чорний Ан- гел—Л. Юровська; Радич В. „Максим Залізник“—К. Маслі- вець; Л. Недоля. „Жовті брати. Кризь Хину“—Г. Г.; Любов Яновська. „Городянка“—Юліян Зет; И. Киселев. „Сту- пени“—Г. Гельфандбейн; П. Дгебуадзе. „На руїнах ша- стя“—К. М. Книжки, надіслані до редакції	100—119

Центральна наукова
Бібліотека при ХДУ
Інв. 126626



