

дно?
чим
ку?!
зро-

Б. КОВАЛЕНКО

КЛЯСИ І СТИЛІ

(Доповідь на Всеукраїнському з'їзді „Молодняка“ 21-22-І-30 р.)

Перша частина моєї доповіді переважно стосується проблем ідеологічної боротьби в літературі, саме гостро-політичних форм цієї боротьби.

Характерна риса доповідей на нашому з'їзді є вступ від політики. Основна тенденція всіх доповідачів, — щільно пов'язати свій матеріал з політичними завданнями доби соціалістичної реконструкції і загостреної класової боротьби як невід'ємної частини цієї доби.

Така постановка питання не випадкова з двох причин: поперше, у нас з'їзд пролетарської літературної організації, організації, яка мислить себе, як класовий загін пролетаріату на ділянці культури. Подруге, ув'язка літератури з політикою не випадкова і тому, що саме тепер особливо гостро і яскраво відчувається в житті зв'язок культури з політикою і зокрема літератури з політикою.

Попередні доповідачі зупинялись на специфічних особливостях політики партії на теперішньому етапі революції. До них треба залічити насамперед викорчовування коріння капіталістичних елементів замість попередньої політики обмеження регулювання цих капіталістичних елементів (ліквідація куркульства, як класи). Зрозуміло, що в зв'язку з такою специфікою політики партії на теперішньому етапі революції, наростає і опір з боку буржуазії у цій політиці. В галузі економбудівництва маємо за ілюстрацію відому Шахтинську справу, також ознаки загострення опору куркуля соціалістичній реконструкції сільського господарства. Боротьба наростає і в галузі культури, бо буржуазія, зрозуміло, намагається протиставити свою культуру пролетарській, що базується на пролетарській ідеології і репрезентує інтереси пролетаріату.

Треба сказати, що доба соціалістичної реконструкції і зокрема активізація класової боротьби гостро ставить перед нами проблему теоретичної кваліфікації. Поперше, ця теоретична кваліфікація потрібна тому, що буржуазія часто ховається за «суто-літературні» питання, щоб з позиції іманентного мистецтва робити проти пролетаріату вилазки, а подруге, потреба ув'язки теорій з практикою диктується ще й тим, що, будуючи економіку й культуру, нам треба, розуміється, мати теорію цього будівництва, нам треба жити не тільки сьогоднішнім днем, не тільки тим рівнем літератури, який ми вже маємо, нам треба вміти, на підставі конкретних матеріалів, і на підставі марксистської методи дослідження цих матеріалів, продовжувати тенденцію розвитку творчих процесів у майбутнє і сприяти реалізації цієї тенденції.

Перед нами стоїть багато творчих проблем, поєднаних з добою соціалістичної реконструкції. Ми повинні якнайкраще відтворити добу соціалістичної реконструкції, саме відтворити, а не відбити, подати синтетичну філософську трактовку сучасності, а не просто фотографію, сировий матеріал. Пролетарські письменники повинні також виявити тип людини доби реконструкції, зрозуміло класової людини революційного суспільства.

Усі ці завдання ми розв'язуємо в процесі гострої класової боротьби. Щодо цього, ми рішуче засуджуємо погляди теоретика сучасного російського конструктивізму Корнелія Зелінського, який будівництво соціалізму розуміє, в першу чергу, як боротьбу з силами природи, ігноруючи процес класової боротьби.

«Идея социализма сейчас для нас, в первую голову,—идея гигантского технического наступления на природу—одинаково, как на тощую природу трехполки, так и на «природу» почесывающегося, грязного, вшивого быта.

В огромном диалектическом разнообразии применения социалистического инструмента — диктатуры пролетариата; в этом вся суть. («Бизнес», 36).

К. Зелінський конструкцію соціалізму трактує тільки, як будівництво в технічному розумінні цього слова. Ми знаємо, що наша конструкція має в собі й елементи «деструкції» тих капіталістичних решток, які в нас є (не кажучи про боротьбу з закордонною буржуазією). Отже, будуючи, ми руйнуємо, і це будівництво методом руйнації старого суспільства, — ця діалектика залишилась поза розумінням російського конструктивіста Корнелія Зелінського.

Буржуазія чинить сучасній політиці партії скажений опір, а це свідчить про нашу силу, а не слабкість. Це не наступ на нас з боку буржуазії, а це опір буржуазії, оборона буржуазії проти нашого наступу. Таку трактовку сучасної класової боротьби, таке розуміння пропорції суспільних сил, які беруть участь у боротьбі, треба конче підкреслити, бо опір буржуазії нашому наступові, і труднощі, які ми в процесі наступу переборюємо, зумовлені специфікою періоду викорчовування коріння капіталізму:

«Неверно, что капиталистические элементы растут будто бы быстрее социалистического сектора. Если бы это было верно, то социалистическое строительство было бы уже на краю гибели. Речь идет о том, что социализм успешно наступает на капиталистические элементы. Социализм растет быстрее капиталистических элементов. Удельный вес капиталистических элементов в виду этого падает, именно потому, что удельный вес капиталистических элементов падает, капиталистические элементы чувствуют смертельную опасность и усиливают свое сопротивление, а усилить свое сопротивление они пока еще имеют возможности не только потому, что мировой капитализм оказывает им поддержку, но и потому, что не смотря на падение их удельного веса, не смотря на снижение их относительного роста в сравнении с ростом социализма, абсолютный рост капиталистических элементов все же происходит и это

дает им известную возможность накапливать силы для того, чтобы сопротивляться росту социализма».

Ось вам, товариші, цілком чітка характеристика специфіки класової боротьби на даному етапі революції, що її дав у своєму виступі тов. Сталін у доповіді на пленумі ЦК партії. Аналізуючи проблему активізації буржуазного опору нашому наступові в галузі культури, ми мусимо розрізняти дві сторони цього питання, звичайно, не механічно їх розрізняючи, але для зручності аналізу можна говорити про опір буржуазії по лінії переважно соціальних питань, також про опір буржуазії по лінії національного питання, яке, розуміється, зумовлене соціальними причинами. Ми маємо на сьогодні дещо нового в розумінні попутництва цієї проблеми. Справа в тому, що не всі попутники відбудовного періоду будуть попутниками в добу соціалістичної реконструкції. Частина попутників не чітко усвідомили спрямовання відбудовної доби, у них була надія, що в процесі відбудовування відтворюються і звичні форми старого життя, що відбудувати—відбудують, а соціалістичні перспективи—це щось далеко невиразне і не обов'язкове. На сьогодні попутники бачать, що ми йдемо саме по лінії соціалізму і то надто швидко, що ми будуємо соціалізм, а не будуємо взагалі. Частина колишніх попутників добу соціалістичної реконструкції органічно нездібні сприйняти, а тому вони стають в більш-менш гостру опозицію до сучасності і це призводить до того, що дехто з них відходить від революційної сучасності далеко праворуч, аж до фашизму, до реакції, до одверто-буржуазної орієнтації. В умовах України ми мали ще й попутників від українізації, що розглядали наш культурний процес, як процес відбудови просто української культури або української літератури взагалі, при чому під цим «взагалі» розуміли націонал-буржуазну літературу й культуру, що мала зростати під буржуазним же й провідом. На сьогодні для таких попутників цілком зрозуміло, що наше культурне будівництво йде по лінії ув'язки з соціалістичним будівництвом, що під наше культурне будівництво не тільки підводиться пролетарську марксистську базу, а ця марксистська база зростає швидким темпом.

Навіть для змінювиської буржуазної інтелігенції стає зрозуміло, що в умовах радянської дійсності—буржуазної культури не збудуєш, а тому наростає «опозиція» по національно-культурному питанню, а ця «опозиція» також «вростає» подекуди у фашизм.

Я не говорю про змінювисьців, які цілком виразно робили ставку на поступове переродження радянської влади—вони на сьогоднішньому етапові далеко не з нами, проти нас, але навіть частина колишніх попутників, які розумово визнали соціалізм, але психологічно не могли його сприйняти і відтворити в літературі, навіть такі попутники переходять іноді на бік буржуазії на теперішньому етапові класової боротьби або вибувають з літературного активу, «переходять на консервацію». Отже, буржуазія в своїх виступах проти нас використовує не тільки наші труднощі економічного порядку, вона використовує і національну проблему, для того, щоб нею спекульнути. Внутрішня буржуазія на сьогодні виявляє все виразнішу тенденцію блокуватися з закордонними імперіялістами, задовольняючись у галузі націо-

нального питання подачками з боку польської чи чеської фашистської буржуазії. Для буржуазії краще буржуазний лад без української культури, ніж радянська влада з її політикою розгортання української але пролетарської культури. Спекуюючи на національному питанні, буржуазія намагається ввіймати відсталі шари нашого суспільства на гачок гасла національної єдності, для того, щоб під цим прапором організувати як можна більше народу, щоб використати цей прапор, як один з засобів обдурити масу.

Характерний прояв класової боротьби на Україні є утворення фашистської «Спілки Визволення України». Я не говоритиму про політичну плятформу цієї групи, але скажу, що кадри цієї спілки склалися з людей двох категорій одної класової якості, але з деякими тактичними відмінностями. З одного боку це—одверті контрреволюціонери з самого 17 року і по 29 рік, які посідали непримиренну позицію до радянської влади, це «постаті» на зразок Єфремова, з другого боку, Єфремови притягали і притягли колишніх змінюхівців, які свого часу лояльно ставилися до радянської влади, бо мали надію її використати в своїх класових інтересах, сподіваючись на переродження революції.

Саме тепер, під враженням росту соціалізму, змінюхівці зімкнулися з одвертими і послідовними фашистами.

СВУ, крім політичного, має ще культурний еквівалент. СВУ була ідейним центром антирадянських течій у культурі. Лідер СВУ, Єфремов, посідав значні позиції в культурному процесі, претендуючи навіть на гегемона в галузі історії української літератури. Прикрий факт, але факт, що Єфремов редагував монументальне академічне видання творів Т. Шевченка. Він редагував, коментував і інших класиків, його передмови, коментарії розходились у десятках тисяч примірників серед масового читача зокрема серед учнівської молоді. Так агенти капіталу намагалися прищепити, й іноді не без успіху, цій молоді націоналістичне буржуазне розуміння української літератури і історичного процесу.

Член СВУ Ніковський маскувався під радянського критика, і треба сказати одверто, що один час відігравав не останню роль в критичному розділі журналу «Життя і Революція», журналу, розрахованого на широкий радянський літературний фронт. Ніковський відігравав на абияку роль в видавничій роботі «Книгоспілки», як упорядчик видань письменників українських і західно-європейських, хоча він і не є великий авторитет з західно-європейської літератури. Взагалі Ніковський був майстер на всі руки, і написав одну передмову навіть до твору комуніста. Якщо я не помиляюсь, книжка Ушеровича (переклад з російської, видання «Сяйва») має передмову Ніковського, а Ушерович, якщо не помиляюся, комуніст. Ніковський—це людина, яка використовувала нашу культуру, щоб запроваджувати свій буржуазний вплив через нашу культуру. Ми мали ще одну характерну постать історика України—Гермайзе, який рекомендував себе без жадних оговорок за марксиста, з року-на-рік розпинався про належність до цієї течії, але фактично був шпигуном СВУ в таборі істориків марксистів.

Усі ці факти свідчать про тонкість тактики клясового ворога. Якщо Єфремов був фашистською дубиною, яка просто була по радянській культурі, то Гермайзе був провокатор, який маскувався під марксиста і таким чином виконував свою частку їхньої спільної роботи. Треба сказати, що сфера впливу СВУ на культуру не обмежується шкідництвом тих осіб, що я їх назвав, з галузі теорії. Справа в тім, що і в літературно-художніх творах відбилася ідеологія СВУ. Отже не тільки по лінії теорії, а й по лінії художньої практики ми мали виразну фашистську продукцію. До фашистських творів належить роман «Робітні сили» М. Івченка. Оскільки цей роман широко відомий, я не буду детально його характеризувати, але візьму основні ідеологічні концепції цього твору.

В романі М. Івченко висунув гасло вольової культури, на яку мусить перетворитися стара культура, що Івченка на сьогодні вже не задовольняє, саме своєю пасивною суттю. Івченко, визнаючи багаті скарби старої української культури, устами позитивного з погляду автора «обер-героя» фашиста Савлутинського, характеризує стару культуру, як недостатню для теперішнього етапу розвитку нації. Він вимагає, так би мовити, реконструкції старої української культури.

«Значить, усе те, що народ уболівав думкою про світ, з болізним напруженням, прагнучи його спізнати, тепер десь трухлявіє на кладовищі: у вишивці, в орнаменті, на чахвині до ярма, у задку з саней, або в отій пісні, а ми, виходить, стоїмо тепер, як на пожарищі, знову голодні й пожадливі на нове спізнання.

На сьогодні ж виходить, що революція зачепила глибини народного життя і ми стоїмо перед потребою відтворити свіжі течії культурного відродження, отже треба вібрати в себе оці крихти, оці вламки, щоб пережити їх, і, переживши, відтворити новий величний образ культури нашої».

Мова йде про нове пізнання світу, яке логічно походить з Івченкової концепції вольової культури. Івченко рекомендує створити свіжу течію культури за новою метою, але використавши стару спадщину. Нова культура мусить всотати в себе всі ці крихти старої, щоб перетворити їх на нову якість «вольової» культури.

Скажіть, будь ласка, чим Івченко не «марксист»? Аджеж він намагається, в інтересах своєї кляси, використати нашу методу опанування культурної спадщини, взяти з неї потрібне, щоб від неї відштовхнутися й органічно перетворити її елементи в інтересах нової культури. І Івченко пропонує взяти скарби старої, з Сквородинськими методами пізнання світу в основі, пасивної культури, щоб потім відштовхнутися від неї і збудувати нову вольову культуру (лише не пролетарську, а фашистівську).

Так старі українські націоналістичні традиції поєднуються в Івченка з новою концепцією вольової культури. Ця вольова культура для Івченка є синонімом вольової нації, взагалі, синонімом націоналізму, що виступає проти радянської дійсності, за фашизм.

— «Ну, скажіть будь ласка! Такий талантовитий, а дурний народ! І зразу ж додав докірливо:

— Бо ледачий, бо товстошкірий, бо чорти його знає, що за народ. Величезні копальні духовного багатства, а живе старцем. Ах ти ж, матінко моя!».

Івченко від основного «героя» висуває ідею селекції нації, починаючи від фізіологічної і кінчаючи політичною та культурною. На чолі нової породи і нових ідей має стати внутрішня еміграція, яка окопалася по наших економічних та культурних установах. Івченко експортує з-закордону фашиста Савлутинського для того, щоб показати на ньому тип носія ідеї «національного відродження» модернізованої просвітянської «нації». На допомогу Савлутинському Івченко дає старого земця, Сахновича, який теж «страждав за нарід», займаючись Єфремівським «народництвом», можливо відкривав земські лікарні для цього народу, залишаючись при своїх якостях підголоском ліберальної буржуазії і хатнім опозиціонером «його величності», великого капіталу.

Савлутинського зображено, як постать кращого інтелігента, що її ути-скає радянська влада, не дає ходу, як і його прибічникам.

Характерні з цього погляду слова Сахновича, що він не хоче себе виявляти, бо що більше він себе виявить, то скоріше «по шії дадуть»...

От вам становище будівничої інтелігенції за радянських умов.

До групи Савлутинського приєднується ще зо дві «щирих» українських панночки, майже однаково екзальтованих і надзвичайно романтичних, насичених біологічною потенцією. Вони мають бути за знаряддя виробки примірників вольових українців.

Цьому «громадянству» протиставляється, і по лінії політичній, і по лінії ідейній, радянська частина нашого суспільства. Я вже не говорю про викривлення пропорції в показі двох таборів. Я говорю про трактовку цих радянців, зокрема найяскравішого з них, Горошка. Його, правда (це вже довідка для окрліту), виводиться з компартії, але по суті те, що ми читаємо про Горошка, колишнього комуніста, можна застосувати і до теперішніх комуністів. Горошко— це зрадник комплексу землі. Комплекс землі у Івченка глибоко націоналістичний і виростає до символу української нації в цілому, звичайно, на чолі з її буржуазною частиною. Горошко зрадив землю, записавшись до компартії, загубив спільну мову з поборниками ідеї землі, тому Івченко малює Горошка, як ідейного і морального дегенерата, здібного на згвалтування й інші злочини, як людину нижчої категорії і «пропащу силу». Поза іншими негативними рисами Горошко зрусифікований, денаціоналізований тип, він навіть і говорить салдатським жаргоном, нагадуючи відповідних персонажів другого ідеолога куркулячого націоналізму—Грінченка. Зрусифікований «зрадник нації»—символ сліпої фізіологічної сили протистойть групі Савлутинського. Звичайно, Савлутинський з ним розправляється по всіх пунктах нацполітики по побутовій лінії, святкуючи свою перемогу в особі Горошка над цілою радянською системою.

Таке ідейне обличчя цього глибоко фашистського, органічно фашистського роману.

Якщо до викриття СВУ могли бути сумніви, чи свідомо чи несвідомо Івченко підхопив фашистську ідею, то після викриття СВУ цілком ясно, що в романі автор відтворив саме СВУ в художній формі і що ми повинні вдарити по Івченкові, як по свідомому виразникові фашизму. Але треба також бити гостро по фактах недооцінки класового ворога, по фактах недооцінки ідеологічної шкідливості таких речей, як «Робітні сили». Прояви такої недооцінки, до того разючі, ми маємо хоча б у статті критика Доленго, де можна надбати таку оцінку роману Івченка:

«Івченко старанно й художньо використав методологію пролетарського та лівоінтелігентського соціально-проблемного реалізму, проводячи її художніми методами (поєднуваними з випробуваними, старими, звичайно), свою буржуазну (невитримано буржуазну) ідейку цивілізаторства.

Невитриманість ідейки полягає в тому, що вона рівночасно виблискує і фашистськими і паціфістськими кольорами, намагаючися поза тим іноді зашарітися од сорому на червоне».

Який висновок можна зробити з цієї цитати? Поперше, що Доленго розуміє пролетарський реалізм, як суму формальних прийомів, а не як класовий стиль, бо інакше як можна сказати, що Івченко застосував стиль, що базується на пролетарській психо-ідеології та на методології діалектичного матеріалізму в свідомо-фашистському романі, подруге—класовий стиль воєнничого пролетаріату, не можна змішувати з попутницьким дрібно-буржуазним реалізмом, тому що пролетарський реалізм навіть від лівопопутницького відрізняється своєю соціальною якістю, як відрізняється психо-ідеологія пролетаріату від дрібно-буржуазної. Доленго твердить, що Івченко, як діалектик, підходив до матеріалу і одночасно відбивав і фашистську тенденцію і тенденцію комуністичну. М. Доленго вважає, що можна «діалектично» поєднати ідеологію різних клас, поєднати фашизм з комунізмом, але ж це не марксизм, а сурогат марксизму з цілковитою ігнорацією класової суті цієї методи. Фашистську ідею роману Доленго підміняє класово-невиразною ідеєю цивілізаторства. За допомогою доленгівської «діалектики» не тяжко довести, що герої Івченка лівіші за автора і що ці герої об'єктивно служать справі соціалістичного будівництва.

Ми повинні боротися не лише з класовим ворогом, але й з угодівством в ідеологічній боротьбі, не лише з фашистськими реакційними тенденціями, але з недооцінкою цих тенденцій.

Візьмемо інші факти, вже з продукції групи неокласиків, наприклад, вірш Драй-Хмари «Лебеді», в якому приховано реакційну ідею під маркою «чистого мистецтва»:

«О, гроно п'ятірне, нездоланих співців,
Крізь бурю і сніг гримить твій переможний спів,
Що розбиває лід одчаю і зневіри,

Дерзайте, лебеді; з неволі, з небуття,
Веде вас у світи ясне сузір'я Ліри,
Де пінить океан кипучого життя».

Для кваліфікованої аудиторії не треба розшифровувати клясовості цих віршів. Поцікавимося краще, як відповів «Літературний Ярмарок» на критику цих віршів, що була вміщена в «Літ. Газеті».

Припустімо, що «Літ. Ярмарок» помилково дав місце для реакційних віршів, не дооцінив їхнього спрямування, нарешті, не зрозумів їх як слід, але після коментарів «Літературної Газети» в наступному числі альманаху редакція, замість відмежуватися від Драй-Хмари, стала на його оборону і почала змазувати клясову суть цього вірша. В черговій інтермедії критику вірша кваліфікували як дитяче белькотання «піонерчика», стилізувавши його розмову з батьком «просвітянином» («сива шапка») під «казку про білого бичка». Навівши згадану вже цитату, редакція додає до неї:

«Оце й притягувало деяких одвідувачів і зокрема зацікавило допитливого піонера.

Тут почалася ніби казка про «білого бичка».

— Тату, хіба лебеді співають?

— Ці, синку, якраз «співають».

— А чому?

— Тому, що вони співці.

— А хіба й серед лебедів бувають співці?

— Дурнику, одчепись!

— А чому вони незадоволені й приборкані?

— Бо художник хотів ужити діалектики мислення.

— А що таке діалектика? А чому «крізь бурю й сніг»?

— Так зветься одна монографія».

Закінчують цю «розмову» трагічною деталлю: «один з членів «Ярмароку» замислено глянув на Захід», де люди, мовляв, культурніші від нас і «зрозуміють», а другий член «Ярмароку» почухав потилицю і пішов, зідхаючи, з цього «причинного» місця».

Маємо другий факт замазування суті вилазок клясового ворога, який проти нас повстає, якого мусимо бити, не зважаючи на його почуття при цьому.

Пригадаймо виступ відомого Поліщука з його «Авангардом». Я не спитимусь на детальній характеристиці цього «пахучого» літературного явища. Його специфіка в тому, що реакційну ідеологічну суть замасковано під зовні революційними фразами. Але творчість цієї групи цікава для нас також з методологічного погляду: як вони розв'язують проблему засвоєння літературної спадщини. «Авангардівці» просто вирішили використати «жанр» бульварної літератури, перенісши його на радянський ґрунт. Як відомо, буржуазна бульварна література базувалася на визнанні буржуазного суспільства, на льюкайській ідеалізації цього суспільства при загостренні уваги до індивідуалістичних, максимально звульгаризованих еротичних «про-

блем» і типів, більш-менш ненормальних у статевому відношенні. Так от, Поліщук бульварну трактовку матеріалу переносить на радянську дійсність, тільки крім ідеалізації буржуазного суспільства, ідеалізує ще й радянське, спаровуючи графівен та князівен з чекістами, або ще гірше, малюючи, «вростання» паризької графині Зозе в соціалізм».

«Авангард» марксистська критика й громадська думка одностайно засудили. А от щодо «Літературного Ярмарку», то треба сказати, що він засудив його пізенько.

Це, поперше, а подруге,—в 9-му числі альманаху дав місце поліщуківщині, зайнявся попередньою рекламою найпохабнішої поеми збірки досить відомого нам Едварда Стріхи, якого «Нова Генерація» топила але не дотопила, думаю, що «зозендропія» таки потопить його остаточно.

Ви вдумайтесь тільки, під яким соусом подає цей паталогічний обиватель уривки з своєї «поеми» в «позагруповому» альманахові, в якій похабній формі зводить він рахунки з М. Семенком і «Новою Генерацією»:

«Великий винахідник Михайль Семенко, визнавши геніяльність Едварда Стріхи, сів у калошу.

Тепер Семенка душать кошмари: він боїться, що Едвард Стріха його розминяє, Семенко боїться, що автопортрет Едварда Стріхи в стилі Пікассо колись обернеться до редактора «Нової Генерації» своїм новим обличчям. Семенко боїться, що це обличчя буде в стилі К. Пруtkова. Щоб відсунути небезпеку, Семенко обертає себе на жону-мироносицю і пише некролога: «Трагічна смерть Едварда Стріхи», та листа з фалшивим підписом («Олена Вебер»), у якому видає себе за мою «дружину» і просить прислати матеріали до моєї біографії.

Всю цю «літературу» Семенко надрукував у № 10 «Нової Генерації». Те, чого так боїться Семенко, наближається: моя знаменита конструктивно-експериментальна радіо-поема «Зозендропія» друкується вже в «Авангарді».

Товариші, «Літературний Ярмарок» дає рекламу цій «знаменитій» «поемі» в неприпустимо бульварних тонах, які істотно не відрізняються від Поліщуківських:

Сенсація!
Кошмаролізація!
Нова Генерація!
Алло! Алло!
А публіка неначе з труб:
Давай! Давай!
За номер—руб...
Хоч мільярд!
Алло! Алло!
Кричить авто.
А газетяр:
Помер! Помер!
Та хто ж?

Та хто?
 Помер Едвард...
 Та «неужелі»...
 На Мурмані зірвався з скелі.
 І пішли жалоби, процесії,
 Припинили роботу концесії
 І зів'яли пахучі акації.

 О, Семенко, моя вдово!
 Моя кохана Веберо!
 У мене є Зозе, Зозе,
 Нащо ж здалась мені Мегера?
 (в інтересах ощадности розбивку
 рядків порушено—поема від цього
 не програє — Б. К.).

Бульварщина знайшла—попередній притулок у «Літературному Ярмарку», перед тим як розпуститися пишною квіткою на сторінках «Авангарду»...

Ми маємо процес класової боротьби, не тільки в формі одвертих або прихованих буржуазних вилазок проти нас, ми маємо неприпустиму недооцінку соціальної ролі цих вилазок, що переходять подекуди в примиренство.

Я спинився на розгляді найбільш «показових» буржуазних творів і найактивніших проявів буржуазного впливу на нашу літературу. Звичайно, не можна обмежитися аналізом цієї категорії літературних фактів, що виявляють агресивність буржуазії по відношенню до пролетаріату. Ми маємо низку дрібно-буржуазних течій і дрібно-буржуазних трактовок соціальних проблем нашої дійсності, національно-культурного питання, тощо. Нам треба вміти розшифровувати і цей сектор буржуазної або дрібно-буржуазної літератури, і протиставляти йому своє розуміння тих же проблем та національного питання.

За зразок дрібно-буржуазного націоналізму, який, звичайно, може перерости в буржуазний націоналізм, можна взяти творчість Б. Антоненка-Давидовича.

Цю творчість скеровано по двох основних лініях. Перша лінія—це культ націоналістичного інтелігента, дрібно-буржуазного інтелігента, який починає свою політичну кар'єру з петлюрівщини і хоче продовжити її, трохи відмінивши свою суть, в комуністичній партії. Повість «Смерть» на всю широчінь ставить проблему вrostання дрібно-буржуазного націоналіста в комуністичну партію. Звичайно, ми не бачимо головного «героя» Горбенка комуністом, бо Б. Антоненко-Давидович показав тільки початок психо-ідеологічної еволюції типу, процес нерішучого наближення до партії, але він не показав Горбенка, як комуніста. Як комуніст, він так і залишається до кінця роману «чужеродним» тілом для партії.

Друга тенденція творчості Б. Антоненка-Давидовича — довести, що комуністична партія — чужерідне тіло для України з національного погляду, що це організація окупантів, організація колонізаторів, не зв'язана з українським ґрунтом, з тією українською землею, про яку розпинався Івченко.

У цій частині ми маємо досить гостру сатиру на партію, з тенденцією до узагальнення. Б. Антоненко-Давидович б'є по окремих русотяпських елементах партії, які безперечно є, які треба викоринити, але він узагальнює прояви великодержавництва на політику цілої партії. В цьому також специфіка його творчості.

Якщо ми візьмемо Підмогильного, то побачимо, що цей письменник дає менш виразну соціальну колізію в своїх творах, але не менш виразно ідеалізує чужих нашої добі типів. Основний персонаж з роману «Місто» — це буржуазний інтелігент, який — я б не сказав, що вростає в соціалізм, а який використовує нашу дійсність, залишаючись на позиції ізольованих і принципово-ворожих до неї спеців. Ви знаєте біографію цього героя Підмогильного — Радченка. Починаючи від петлюрівщини, через радянський ВИШ, цей герой вступає в літературу, і в літературі виявляє свої сублимовані статеві можливості. Я не спинятимусь на еротичних моментах цього роману, який складається з серії бульварних «романчиків».

Герой переходить з одних об'ємів до других, до третіх, автор розмальовує, як уміє, деталі донжуанівських пригод і відповідний колорит обстановки пивних, ресторанів тощо, весь колорит буржуазного, а не пролетарського міста.

Нам треба спинитися на трактовці основного персоналу. Трактовка безперечно витримана в дусі ідеалізації цього героя і закінчується апотеозом буржуазного інтелігента. Ви пригадуєте кінцеву сценку цього роману, коли герой, згорнувши руки, а là Наполеон, дивиться з свого затишного кабінету на Київ і почуває себе переможцем міста. Основну соціальну ідею — перемоги буржуазної, куркулячої інтелігенції над пролетарським містом Підмогильний опошлює, як він опошлює соціальні ідеї взагалі. Зрештою ця перемога зводиться до завоювання основним героєм у нашому радянському місті теплого містечка. Але потенціональне бажання Підмогильного, хоч і не цілком реалізоване, — показати процес завоювання міста куркулячою, автокефальною, специвською інтелігенцією, яка думає бути в цьому місті гегемоном.

Ми маємо й іншу серію фактів, що стосується до викривлення розуміння національного питання. Це — недооцінка українського шовінізму. Ми розуміємо національну політику, як боротьбу на два фронти — і з українським, і з великодержавним шовінізмом. Є окремі письменники, які розуміють цю боротьбу, як боротьбу тільки з великодержавним російським, або переважно з великодержавним російським шовінізмом, які малюють російський шовінізм густими, чорними фарбами, з специфічною тенденцією до узагальнення, а український шовінізм пом'якшують подекуди до ідилічних тонів.

У замазуванні українського шовінізму повинен Микола Куліш, з його п'єсою «Мина Мазайло». Куліш показує в ній два табори шовіністів, що воюють — російський великодержавницький і український. Російський шові-

нізм М. Куліш таврує так як і треба, хоча можна було б обійтися і без на-тяків обивательського порядку. Наприклад, лідер шовіністів, тьотя Мотя, походить обов'язково з Курську, щоб не сказати з Москви. Тут підкре-слюється ідейний зв'язок, а не лише побутовий, місцевого російського шовінізму, з якимсь символізованим центром РСФРР. Під псевдонімом тьоті Моті з РСФРР український обиватель відчує ширше узагальнення, яке ад-ресується не тільки російському міщанству, а може й комусь з впливовіших щодо політики кіл суспільства РСФРР. З другого боку, придивіться, як М. Куліш трактує український шовінізм, хоча б в особі Мокія Мазайла. Зрештою це яблучко недалеко відкотилося від «яблуні», від свого «папаші», старо-режимного зубра, який переіменовується в Мазеніна. Мокій Мазайло своєю природою може бути за члена СУМ'у, за резерв для СВУ. В патало-гічному захопленні цього «типа» українською граматику, «запашною сте-повою мовою» (аж до кретинізму) можна відчутти обмеженого розумово, але, упертого «ентузіяста» від націоналізму. М. Куліш, навпаки, трактує цього юнця автокефального лише як трохи дивацького в своєму захопленні ама-тора мови, граматики. В той же час Мокій Мазайло в своєму захопленні ук-раїнською граматику, словником Грінченка допомагає авторові демонстру-вати перевагу української мови над російською, тобто пропагувати конкурен-цію двох культур хоча б по лінії мови. Ви пригадуєте собі низку зразків перекладу з української на російську мову, при чому Мокій Мазайло—а за ним стоїть автор—доводить, що українською мовою будь-яке слово звучить пишно і змістовно, а російською мовою лише «штокають» і «какають». Та-кого героя автор і робить лідером комсомолу, саме не якимсь там кандида-том, а лідером. Мокій Мазайло організує навколо себе комсомол у вигляді кількох спортсменів з м'ячами і вони виступають як броня для прикриття українського шовінізму.

Я не говорю вже про те, що трактуючи дядька Тараса з хутора, М. Ку-ліш не показав контрреволюційної суті хуторянства. Дядько Тарас залишив-ся теж диваком, що сперечається про дрібниці, про напис на станції Харків, але в ньому не виявлено клясового ворога, який шкодить хлібозаготівлі і колективізації, організовує автокефальну церкву, цей «агітпроп» куркульства й знаряддя боротьби з ладом диктатури пролетаріату. Я згадаю ще одну п'єсу Куліша,—відомого «Народнього Малахія», яка дає вже навіть у за-думі—не сатиричну трактовку українського шовінізму, а трагічну.

Це велика різниця.

Якщо М. Куліш у «Мині Мазайлі» намагався дати сатиру на україн-ський націоналізм, власне «дружній шарж», бо, в певній частині, він ідеалі-зує українських шовіністів, то в «Народньому Малахії» М. Куліш показує лише зовні гумористичного юродивого Малахія, але часто «устами юроди-вого промовляє зовсім непролетарська істина». Варто нагадати хоча б сен-тенції, скеровані на адресу Москви. Ці сентенції подано від юродивого, але вони можуть знайти резонанс у багатьох здорових, «нормальних» обивате-лях. Наприклад, те місце, де «Малахій» сперечається з дегенеративною бого-молкою, що не знає як потрапити на прощу до Єрусалиму:

Малахій:

Так! Ви!.. Де б сказати їй, що не до гробу тепер єрусалимського нам треба йти, а до Ленінового мавзолею, до нового Єрусалиму, плюс до нової Мекки—Москви, ви сказали: прохोдь, прохोдь, матінко,—зневажливо, прикро,—і кому, питаю?

Женщині, селянці.

Саме такі ехидні репліки, подані трагічною постаттю, звичайно, матимуть ефект і вплив на українських шовіністів. Або, скажемо, така тирада:

Малахій:

А ви... замість доказати їй і ствердити вже вищесказане, що скоро скоро прийде час, коли всесвіт запіває Москві: святися, святися, новий Єрусалиме, слава бо революції на тобі возсія—а ви сказали: одчепись! На біржу!».

М. Куліш у своїх поясненнях на театральному диспуті ховається за те, що в своєму типі він дав образ українського міщанства, від якого треба відштовхнутись. До речі, характерна політична нотка цієї трагедії—зробити з ідеалізованого українського обивателя, наївного мрійника, що йде на союз з Москвою, ідеалізує Москву, але ці наївні мрії нещадно розбиває життя. Такий відтінок теж помітно в п'єсі М. Куліша.

Головне те, що постать обивателя Малахія безперечно трагічна, а не сатирична. М. Куліш не випадково назвав цю п'єсу трагедією. В образі «Народнього Малахія» він представив одвічну «українську» надклясову традицію, яка плакається в кадрах старого українського міщанства, описаного ще Нечуєм-Левицьким. Саме воно є на сьогодні найбільш «ортодоксальним» (за М. Кулішем) носієм української національної стихії.

Народній Малахій претендує на тип узагальнений, на тип надзвичайної сили й значення. М. Куліш зазначає, що п'єса епохальна, отже і тип Малахія повинен стати «вічним типом», як «Гамлет», Дон-Кіхот, Дон-Жуан і інші ходячі образи.

Як же показує М. Куліш радянське оточення, що з ним у безнадійній колізії перебуває Малахій? М. Куліш малює тільки дегенеративну бездушну обирательщину, за винятком хіба комендантів РНК.

Божевільня і публічний дім протистоять мріям Малахія, якщо не зважати на надто схематичний епізод на заводі, який у першій редакції відбувався на міщанському майдані. Цей епізод безперечно не відтворює справжнього радянського оточення і в кращому разі свідчить про цілковите невідчуження робітництва.

Нікчемність оточення, що протистоїть мрійництву, підкреслює трагізм фінальної сцени, коли донька Малахія і коли сам він показаний у плані трагічного апотеозу з розрахунком на співчутливе ставлення аудиторії до постаті новітнього «Христа-братолюбця».

Малахій:

«І плювали, і били його по ланитах. То він, узявши сурму золотую, подув у ню (вийняв дудку) і заграв всесвітньої голубої симфонії (заграв).

Я всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю.

(Агапія засвітила свічку. Малахій грав. Йому здавалося, що він і справді творить якусь прекрасну, голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила й лунала диким дисонансом)».

М. Куліш (і Курбас) виправдують п'єсу тим, що вона примусить відштовхнутися від Малахіївщини. Але нема чого відштовхуватись від малахіївщини тим, хто не був з нею зв'язаний. Нема чого всій нації, тобто і її пролетарській частині, нав'язувати Малахія, як ідейного батька. М. Куліш зазначав на диспуті, що Малахій—це тип негативний, якого треба ліквідувати, але щодо справжньої трактовки цього типу автором, вичерпливі пояснення дав Лесь Курбас на тому ж диспуті, який «вдало» виступав на захист «Народнього Малахія», але невдало на захист М. Куліша. Курбас вважає, що Малахій, який, мовляв, став прислів'ям і який серед культурних кіл став певним збірним символом, криє в собі глибокі національні риси, що склалися починаючи мало не від Рюрика і закінчуючи сучасністю. Тому Малахій рідний для всіх, хто відчуває дух української нації і чужий лише для ізольованих від національних інтересів. Для Курбаса і М. Куліша Малахій рідний, і в цьому справжня їх трагедія. Для нас малахіяństwo—символ кляс, що були експлуататорами трудящої більшості нації, а для Курбаса це єдина «традиція».

Таке основне розходження в розумінні і в оцінці цієї п'єси.

Можна назвати літературні факти, які виявляють націоналізм у «найневинніших» формах, у формі національного недовір'я до радянської Росії, в якій встановлено той же лад пролетарської диктатури під проводом компартії, озброєної лєніновим розумінням національно-культурної політики.

Характерні щодо цього «плачі» або «крик української душі», за висловом Г. Проня, Б. Антоненка-Давидовича, який, подорожуючи по радянській Україні, зібрав свої враження в збірці «Землею українською», саме українською, а не якоюсь там радянською.

Вже в підкресленій назві він виявив обмеженість дрібно-буржуазного націоналіста, але справа не так у назві, як у трактовці матеріалу.

Приїхавши на Донбас, Б. Антоненко-Давидович, між іншим, як пейзаж, подав нам заводи, шахти, увесь «примусовий» для нього асортимент, центр ваги перенісши на те, що Донбас не досить українізований. Звичайно, ми всі повинні скерувати свої зусилля на дальшу українізацію Донбасу, але не шумськістськими методами.

Б. Антоненко-Давидович головну увагу приділяє дрібницям, які б'ють по його національній свідомості. Він, наприклад, запитує торговця, щоб той дав йому цигарок, а торговець говорить, що ми «не держим сигар». От вам і готовий ґрунт для «національної образи».

Ця національна обмеженість доходить до курйозу, до розповідання анекдотів, що доти не може бути закінчена українізація, поки не будуть українізовані всі нальотники й повії. Укрікнув ще не охопив їх, а тому наша нація відстала від французької. У франції по-французькому кричать «руки

дотори», а на Україні по-російському. Для нього, Б. Антоненка-Давидовича, видно, було б приємніше, коли б бандит звернувся до нього добірною українською мовою з проханням «скинути пальто».

Подібної «якості» і національна романтика авторів з «Літературного Ярмарку», зокрема—тенденція декого з його спіробітників вийти до моря, як колись Петро Перший (тільки вони намагаються дійти українського моря).

І. Сенченко обслідує берег Озівського моря зі сходу, а Копиленко з заходу, чи нема де українців, як бази для «окупації» цього моря. Обмежуватися гумористичною трактовкою такої «романтики» не можна тому, що ми прекрасно пам'ятаємо виступ І. Сенченка радіом, у якому він декламував про майбутнє України, як морської держави, що її, мовляв, кораблі будуть заходити аж до Вінніпеґу, до якого, до речі, більш ніж 2.000 кілометрів від моря.

Все це факти одного порядку лише різних відтінків аж до «найнижнішого» відтінку романтики минулого, коли, наприклад, Гр. Епик блукає шляхом «Чорним», гайдамацьким і за цим шляхом не бачить колективізованої радянської Умані.

Подібні спроби реставрації старовини І. Сенченко підсумовує і підводить під них теоретичну базу. Ми скеровуємо культурні процеси в напрямку інтернаціоналізації, а І. Сенченко не тільки намагається закріпити ті національні відміни, які є на сьогодні і які склалися в наслідок історичних процесів, він намагається ще розмножити всі національні відміни, розподіливши на районів і округів відміни. Він закликає шукати специфічного полтавського стилю, слобожанського стилю. Такі «шукання» червоною ниткою проходять через творчість багатьох романів, і виявляють, що вони хворіють не лише на національну обмеженість, а й ще на збільшену гіперболізовану провінційальну обмеженість.

З цією романтикою нам треба боротися, нещадно викриваючи філістерське націоналістичне коріння таких епігонів цього напрямку, як Сенченко, Масенко.

Ми маємо ще одну відміну буржуазної й дрібно-буржуазної трактовки національного питання,—абстрагування від класового розуміння цієї проблеми. Наприклад, коли націоналістів зображують просто як «людей», а не як представників ворожої нам кляси, творять «надкласовий» тип.

Візьмемо за приклад, фільм «Експонат з Паноптікуму», який виставляється на радянських екранах, але який, на мою думку, не повинен мати місця на цих екранах. В «Експонаті з Паноптікуму» виведено зубра гетьманщини, колишнього земця, який захопився націоналістичними «громадськими акціями» і який змушений був тікати за кордон. Пригадайте як патетично зображується цього «нещасного вигнанця», коли він їде в салдатській шинелі на походній тачанці, яке у нього при цьому «страдницьке» обличчя. Словом, всю техніку мобілізовано для того, щоб утворити «художнє», а не якесь політичне розуміння цього типу. А далі цей тип повертається вже як механік лялькового театру воскових фігур. Ми бачимо

його в позі «униженого и оскорбленого», мусимо співчувати його бажанню зустрінутись із своєю родиною, бо він же чулий батько і чоловік. «Голова сім'ї попадає у свою квартиру за допомогою отмички (це теж традиція свого роду—тим же ключем, яким він замикав квартиру, він її одмикає), але знаходить свою сім'ю цілком радянською. Виявляється, що синок цього зубра уже будівник соціалізму, не просто учасник соціалістичного будівництва, а його організатор. Ми можемо припустити, що частина буржуазної молоді стає спеціалістами, які, іноді лояльні, іноді—прихильні до радянської влади, але тут виведено будівника соціалізму, що горить ділом, що виступає проти скептиків, старих інженерів, які не вірять, які вагаються. Правда, «типова» колізія? Батько показував 10 років ляльок у театрі, його син з ентузіазмом «будує дім», як символ доби, його дочка ходить вже не до гімназії, а до профшколи. Розгортається «трагічна» колізія: батько проклинає своїх дітей, він виростає в своїй «скорботі» до масштабів «короля Ліра», береться за сокиру, і ми з захопленням дивимось чи він провалить голову, бо тоді довелося б закінчити раніше фільм.

Така трактовка скерована на те, щоб викликати коли не жалість до цього типу, то, у всякому разі, доброзичливе «людське» ставлення до класового ворога. Безперечно, це реакційне настановлення, і погано, що ідейну суть фільму не розкусили ті, хто—ухлопав на нього певну кількість тисяч. Є не такі реакційні мистецькі факти, як «Експонат з Паноптикуму», але безперечно всіх їх побудовано за одним принципом—підміни соціального розуміння національного питання «надкласовим». Представники дрібно-буржуазного націоналізму не розшифровують класової суті наших ворогів, а, навпаки, часто підкреслюють точки спільності людей різних клас саме з національного погляду.

Пролетарській літературі треба ще багато попрацювати над національною проблемою, щоб висвітлити її—по-пролетарському, по-ленінському. На сьогодні ми ще не маємо великих досягнень в галузі трактовки національного питання з пролетарського погляду. На жаль сьогодні попутники претендують мало не на монополію в трактовці національного питання. Єдиний видатний твір пролетарської літератури, що по при окремі хибі, правдиво підходить до цього питання—є «Роман Міжгір'я» Івана Ле, де показано як класова боротьба визначає і національне питання, як класова боротьба ділить націю на два табори, по лінії національної культури, і по лінії політичній. Іван Ле використовує широко матеріали доби соціалістичної реконструкції, виявляє вплив соціалістичної реконструкції на класове розшарування абсолютно всього суспільства, починаючи від високо-кваліфікованого інтелігента, кінчаючи затурканою, відсталою частиною селянства. От соціальне тло, на якому трактує національне питання Іван Ле. Ясно, що в нього є свої огріхи. Наприклад, він зовсім недоречно поєднав національне питання з моментом крадіжки дітей, тим самим даючи побічну підтримку націоналістичним пліткам про узбеків, як про якусь нижчу категорію людей. Але все таки ми маємо в «Романі Міжгір'я» правильний підход до національної проблеми, як до частини соціального питання.

Аналогічний підход до національної проблеми ми маємо в п'єсі молодого молодняківського драматурга О. Корнійчука «Камінний острів», що її включено до репертуару театру ім. Франка. О. Корнійчук також ув'язує національне питання з соціальним, розбиваючи націю на дві основні класи і на проміжні прошарування, які хитаються між цими двома класами. Треба сказати, що в першій редакції п'єси О. Корнійчука хибувала на культурницький ухил, але ми О. Корнійчукові зауважили цю основну хибу його п'єси і він у другій редакції, як мені відомо, збільшив соціальне мотивування національної проблеми.

Я розглядав факти і процеси класової боротьби в її переважно ідеологічних формах. Переходжу до проблеми стилів сучасної літератури, бо за стильовою ознакою в літературі, також провадиться класова боротьба, лише, в специфічних її проявах.

Звичайно, я розумію стиль, як синтез ідеології і формальних прийомів, а не як саму стилістику, не як лише суму формальних прийомів.

На теперішньому етапі революції, специфікація нашої літератури полягає в тому, що ми вже пройшли перший етап нагромадження «сирового матеріалу», тобто не систематизованих спроб, і тим підготували ґрунт для стилевого самовизначення.

Якщо на початку розвитку пролетарської літератури пробували різні, старі готові стилі, їхні вигоди й хиби з погляду можливості відтворити нашу добу, то на сьогодні ми вже можемо підсумувати наслідки наших шукань і можемо накреслити деякі основні, провідні теоретичні позиції й методологічні принципи, на які мусить рівнятися і пролетарська літературна практика.

Учора по питаннях стилю виступав тов. Ключа і йому подавали репліки, мовляв, приведи справжнього ортодоксального пролетарського реаліста сюди, як у Гоголя перед очі бурсака привели справжнє опудало «Вія».

Така постановка питання, аргумент від голої практики, є суто ділянцка, від неї відгонить дрібно-буржуазним практицизмом. Ми повинні жити не тільки тим, що у нас є на сьогодні, а накреслювати перспективи на завтра, передбачати те, що у нас має бути, виходячи, звичайно, не з абстрактних припущень, а з аналізу процесів розвитку сучасної літератури. Раз ми плянуємо економіку, плянуємо, коли хочете, нашу класову боротьбу в певних рямках (ліквідація куркуля, як класи, тепер, а не раніше), то, звичайно, ми мусимо плянувати й нашу культуру, ми мусимо накреслювати можливі шляхи її—розвитку і оцінювати етапи цього розвитку, озброївшись марксистською теорією, а не голоділяцьким емпіризмом і «методологією» реєстрації фактів.

На теперішньому етапі революції боротьба класів ітиме в літературі по лінії заглибленої стилевої й теоретичної роботи, по лінії теоретичного обґрунтування творчих стильових шукань. Боротьба основних стилів, про які йде суперечка в сучасній літературі, стилів пролетарського реалізму і революційного романтизму (я беру ці терміни умовно), це не є боротьба суто літературного порядку. На перший погляд здається, що відміна між двома те-

чіями не велика, бо окремі романтики суб'єктивно є революціонери, вони хочуть подати якнайліпше нашу добу, і реалісти так само. Нащо ж їм сперечатись? Треба, мовляв, поступитися й тим і тим, скомпіювати романтизм з реалізмом і справу буде поладжено. Візьмемо аналогію теж з ідеологічної надбудови філософії. Адже боротьба механістів з діалектиками також явище не дуже просте. Не можна сказати, що всі механісти, в тому числі й партійці, були контрреволюціонери або співчували реакційній буржуазії. Але, все таки, об'єктивно їх механістичні концепції призводили до ідеалізму, а ідеалізм є безперечно філософська база буржуазії, а не пролетаріату. Подібні процеси відбуваються і в літературі.

Не зважаючи на те, що окремі романтики мають революційне минуле і революційний ентузіазм, все ж вони по-ідеалістичному відтворюють нашу добу через те, що філософська основа їхньої художньої методи—ідеалізм, а не діалектичний матеріалізм. От у чому основний «водорозділ» двох стилів, що змагаються.

Стиль, що базується на філософії діалектичного матеріалізму—можна варіювати, можна його удосконалювати, але це буде моністичний, а не еклектичний стиль. Стиль, що базується на ідеалістичній філософії, раніш виявлявся і в символістичній формі, на сьогодні виявляється переважно в формі романтизму, хоч романтизм від символізму залізною стіною не відділюється. Романтизм, в тому числі сучасний, має різні відтінки, але залишається незмінним—основне, що художня метода романтизму це є метода ідеалістичного пізнання світу.

Я наведу вам Ленінову цитату в цій справі і для наших гарячих опонентів зразу ж скажу, що Ленін прикладав це твердження до економічного романтизму буржуазної формації. Але не зважаючи на те, що Ленін оцінював економічні погляди буржуазних романтиків, що для літератури безпосереднього значення начебто не мають, для нас важно те, що Ленін брав саме методу пізнання життя романтиків-економістів, а ця метода однакова і для романтиків-економістів і для романтиків-літераторів. Ленін дав убійчу характеристику методи романтиків, і кожне слово цієї характеристики є чітка, класова формула:

«Планы романтизма изображаются очень легко осуществимыми, именно благодаря тому игнорированию реальных интересов, которое составляет сущность романтизма» (а звідси барабанна ідеологія сучасних романтиків, казенний оптимізм, все, мовляв, гаразд, що все йде само собою, просто котиться вперед і залишається з цього лише «уміляться»). «Каждое противоречие романтизм заткнул соответствующей сентиментальной фразой, на каждый вопрос ответил соответствующим невинным пожеланием, и наклеивание этих наивных ярлычков на все факты текущей политики—назвал «решением» вопросов. Не удивительно, что эти решения были так умирительно просты и легки, они игнорировали лишь одно маленькое обстоятельство,—те реальные интересы, в конфликте которых и состояло противоречие».

З цього виходить, що метода романтиків поверхова, що вони беруть тільки зовнішність процесів і «лакують» ці процеси, замазують їх протиріччя в інтересах буржуазного суспільства.

Наші романтики радянської літератури так само поверхово підходять до життя і так само лакують його процеси, тільки в «інтересах» пролетаріату. Але хіба інтереси пролетаріату потребують лакіровки сучасності і зокрема класової боротьби? Вони потребують об'єктивного й максимально повного виявлення цих класових протиріч, які нам треба переборювати для того, щоб дійти комуністичного суспільства. От як ставиться питання! І лакувати, навіть рожевим лаком, обдурювати маси не потрібно, а романтики обдурюють масу, створюють психологію «шапкозакидательства» недооцінки тих труднощів, які—перед нами стоять.

Розглянемо еволюцію романтизму в сучасній українській літературі. Можна було б говорити про колишній класичний романтизм, але оскільки ми його не ототожнюємо з сучасним, то не варто, в інтересах економії часу, забиратися в дебрі детальної аналізи старого буржуазного романтизму. Отже, будемо говорити про наш сучасний романтизм радянської доби. Чи можливий пролетарський романтизм?—як тут учора подавали репліку. Для мене це питання дискусійне ось у якій частині. Що пролетарський романтизм уже тепер, на даному етапі розвитку літератури, не є поступове явище, для мене ця істина цілком ясна. Але чи він був закономірний в період військового комунізму? Перед тим, як подати відповідь, я зупинюся на характеристиці тої ситуації, яка створювала пролетарську літературу періоду військового комунізму. Це була ситуація громадянської війни за саме існування радянської влади, за знищення озброєного наступу капіталістичного табору. В ці часи революція виконувала, переважно, свої «деструктивні» функції—руйнувала старе суспільство. Ми не говоримо, що тоді нічого не будували, звичайно, руйнуючи старе, організовували й нове, але переважно організовували Червону армію і загалом оборону, організовували виробництво, яке мусило підтримувати нашу Червону армію, обслуговувати військові інтереси, організовували змичку робітництва з революційним селянством, знову ж на базі громадянської війни.

Отже, все тоді було підпорядковане основній меті руйнування буржуазного суспільства. Період військового комунізму наголос робив на руйнування старого, а будівництво нового до часів непи відсувалося на другий план і було підпорядковане інтересам війни.

В ті часи наша пролетарська література—творчість Еллана, Чумака, Михайличенка визначалась громадянською війною і теж була скерована на руйну старого суспільства. Нове суспільство письменники уявляли в абстрактній формі, більш емоційно, ніж розумом. І особливо це уявлення було таке тому, що перші пролетарські письменники були революційні-інтелігенти, які зрештою порівнюючи були відірвані від матеріальної бази—виробництва, яка впливає і на вироблення матеріялістичного світогляду. Перші пролетарські письменники ідеалізували майбутнє, як свого часу писав про «пре-

красну комуна» М. Йогансен, але вони не уявляли конкретних форм майбутнього і, особливо, конкретних процесів, через які ми до нового суспільства прийдемо. Міг виникнути за таких умов реалізм? Для реалізму не було—об'єктивних передумов, бо не було виразно накреслених будівничих процесів, переважали руїницькі процеси: фронт проти фронту, класова боротьба озброєним порядком. Така була логіка життя. Отже, можна називати тодішню поезію пролетарським романтизмом, що, не уявляючи реальних форм майбутнього, відбивав його в загальних абстрактних, рисах, втілював революцію в космічні образи, ідеалізуючи й сучасність, і майбутнє, але тоді ідеалістичне «лакування» було закономірним продуктом нерозвиненості нового ладу. Проте, вже в ранньому романтизмі, особливо після НЕП, починають звучати реалістичні нотки, хоча б в формі шукання простоти, буднів революції. Нехай ці, неспівні ще, спроби реалістичного підходу до матеріалу прибрані ще в романтичні образи, але це все таки реалістичний струмінь, спроби відтворення побуту революції, а не її «космічного» виявлення.

Ці реалістичні тенденції проривались у творах перших пролетарських романтиків:

Рани і стогін—так просто —
П'ять промінців на кашкеті.
Смерть придивляється гостро
— До червоних зірок на кашкеті.
(«На чатах», 1920 р.).

Шукання простоти особливо збільшується, коли наші романтики починають придивлятися до будівничого періоду, навіть за першого періоду НЕП. Реалістичні нотки має поезія В. Елана «Ранок», при чому, в ній є не тільки реалістичне загальне настановлення, а навіть і підкреслено реалістичні образи:

Сонце сходить...
— Добрий ранок, сонце.
Ще один бадьорий день приходить
День життя, роботи, боротьби,
Зціплених зубів, напружених м'язів,
Ароматів диму, поту і квіток.
(1922 р.).

В. Елан береться в художніх образах подати аромат трудового поту. Скажіть, чи типові для романтиків жовтня такі мотиви і така образність? Безперечно ми маємо діло з виразно реалістичними тенденціями, що виникають у процесі наближення романтизму до конкретної образності. Так само і щодо творчості П. Усенка. Закидають, що він романтик. Дійсно, в своїй основі відома нам досі творчість П. Усенка—романтична, але в цьому романтизмі, знову ж таки прориваються реалістичні нотки. Він починає шукати буднів, простоти нашої революції, і він дає цю простоту хоча б у циклі віршів про фабзавуч. Де й коли романтики в своїх високих «взльотах» спускалися до фабзавучу? П. Усенко спускається до фабзавучу. Він потує на-

шу реальну дійсність. Звичайно, ця трактовка має ще елементи романтизму, також втілена, подекуди, в романтичну образність, що частково зумовлена ще й юнацьким, мрійницьким світовідчуттям молодого революціонера. Але тут ми, все ж таки, маємо реалістичний струмін, який вривається і в творчість П. Усенка, як вривався він і в творчість Еллана.

Ось чому не можна підходити до першого пролетарського романтизму, як до чогось сталого й закінченого, бо в межах романтизму йшла діалектична боротьба, і ця діалектична боротьба також готувала ґрунт для реалізму, як майбутньої провідної течії в літературі, зокрема в поезії.

Цей процес треба урахувати, бо ми маємо з початку поступове наростання реалістичних тенденцій, аж поки це наростання не дало нової якості, виразно реалістичного стилю.

Так само і романтичний імпресіонізм Михайличенка має навіть символістичне зафарблення, також в наслідок зазначених причин і впливу культурної спадщини, невміння вибрати з цієї спадщини потрібного матеріалу. Стиль Михайличенка також продукт певного виховання й, зрозуміло, класової належності автора, але, все таки, Михайличенко дає імпресіоністичні зарисовки дійсності, в яких імпресіонізм поєднується не з символістичною, а з реалістичною основою. Такі новели, як «Дівча», «Повія»—це ще не досконалий реалізм, але тут імпресіонізм безперечно стикається з реалізмом.

Реалістичні тенденції пролетарської літератури до 23-25 року були заглушені. Вони не були зліквідовані цілком, але поступалися перед основним романтичним напрямком, на чолі якого в 23-26 роках стояв М. Хвильовий.

Я не буду розглядати романтичної поезії через те, що вона не дає матеріалу для аналізу всіх складових елементів розгорнутого стилю романтизму. Більше матеріалу дає проза, тому я й виходитиму з аналізу прозових творів.

Що характерне для маніри М. Хвильового? Поперше революційний патос, патос громадянської війни, подруге сатира на ворогів революції. На ці два основні цикли поділяється і тематика Хвильового і, звичайно, ці цикли закономірні для тодішніх умов. У новелях М. Хвильового ви не знайдете мотивів будівництва, бо переважає матеріал, що стосується руйни старого суспільства. Така тематика логічно пов'язана з специфікою раннього революційного романтизму, який бачить руйницьку і—не бачить творчої сторони революції. Щодо типу новель М. Хвильового, то в центрі стоїть не колектив, не пролетар, не селянин, а дрібно-буржуазний інтелігент, який від буржуазії приходить до революції після 3 чи 4 дзвінка, як висловився В. Сосюра. Цю рису треба підкреслити. Хвильовий зосереджує увагу на дрібно-буржуазних інтелігентах і не показує навіть пролетарських інтелігентів, а окремі типи робітників чи селян, як от Савка з «Солонського яру»—це випадковість, а не закономірність для творів М. Хвильового, не кажучи вже про нехарактерність цих персонажів, стилізо-

ваних відповідно до того ж інтелігентського розуміння революції. Трактуються типи М. Хвильового в пляні ідеалізації, героїзації гнилих дрібно-буржуазних бунтарів-інтелігентів, які на певний час пристають до революції, щоб бути виштовхнутим з неї після перших труднощів НЕП'и.

Іноді Хвильовий дає і масу, але він безпорадний у трактовці цієї маси. Він стилізує її не то під козацтво Тараса Бульби, не то під оперових пейзанів від революції, а не дає справжніх партизанів, і справжніх революціонерів.

Дуже характерна «Легенда» М. Хвильового, яка наочно доводить банкрутство його спроб подати масу й виявити глибокі класові процеси:

«... Тоді вже вмирала й вечірня зоря і тихо було на майдані,— тільки шаблюки іноді цокотіли та здалека гудів ліс. І сказав тоді юнак—Тепер я буду сидати на палю. Але слухайте! Слухайте!..

І раптом розірвав юнак свій одяг повстанський, і побачили люди замість юнака буйного голу жінку-красуню, що гордо дивилась перед себе.

І дзвінко сказала вона:

— Слухайте! Слухайте! Я вмираю за волю. Але я знову покликаю вас до помсти—точіть ножі!

Дивіться, дивіться на заграви: вже палає наше визволення, вже йде нова—невідома червона зоря.

Слухайте! Слухайте!

Але не дали їй говорити вороги, як люті шакали накинулись на неї і зав'язали їй рота.

... А нарід вже гудів...»

Всі функції «революційної маси» з «Легенди» в тому, що вона гуде і «робить шум». Це статисти, стилізовані в пляні «революційної екзотики» під якусь гайдамаччину, приперчену моментами (гола жінка в усій своїй красі тощо). Ми виразно відчуваємо безсилість, навіть кращого представника революційного романтизму, відбити масу, колектив, соціальний процес. М. Хвильовий обмежується типами інтелігентів, але не інтелігенти Хвильового робили революцію, а робив її пролетаріят в союзі з революційним селянством. Цього союзу, цих рушійних сил революції, не показав Хвильовий у тематиці воєнного комунізму. Отже основний «герой» М. Хвильового—«інтелігент революції», але цей герой, як я вже зазначав, фактично є буржуазний інтелігент типу редактора Карка, людина буржуазного походження, заражена індивідуалістичною психоаналізою, копірським у психологічних тонкощах, що не мають соціальної вартості. Інтелігент М. Хвильового лише плутається в революції, він випадково попав в революцію, він нудиться в ній. Сюжетову колізію новель побудовано на безнадійному протиріччі міщансько-індивідуалістичного «я» і революційного «ми». І в редактора Карка, і доктора Тагабота, дегенерата, який розстрілює мати-«Марію», індивідуалізм переважає над класовістю. Ідеалізація

таких «героїв»—продукт обмеженості й романтизму М. Хвильового, вузькості його ідейної бази, яка не може піднятися над дрібно-буржуазним індивідуалізмом. Масова революція, масові рухи—це лише тло для романтиків, на якому вони демонструють «героя». Це не активний романтизм, як він себе тепер анонсує, а пасивний, споглядальний романтизм (розслаблений психологізмом. Не рятує від внутрішньої порожнечі і рафінована стилістика—«орнаменталізм» з курсом на «фразу для фрази», на зовнішню «красивість», яка відсуває соціальні моменти на задній план.

М. Хвильовий намагається замінити сюжетову дію ліризмом, що має відбивати «внутрішнє напруження», але цей ліризм залишається елементом пасивного облямовання. Ідеалістичні сентенції, зокрема екскурси в минуле, згадування про татарщину, Мазепу, шведські могили відгоняють націоналізмом і являють зразок тої ж дрібно-буржуазної обмеженості.

До основних рис романтизму цього періоду треба залічити перевагу форми над змістом. Уже через це романтизм М. Хвильового не є пролетарське мистецтво, для якого безперечно зміст стоїть на першому плані, хоча ми його не відриваємо від форми. Я наведу зразок стилістики Хвильового, щоб показати дрібно-буржуазну специфіку (зовнішня красивість, пасивна настроєність) і цього елементу стилю, щоб продемонструвати, до речі, спрямовання цієї течії—на «вибраного читача», «прекраснодушної» інтелігенції, відірваної від маси і її естетики художньої простоти.

«З моря джигітували солоні вітри. Мчалися степом і зникали в Закаспії.

Над станицею мовчали нодосажні голубі верхів'я. Дрижали зорі і спокохано перебігали до небокраю, до гірського масиву.

Іще проходив невідомий синій листопад. Плентався по садках, по городах, заходив під стріхи й відходив за вітрами такий же невідомий, невідгаданий і мовчазний».

(«Синій Листопад» М. Хвильового).

Композиція романтичної новели раннього періоду імпресіоністична, вона гармонує з загальною недосконалістю творчої методи цього стилю. Ознаки цієї композиції—відсутність виразного сюжету, імпресіоністична розхристаність. Новела має в основі не провідний стрижень події взагалі, тим більше соціально значної, а лише настроїв з приводу певного явища. Композиція романтичної новели є прояв глибоко індивідуалістичного анархічного сприймання дійсності, характерного для дрібної буржуазії. В основі такої новели лежить махістське відчуття нашої доби, як суми розірваних вражень, а не як реального процесу. Цю махістську філософію підхоплює хвильовистський романтизм. Він ашелює до «відчуттів» і ігнорує розум. А мистецтво, тим більше пролетарське мистецтво кляси, що активно ставить-ся до життя, це безперечно єдність, синтез і емоції.

«Неверно также и то, что искусство выражает только чувства людей.

Нет, оно выражает и чувства их, и мысли, но выражает не отвлеченно, а в живых образах».

(Плеханов, т. XIV, стор. 2).

Ось плеханівська формула мистецтва, яку М. Хвильовий і його «школа» не визнавали, в тому розумінні, що ігнорували думку і орієнтувалися тільки на емоції, настрої. Переважна увага до емоції і ігнорування раціоналістичних елементів, це є ознака занепадницького мистецтва, занепадницької епохи, безперспективної класи, хоча б зовні й революційної (на словах). Романтизм хвильовістського типу тільки номінально революційний. Своєю творчою методою і філософською основою, це є занепадницький романтизм, який зріс на декадентській літературній спадщині і який не відповідає добі пролетарської революції. В цьому треба шукати причин кризи романтизму, що позначилася в літературі з 25 р. Ця криза полягала в тому, що романтизм не зміг відбити повно навіть відбудовної доби. Він творчо й ідейно збанкрутував перед труднощами будівничого процесу. Настрєвий романтизм був здібний на анархічний бунт на «вспышкопускательство» і звідси капітулянтські настрої знесилення, розчарування, занепадницькі настрої в зв'язку з труднощами тривалої класової боротьби, ще в специфічних, позбавлених зовнішнього ефекту, формах буденної роботи. В цьому коріння ідейної еволюції романтизму М. Хвильового до мотивів санаторійної зони, до ідеалізації самогубців, типу безвольної чекістки, що не може навіть застрелитися, не заразившись перед тим сифілісом (щоб не було ворття). Це вже глибоко гнилий романтизм, неприховано реакційний не лише щодо його філософської основи і творчої методи, а в розумінні і ідеологічного ставлення до нашої дійсності. Ідеологічний хвильовізм збанкрутував, а романтизм, безперечно, не помер і ще не скоро помер. Він не помер, доки ми не викорчуємо з корінням дрібну буржуазію і дрібно-буржуазні течії в культурі. Ця справа складна, розрахована на певний період. Ось чому романтизм розвивався і після поразки хвильовізму, чимраз більше виявляючи свою назадницьку суть.

Наслідувачі М. Хвильового в часи літературної кризи поширили занепадницькі ідеологічні тенденції тодішнього романтизму й надали їм більшої різноманітності.

Якщо М. Хвильовий ідеалізував пасивних «зайвих» людей, з колишніх революціонерів, то О. Копиленко ідеалізував активних босяків, що готові з ножем кинутись на будівників соціалізму, що перебувають в малочисельній опозиції до нашого суспільства, правда, більш з карних, ніж з ідейних мотивів. В силу соціально зумовленої убогости художніх метод, романтики все більше відставали від класової трактовки матеріалу і з надкласовою міркою почали подекуди, підходити, до людей ворожого пролетаріатів сектору.

В повісті «Образ» А. Любченко ідеалізує «чехівського героя», обивателя, дає «трагічний» образ підлизника й розтратника. Трагедію ускладнено всякими модними «захватывающими» моментами, на зразок того, що

жінка хоче, чи може, своїм тілом врятувати чоловіка. Ситуація має підкреслити міщанські «чесноти» жінки і дати разом гостру приправу («колізія», мовляв) для того ж обивателя. Повість «Образа» є реакційна річ, тому що обивателя визначає тільки як «людину», яку можна пожаліти, але яку не можна ненавидіти. Така трактовка клясового ворога є також «клясова» трактовка, але трактовка дрібного буржуа, бо тільки обиватель може розглядати обивателя,—як «свою людину» чи навіть мало не як «вселюдський» тип. Пролетарські письменники не можуть ставитися до обивателя інакше, як до клясового ворога, а не підносити до ролі лялькового трагіка. Ще яскравіший зразок буржуазної романтики подає І. Сенченко.

«Михайло Самійло іде, як бог-громовержець. Проте він не хапається, він не поспішає. Він навіть, ніби, не дивиться навколо себе. але все бачить, нічого від нього не сховається.

Бачить і те, що кури гребуться в полові—хтось кинув половника, не причинивши дверей; бачить, що корови одломили ворянку, що батрак не зачепив, як слід, відро на колодязі і воно, перетягнуте «собакою», високо бовтається в повітрі; бачить, що хтось ніс сіно і неохайно лишив по собі слід; бачить, що в одному возі розсохлися колеса і скоро поспадають шини... все бачить Михайло Самійло-Кішка, але мовчить, бо знає, що за його поглядом стежать десятки очей і—хай він тільки пройде далі, по всьому подвір'ї зразу ж розсипляться люди, щоб навести лад («Літ. Ярмарок», № 1, стор. 79).

Я думаю, що такий «патос», таку «побожність» в описах могутності заможного господаря, його подвір'я, його стайні, його свиней, не можна кваліфікувати інакше, як найяскравіший приклад куркулячої модифікації сучасного реакційного романтизму.

Подивіться на цього героя, коли він виїздить на поле, в яких образах подано цю фігуру, як ці образи нагадують махновський колорит:

«Коли Михайло Самійло-Кішка швидко летить на тачанці, розмальованій під розкішну екзотичну квітку, грива йому теж летить назад, розвівається, і він тоді схожий на—чорне вітрило.

Грива розвівається в повітрі, пил хмарою летить із-під копит і тоді вже не добереш, де кінчається окраса цього патріярха і де починається пил, що легеньким сизим туманом ще довго-довго йде по дорозі».

Ось художність нашого клясового ворога, ось мобілізація романтичного стилю для оформлення контр-революційних ідей.

Характерно, що від цього свого правого крила основна група романтиків не відмежувалася, а навпаки, включила його в свій клясовий фронт, зважаючи на спільність творчої методи і не зважаючи на одверту реакційність ідеології «ідеалістів» з куркулячого хутора.

Ми не дали б повної характеристики романтизму, якби не зупинились на проблемі романтичної сатири. На перший погляд, термін «романтична сатира» парадоксальний. Як може бути романтична сатира, коли цей жанр органічно мусить базуватися на реалізмі. Вірні канону критики-еклектики так і визначають подвійно стиль М. Хвильового, доводячи, що він, одно-

часно, і романтик, і реаліст: в «позитивних» творах романтик, у сатиричних—реаліст. Але, на мою думку, не може бути письменник одночасно і романтик, і реаліст, тобто і ідеаліст, і матеріаліст, якщо він не хоче бути звичайним еклектиком. Сатира М. Хвильового романтична тому, що в основі її лежить романтична метода пізнання життя в його негативних рисах. До речі, і композиційно сатира раннього М. Хвильового імпресіоністична, як і психологічна новеля, так само розрахована на збудження настрою з приводу певного негативного явища, а не на те, щоб подати саме явище максимально повно і всебічно, виявивши його характерні риси і також елементи дійсності, що заперечують це негативне явище, взявши негативне явище не ізольовано, а в соціальному контексті, що протистойть негативам (в умовах революційної дійсності). Це не значить, що негативне явище треба змазати «щасливою розв'язкою», але треба дати відчувати, виявити двобічний процес сучасності. Романтики дають тільки негативні риси, узагальнюють при тому окремі негативні типи і факти аж до песимістичних висновків про все суспільство.

В одній з останніх сатир—«Іван Іванович», М. Хвильовий хотів подати тип бюрократа, переродження, від якого партія позбавилась. В партії є бюрократи і їх треба випікати бойовою сатирою. Але, замість того, щоб показати бюрократа в його характерних соціальних рисах, М. Хвильовий, як романтик, обмежується поверховим виявленням окремих другорядних індивідуальних рис типу, штучно їх узагальнивши (хіба типове для бюрократа—винахідництво машинки нищити мух?).

Як же показане партійне оточення, що мусить протистояти бюрократові? Осередок показаний, як суміш підлизників і кар'єристів, «чінупш», які абсолютно нездібні мислити, нездібні відстоювати свої думки. Це—осередок обивателів. Саме в такій гіперболізованій трактовці питомої ваги негативного, яка завжди в душі романтизму, заховано можливості ідеологічних «вивихів», песимізму, переоцінки ворожих революції сил і недооцінка позитивних можливостей. Це тому, що романтики односторонні. Якщо вони захоплюються негативними рисами сучасності, то за негативними не відчують позитивних, або, навпаки, за односторонньо-показаними позитивними («ура-революційне» лакування) не бачать негативних. Романтики метафізично розривають протилежні складові елементи діалектичного процесу і цим самим розкладають процес на розірвані статичні факти. Односторонність романтичної методи в застосуванні до сатиричного матеріалу може призвести до одверто реакційних ідеологічних концепцій, що їх подано хоча б у «Вальдшнепах» М. Хвильового, де не лише зроблено песимістичні узагальнення на всю сучасність, але й указано на вихід зі становища по лінії контр-революції.

З боку художнього романтична сатира, через односторонність трактовки матеріалу, вражає схематизмом типів, схарактеризованих, переважно, за винятковими, соціально невмотивованими, індивідуалістичними ознаками. Так, про бюрократа з повісті Гр. Епіка «Без ґрунту» ми знаємо в головному те, що він, як демон, спокушає Тамару, в червоній хусточці, але хіба в цьому специфіка бюрократа радянських часів і хіба в цьому його головна соціальна шкідливість? Це дійсно «загально-людський тип» у гіршому розумінні

цього слова, ефектний «злодей», позбавлений ознак часу і місця, можливий в яку хочете добу і, в той же час, загалом неможливий через свою штучність і нереальність.

Звичайно, ви не знайдете в сатирі Гр. Епіка сил, що протистоять схематизованому бюрократизмові, ви не відчуєте в романі. Гр. Епіка професійної організації, партійного осередку, хоча Гр. Епик формально про них і згадує. Загалом соціальні ситуації підмінено індивідуалістичними, як і соціально-вмотивовану психологію дешевенькою і претенсійною патологією аж до «танку божевільного» по канцелярських столах і інших «ефектів», розрахованих на «радянського» обивателя.

Такі характерні риси романтичної методи в застосуванні її до сатиричного матеріалу. Щоб відігнати її специфіку, порівняємо романтичну сатиру з реалістичною, хоча б з реалістичною в основі, повістю «Голубі ешелони» П. Панча. В центрі цієї повісті також стоїть «висока індивідуальність», «герой», який подвоюється між революцією і контр-революцією, але він саме цим характерний для дрібно-буржуазної націоналістичної інтелігенції, а тому й реальний. Маса у Панча показана слабо, але все ж показана в відмінні від романтичних сатир, які ставлять наголос на героях, а масу обертають на статистів. Слабіше в «Голубих ешелонах» виявлені комуністичні сили, бо героїня цієї повісті, просто, авантюриця. І в характеристиці окремих масових типів П. Панч, безперечно, стоїть на ґрунті реалістичної сатири. Елементи гострої реалістичної сатири є в «Бур'яні» А. Головка, при чому в цьому романі ви наявно відчуваєте і сили, що протистають контр-революції, відчуваєте діалектичний процес боротьби позитивного з негативним, ідейну перевагу позитивного при звуженні реальних можливостей для негативного. Виявити негативне в процесі в зв'язку з цілим життєвим комплексом у типових рисах з належним ідеологічним освітленням—така особливість сатири, розробленої в плані пролетарського реалізму.

Треба сказати, що ми маємо і реалістичну сатиру, але не пролетарську, як от у творах Б. Антоненка-Давидовича (збірка «Справжній чоловік»); де він обґрунтовує формулу: «комуніст—рівно міщанин, рівно великодержавник». В кількох оповіданнях цієї збірки ви знайдете твердження, що комуніст—це носій міщанства, який дуже легко йде на змичку з співзвучним міщанством старої формації. Це обивательська сатира, що перебуває в безнадійній опозиції до комуністичної партії і що побудована на свідомому, часто фейлетонному пересаджуванні, розрахованому на компромітацію не окремих типів, а радянської дійсності взагалі. Елементи тенденційного пересаджування (як і зловживання стилізацією під клясиків сатири) характерні для К. Гордієнка, який негативні моменти дуже шаржує і узагальнює. Не можна подавати голозу райвиконкому, як Городничого з Ревізора, а Гордієнко змальовує районні центри, механічно запозичаючи засоби у Гоголя та Щедріна, застосовуючи до радянського матеріалу специфічні методи трактовки матеріалу сатириків іншої доби й іншої кляси.

Романтики мають не тільки художню практику на даному етапові розвитку цієї течії. Вони мають і свою теорію, дуже плутану, дуже непослідовну, дуже еклектичну, але, все таки, теорію, принаймні потуги на теорію. Тому

треба розглядати романтиків не як окремих творчих індивідуумів, хоча всі вони індивідуалісти, а як літературний рух, як організовану течію. Під прапором романтизму, принаймні, йшло «Вапліте». (Пригадайте М. Хвильового з його мотивами азійського ренесансу, віталізму тощо).

Романтичні традиції «Вапліте» продовжує «Літературний ярмарок», цей новітній штаб романтизму в нашій літературі. «Літ. Ярмарок» правда поновлює старий термін новим епітетом («активний романтизм»). Що ж таке активний романтизм, як концепція? В одній з інтермедій «Літ. Ярмарку» очевидно від редакції, бо матеріал подано без спеціальної примітки, вміщено звертання до ідеального читача «Літ. Ярмарку», який їх розуміє, і який їм співчуває.

«Так, ти писав нам, милий читальнику, і думки твої не розбігаються з істиною ні в цій проблемі, ні в іншій, яка, цебто, ця інша проблема, оформилась у твоїй уяві, як проблема активного романтизму, що ти його досить чітко і ясно протиставляєш пануючому тепер в нашій літературі натуралізму, офіційно рекомендуємоу «монументальним непорозумінням».

Відкидаючи «непорозуміння» «Літ. Ярмарок» додає, що

«Живе ж тільки комплексна система фактів, втілена в поетичний образ, як у невмирущий символ жадань, турбот, поразок і перемог кляси та її епохи. («Літ. Ярмарок», № 9).

В цьому звертання пояснюється концепцію «активного романтизму», вірніше, робиться спроба пояснити цю запутану теорію.

Характерна, між іншим, термінологія: «комплекс», а не синтез фактів. Ми цьому педагогічному термінові протиставляємо синтез фактів, синтез доби, синтез типів, вони ж говорять про комплекс фактів, під яким можна розуміти й механічний збіг. У цитаті говориться про поетичні образи, як символи жадань, турбот, поразки, перемоги. Якісь специфічні не-матеріалізовані терміни, позбавлені відчуття конкретної епохи, замінені однобокою ідеалістичною деклямацією. Романтизм у викладі «добровольця»-теоретика з «Літ. Ярмарку», як і завжди, відривається від епохи, від конкретних матеріалів і оперує індивідуалістичними психологічними категоріями.

«Пролітфронт» гідний продовжувач лінії «Літ. Ярмарку» і, як відомо, також іде проти реалізму. Я, звичайно, базуюся не на статті І. Момота новоспеченого ентузіаста «Пролітфронту», яка (стаття), не зважаючи на претенціозність («офіціоз юнсектору «Пролітфронту», мало впливає на будь-які літературні справи, бо це вінігрет з доречних, але хибно витлумачених і частіше недоречних цитат. Я маю на увазі офіційну програму «Пролітфронту», оголошену в його декларації. В декларації провідна думка, що треба засвоювати всю буржуазну спадщину без вибору, пробувати всі стилі, тобто й символізм, і формалізм, імпресіонізм і все, що хоче.

В цьому вони повторюють перейдений етап початкових шукань. На сьогодні, опрацьовуючи культурну спадщину, треба мати класовий критерій вибору елементів спадщини, відкидаючи несумісне з психоідеологією пролетаріату і філософією діалектичного матеріалізму. «Пролітфронтівці» ж еkleктично і безпринципно пробувають різні буржуазні стилі, відкидають

саме тільки реалізм. Така платформа «Пролітфронту» говорить за те, що їх шукання ідуть виключно по лінії ідеалістичних стилів, бо відкидають вони лише і саме реалізм, що базується на матеріалістичному світовідчутті і що найбільше себе виправдав у специфічній, і якісно відмінній від буржуазного реалізму класовій формації пролетарського реалізму, якнайефективніший стиль пролетарської літератури.

Останнім розділом моєї доповіді буде характеристика тієї течії пролетарської літератури, що свої стильові шукання підпорядкувала методології діалектичного матеріалізму. Її ми протиставляємо ідеалістичним стилям різних відтінків в тому числі і схарактеризованому вище романтизму.

Щоб зрозуміти специфіку нового стилю й динаміку наростання його елементів, треба дати декільки історичних довідок про те, як розвивалися творчі шукання основного загалу пролетарських письменників, як вироблялась специфіка нового стилю, які досягнення, нарешті, ми маємо на сьогодні в напрямку викристалізовування майбутнього стилю доби, що в його основу ми кладемо течію пролетарського реалізму (термін умовний). Розвиток реалізму почався від шукання простоти, буднів революції з боку романтиків першого призову пролетарської літератури. Реалістична течія була свіжим струменем в романтичній літературі, увесь час перебуваючи в колізії з панівним у свій час романтичним стилем.

За приклад можна взяти творчість уже згадуваного П. Панча. Правда, П. Панч вживав романтичного орнаменту, і то не в дуже великій пропорції, іноді, наслідував М. Хвильового і щодо типажу та композиції, але, здебільшого, замість анархічної конструкції, вірніше імпресіоністичної деструкції сюжету він подавав психологічно й соціально вмотивовані колізії, звичайно, з ідеологічними особливостями трактовки матеріалу, характерними для лівого попутника.

Типаж у П. Панча був також здебільшого реалістичний, іноді з нахилом до примітивізму. П. Панч, таким чином, відштовхувався від романтики з початку своєї творчості, але П. Панча не можна вважати і за основного представника пролетарського реалізму, бо П. Панч—попутник цієї течії (в останній час непослідовний, еклектич). Ми лінію пролетарського реалізму ведемо не від П. Панча, а від тих реалістів, що з самого початку своєї літературної діяльності засвоїли психологію й ідеологію пролетаріату і послідовно працювали в реалістичному напрямку, переборюючи чужеродні стильові елементи в процесі свого художнього удосконалення.

За вихідний етап пролетарського реалізму можна вважати творчість Ів. Ле, саме першу збірку оповідань «Юхим Кудря» і першу частину другої збірки «Танець Живота».

В ранніх оповіданнях Ів. Ле переважно відображає побут села. Але в них нема ще достатнього синтезування, переважно автор обмежується фотографуванням, фіксацією сировинного матеріалу. Тематика в Ів. Ле—стара, він пише про село. Але, звичайно, він пише про радянське село. Отже, матеріал його творчості, безперечно, новий, матеріал—радянського, після-революційного села.

Обробка матеріалу у Ів. Ле також де в чому стара, маючи на увазі етнографічну маніру фіксації фактів без достатнього синтезування, а також стилістику. Такі протиріччя стилю Ів. Ле раннього періоду.

Ми маємо і формацію пролетарського реалізму, що зростав на робітничій тематиці. Я насамперед пошлюсь на творчість Лева Скрипника, який є найбільш характерний представник вихідного примітивного етапу пролетарського реалізму (в своїх перших творах).

У творах реалістів раннього періоду типаж, де в чому, трактується за допомогою старих прийомів етнографічного реалізму, психологічні описи розтягнуто, трапляються часто зовнішні характеристики але, безперечно, вже на першій стадії розвитку намічається одна з основних рис розвиненого пролетарського реалізму—уміння виявити типи в динамічному розвитку.

Якщо романтики беруть застигли, статичні типи з незмінними рисами, то реалісти показують їх у розвитку через діалектичну боротьбу психологічних процесів, при чому цю боротьбу зумовлює класове оточення і в першу чергу класова боротьба.

Пролетарський реалізм вже на першому щаблі свого розвитку відрізнявся від романтизму об'єктивною соціальною мотивацією сюжетових ситуацій і типажу, виявлених у характерних реальних рисах. Ця формула, відрізняє пролетарських реалістів від романтиків. У романтиків не вмотивований соціально, або слабо вмотивований типаж; реалісти дають соціально-психологічне вмотивування сюжету. Ця особливість характерна для композиції творів реалістичного стилю, навіть на першому щаблі, розвитку. Щодо стилістики, треба відзначити, як негативне, наявність впливу старого етнографічного реалізму: розтягнена описова статична фраза, іноді, просто, під Нечуя Левицького, також образність, запозичену частково з народньої поезії, частково від тих же народницьких етнографічних реалістів.

Такі основні формальні моменти пролетарського реалізму в його першій вихідній стадії примітивного реалізму.

Треба сказати, що й у першому періоді, і в процесі дальшого розвитку пролетарського реалізму ми весь час мали неорганічні домішки до цього стилю,—поперше, елементи дрібно-буржуазного психологізму, який іноді доходить мало не до надкласової трактовки типів. Наприклад, у «Танці Живота» Ів. Ле виводить тип балерини з «колишніх людей» у пляні такої соціально невиразної трактовки. Ів. Ле розглядає цей класовий тип, як матір і відсуває назад соціальну характеристику балерини, як представниці буржуазії. Правда, Ів. Ле докладно зупиняючись на психологічних переживаннях «матері», в той час дає і соціальне мотивування того факту, що мати відштовхує свою дочку (аристократичне призиство до брудної, вошивої, безпритульної дівчини, до якої потрапила її дочка).

Трапляється в стилі пролетарського реалізму і домішка натуралізму. Це, поперше, протоколізм, як елемент примітивного реалізму, подруге, натуралістична трактовка біологічних процесів.

Нарешті, в творах окремих реалістів можна подібати елементи романтизму, зокрема романтичну трактовку кохання, деяку гіперболізацію образів, ідеалізацію позитивного типажу.

Це теж елементи романтизму, які мають місце і в «Романі Міжгір'я» Івана Ле.

Впливи романтичного стилю на твори реалістів не треба переоцінювати, бо коли брати ці дві течії в їх конкретних формах сучасної літератури, то ми побачимо, що точки відміни далеко переважають риси подібності.

Перед тим, як зупинитися на характеристиці сучасної стадії пролетарського реалізму, я хочу сказати про темпи зросту цієї течії. Пролетарський реалізм зростає швидко, при тому переважно за рахунок молоді, в першу чергу за рахунок «Молодняка», в меншій мірі—за рахунок вихідців з «Молодняка» до ВУСПП'у, як от: Первомайський, Кузьмич. (Перший хворіє на патологізований психологізм з домішкою романтизму, другий виявив нахил до романтизму з домішкою авантюриництва).

Отже, на сьогодні, базою пролетарського реалізму і його кадрами є письменники з «Молодняка» і з ВУСПП'у, хоча, звичайно, серед членів цих організацій є й непослідовні реалісти, а є й просто еклектики, або наслідувачі реакційних на сьогодні стилів.

Пролетарський реалізм вигідно відрізняється від романтизму соціальною широчиною своїх творів. Тематика пролетарських реалістів насичена соціальною проблемністю, відмінно від індивідуальної проблемности, дрібно-буржуазної проблемности романтиків. Для реалістів характерна широка закрійка матеріялу, широка мобілізація життєвих фактів. Візьміть «Роман Міжгір'я». Там ви побачите побут Узбекистану: селянства, узбецької інтелігенції, російської інтелігенції різної формації, в романі розгорнута проблема ув'язки класової боротьби з національним питанням, ув'язки реконструкції економіки з будівництвом нової культури. Для реалістів, загалом, характерна увага до центральних проблем нашої політичної дійсности, зокрема до виявлення робітничої тематики. Робітнича тематика—це глибоко політичне питання. Пролетарська література може показувати не лише робітництво, пролетарська література не повинна виключно обмежуватися робітничою тематикою, але виявлення робітництва є одне з вузлових завдань пролетарської літератури.

Тематика соціальної реконструкції лише починає входити в продукцію пролетарських письменників, але вже в тих творах що ми маємо, пролетарські реалісти незрівнянно ширше й глибше трактують цю тематику, ніж романтики (порівняйте «Роман Міжгір'я» і романтичну «Повість наших днів» П. Панча). Отже, пролетарські реалісти відрізняються від сучасних романтиків щодо трактовки типів і також тематикою актуальною і соціальною щодо трактування типів і матеріялу, реалісти намагаються виявити діалектичні процеси класової боротьби, як в соціальних ситуаціях, так і в ситуаціях індивідуальних (вплив класового оточення на персонажі). У творах пролетарських реалістів ми відчуваємо, як класова боротьба впливає на психологію громадської людини і визначає, навіть, індивідуальні сторони цієї психології. Іван Ле, наприклад, дає цікаві спроби виявити вплив класових моментів щодо кохання. Ю. Савченко пошло витлумачує ці спроби, але характерно, що Іван Ле намагається подати соціальну мотивацію, на-

віль, на перший погляд, такого суто індивідуального чинника, як кохання. В усіх відповідних сюжетових колізіях Іван Ле ставить проблему класових мотивів вибору коханця чи коханки, крім мотиву біологічного, індивідуального уподобання. Іван Ле сплітає соціальні та індивідуальні властивості особи, її особисті переживання і залежність їх від класової боротьби та ролі в ній персонажа. Такого виявлення діалектичних процесів в індивідуальній психології, ми не знайдемо в творах романтиків, які беруть статичні, викінчені в своїх якостях постаті, поділяють їх схематично на «героїв» та «злодеев», але не показують розвитку типів під впливом класового оточення.

Пролетарські реалісти користуються і з інших принципів відбору матеріалу, ніж романтики. Відбираючи матеріал для творчості, реалісти в першу чергу мають на оці соціальне значення матеріалу, тоді, як романтики, часто ставлять наголос на різних індивідуалістичних проблемах, які можуть лише лоскотати нерви дрібної буржуазії. Пролетарські реалісти типізують свій матеріал і роблять з нього філософські—синтетичні висновки в образах, за Плеханівською формулою моністично поєднуючи думку й емоції. У цьому реалісти відрізняються від романтиків-імпресіоністів, які нездідні досягти моністичного синтезу, а дають лише розрізнені клаптики життя, механічно роблять з них оптимістичні, або песимістичні висновки. Пролетарські реалісти дбають за психологічну та соціальну мотивацію реального, можливого сюжету, романтики нездатні на виявлення соціальної та психологічної причиновості дії.

По цій лінії, до речі, реалісти рішуче відмежуються від жанру авантурної повісти, який фіксує зміну фактів, не виявляючи причиновості цієї зміни. Пролетарські реалісти не дають калейдоскопічну гру фактів, а виявляють причиновість у розвиткові ситуацій і в мотивації вчинків персонажів. Конкретно: ми відмежуємося від творчості С. Слісаренка, як від дрібно-буржуазного жанру. Ми відмежуємося і від дрібно-буржуазного психологізму для психологізму. Ми стоїмо за стиль художньої простоти. Ми засуджуємо мистецтво для вибраних і голоформалістичне експериментаторство, розраховане на гастрономів від літератури. Пролетарські письменники провадять у життя ленінську тезу—масовості мистецтва, розуміючи під цим не простоту примітивізму, а висококваліфіковану художню простоту, яку мали класики. Нарешті, пролетарські письменники тісно ув'язують своїх героїв з колективом, розглядають їх не як «самодовлеющую лічність», яка стоїть над колективом, або осторонь колективу, а як особу класову, і як активного борця за справу колективу (в тому випадку, коли дається пролетарський персонаж, позитивний тип).

«Отсутствие «героя» и «героев» места которых занимает класс, как «органическое единство разнообразных типов», второстепенное значение в общей структуре «романических» мотивов поведения и, наконец, замена интроспективного, пассивного, психологического описания активным отношением к миру, подлежащему изменению, и процессом изменения в той активной борьбе человеческого материала, человеческого субстрата социалистического строительства».

(В. Фріче, «Печать и Революция», № 9, 1929).

Така характеристика пролетарського реалізму, що її дав Фріче. Я переходжу до перспектив пролетарського реалізму і до дискусійних питань, зв'язаних з цими перспективами. Візьміть проблему «живої людини» й суперечки навколо цієї проблеми. Справа в тому, що це гасло можна розуміти подвійно, як реакцію проти методи романтичного схематизму, як тенденцію показу людини в процесі і в боротьбі протиріч, а не в статичній формі, можна розуміти гасло «живої людини» з відтінком надкласовості, що жива людина це просто людина повнокровна, соковита, але людина, як самоціль, не зв'язана з класовим процесом. Можна на цій підставі виправдати реалізм буржуазного письменника, який, мовляв, теж дає «живу людину», наближаючись до об'єктивної методології пролетарської літератури, а відтак і до її психоідеології. Плеханівське твердження, що кращі письменники старого суспільства, кращі художники були найоб'єктивніші й тому могли найповніше охопити процеси суспільства. Але цю плеханівську формулу не можна переоцінювати й забувати про класову детермінованість буржуазного об'єктивізму. Термін «живої людини» небезпечний тому, що за нього можуть ухопитися прихильники «надкласового» мистецтва. Тому треба цей термін замінити терміном класової людини. Ця класова людина теж буде жива, а не мертва, але вона буде безпосередньо зв'язана з процесом класової боротьби. Ще одна негативна можливість розуміння терміну «живої людини». Це неправильне розуміння суті об'єктивного показу людини. Приблизно міркують так: жива людина мусить бути або позитивна на 75%, і негативна на 25%, або навпаки (тоді це буде негативний тип). Деякі прихильники такої методології будови типу хочуть у кожній людині, найпоганшій, відшукати неодмінно «людські» позитивні риси і, навпаки, в позитивному шукати подвоєння. Таке розуміння терміну живої людини має ту небезпеку, що виключає монолітний типаж, а безперечно монолітні типи є в нашому суспільстві і що далі, то буде їх більше. Це типи монолітних пролетарських революціонерів, яким зовсім не обов'язково нав'язати хоча б декілька елементів негативних, щоб цей тип був «живий». Ми мусимо замінити термін живої людини, терміном класової людини, і в цей термін включити розуміння монолітного типу, монолітного революціонера і монолітного контр-революціонера, якого нам зовсім не треба наділяти спеціально позитивними рисами, як не потрібно якимось, терпляче «по-людському» до нього підходити. Термін класової людини має більшу соціальну визначеність і більше виправдує себе з георетичного погляду. Треба сказати, що теорія подвоєної живої людини найбільше підходить до виявлення типів дрібно-буржуазного інтелігента, що прийшов в революцію, але процес приходу його до революції був зв'язаний з поступовою ліквідацією елементів дрібно-буржуазної психології. «Жива людина» в специфічному розумінні цього терміну—це дрібно-буржуазний інтелігент, який дійсно має, умовно кажучи, на 75% позитивних і на 25% негативних рис, чи, навпаки, над якими тяжать психоідеологічні рецидиви його класу.

Теорія живої людини зв'язана з твердженням про гегемонію елементів «непосредственных ощущений» у мистецтві». Ю. Лібедінський, обстоював цю теорію «непосредственных ощущений», як основу творчості, але ця

теорія небезпечна тим, що, особливо за хибного її розуміння, відриває безпосередні відчуття від «опосередування» їх розумом. Ми уявляємо за Плехановим і мистецький твір, як синтез думки й емоцій і не можемо дати перевагу емоціям, а тим більше відірвати цю сферу від розуму, як щось цілком самостійне. Ю. Лібедінський не лише виділяє сферу «непосредственных ощущений», він говорить, що ця сфера незалежно від розуму на рівноправних засадах з ним соціально детермінована. Таке формулювання не точне, бо безпосередні відчуття конче мають в собі елементи «опосередування». Не може один і той же образ однаково «безпосередньо відчутти» готентот і сучасний пролетар-європеець. Отже, безпосередні відчуття синтетично з'єднані з опосередуванням, і можна лише говорити про перевагу в конкретному випадковій елементу безпосередності чи раціоналізму, аж ніяк не ізолюючи штучно одно від одного і загалом не зловживаючи моментами «підсвідомого», яке не залежить від письменника, а навпаки, «стихійно» його підпорядковує собі.

Перейду до третьої проблеми, зв'язаної з реалістичним стилем, до проблеми патосу революції в реалістичній трактовці. Романтики весь час настирливо, як осінні мухи, доводять, що монополію на патос революції вони мають у себе, і що виявити патос можна лише за допомогою романтичної методи. Але матеріялісти щодо світовідчуження працюють на полі соціалістичної реконструкції в усіх її ділянках не як автомати, а як ентузіясти цього процесу. Справа в тому, що патос революції вони відчують не як ідеалісти, нехай «найнадхненніші», а як матеріялісти, зв'язані з конкретним матеріалом, які відчують сучасність, як конкретний історичний процес, а не як абстраговане «прекрасне майбутнє» або «загірню комуну» з нальотом шпенґлеріанства.

Отже, патос революції ми не віддаємо в концесію романтикам. Ми його беремо собі. Але зв'язуємо цей патос з реалістичною «земною» філософією діалектичного матеріалізму. Революційний ентузіазм не є притаманний лише романтикам, він характерний і для реалістів, тільки цей ентузіазм має іншу якість, бо він є похідна від психоідеології розумно-оптимістичних, певних своїх сил революціонерів, зв'язаних з історичним процесом, озброєних матеріалістичним світоглядом.

Патос революції у романтиків базується виключно на емоції, на настрої. Ми цей патос зв'язуємо з розумом. Художня метода пролетарського реалізму в відміну від методи романтизму об'єктивна, вона кладе в основу не довільне суб'єктивне відчуження дійсності окремим письменником, а критерій відповідності художнього твору об'єктивної дійсності (звичайно, маємо на увазі не абстрактну «математичну», а класову об'єктивність).

Про об'єктивний критерій краси говорить Плеханов, який недвозначно повстає проти суб'єктивного критерія в зображенні дійсності, що базується зрештою на ідеалістичній концепції—світ—це моє відчуження цього світу, він існує лише таким, яким я його відчую і лише доти, доки я його відчую.

«...абсолютного критерія красоти по моему, нет и быть не может.

Понятия людей о красоте несомненно изменяются в ходе исторического

процесса. Но если нет абсолютного критерия красоты, если все ее критерии относительны, то это еще не значит, что мы лишены всякой объективной возможности судить о том, хорошо ли выполнен данный художественный замысел. Положим, что художник хочет написать «женщину в синем». Если то, что он изобразит на своей картине, в самом деле будет походить на такую женщину, то мы скажем, что ему удалось написать хорошую картину. Если же вместо женщины одетой в синее платье, мы увидим на его полотне несколько стереометрических фигур, местами более или менее грубо раскрашенных в синий цвет, то мы скажем, что он написал все, что угодно, но только не хорошую картину. Чем больше соответствует исполнение замыслу, или чтобы употребить более общее выражение, чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило. И только потому, что подобное мерило существует, мы имеем право утверждать, что рисунки, например, Леонардо-да-Винчи лучше рисунков какогонибудь Фемистоклюса, пачкающего бумагу для своего развлечения».

(Плеханов, т. XIV, 179).

«Разлад разладу рознь,—писал по поводу вопроса о разладе между мечтой и действительностью Писарев.—Моя мечта может обгонять естественный ход событий, или же она может хватать совершенно в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий никогда не может притти. В первом случае мечта не приносит никакого вреда; она может даже поддерживать и усиливать энергию трудящегося человека... В подобных мечтах нет ничего такого, что извращало или парализовало бы рабочую силу. Даже совсем напротив. Если бы человек был совершенно лишен способности мечтать таким образом, если бы он не мог изредка забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться под его руками,—тогда я решительно не могу представить, какая побудительная причина заставляла бы человека предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни... Разлад между мечтой и действительностью не приносит никакого вреда, если только мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения с своими воздушными замками и вообще добросовестно работает над осуществлением своей фантазии. Когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью, тогда все обстоит благополучно».

Чи об'єктивний критерій відповідності мистецького твору дійсності можливий, лише в наслідок голого «відображальства» фіксації фактів і чи виключає цей критерій фантазію, мрійництво?

Ми не вважаємо, що мрійництво можна поєднати лише з романтичною методою пізнання світу. Реалісти зовсім не обмежуються грубим емпіризмом, вони дають синтетичний образ доби, вони можуть давати і прагнути на майбутнє. Можуть бути і мрійниками, але мрійниками не по Хвильовому, а по Леніну. Адже Ленін розглядав мрійництво, «як спосіб психо-ідеологічного

«заряджування» людини, її громадської активізації», в тому випадку, коли це мрійництво йшло не в бік від життя, а продовжувало тенденцію розвитку історичного процесу.

Саме погодження мрії і життя у романтиків дуже мало. Вони мріють, або вітаючи у хмарах абстрагованого майбутнього, над життям, або мріють у бік від революції, доходячи в цьому аж до «Вальдшнепів», що є, між іншим, також мрійницький роман. Ми ж проблему мрійництва ставимо на ґрунт того ж світогляду діалектичного матеріалізму, ми мріємо в напрямку продовження тенденції розвитку революційної дійсності, розкриваємо перспективи соціальної революції. Така «фантазія» не має нічого спільного з меланхолійною замріяністю ізольованих від історичного процесу людей, «не от міра сего». Це мрійництво активного пролетаря, який знає, що його мрія виправдається історично і який бореться за реалізацію своєї «мрії».

Щоб яскравіше уявити різницю між двома категоріями мрійництва, пригадайте Аркадія Любченка, який написав грубенку книжку «Вона». Романтичне мрійництво, відбите в повістях цієї збірки, не конкретизоване, не зв'язане з реальною дійсністю. Там говориться про революцію взагалі, про славнозвісну симфонію гудків, декларується співчуття автора до символізованої в гудках справи, але замріяний автор до кінця і послідовно залишається на ґрунті абстракції, залишається дрібнобуржуазним індивідуалістом, ізольованим від історичного процесу, хоча й прихильним до нього.

З'ясувавши принципову різницю між «мрійництвом» романтиків і реалістів, ми безпосередньо можемо перейти до проблеми реалістичної наукової «утопії». Може бути ідеалістична утопія, яка дає образ майбутнього, не обґрунтований законами розвитку історичного процесу, і може бути реалістична «утопія», яка продовжує тенденції розвитку цього процесу і намагається збагнути його майбутні етапи. Можна, наприклад, написати про радянське суспільство через 10—15 років, про майбутнє «село», якого ще немає, але такий твір повинен базуватися і виходити з об'єктивних даних, які вже є на сьогодні.

Характерний був виступ, якщо не помиляюся, т. Керженцева на з'їзді селянських письменників РСФРР, де він рекомендував показати село, яким воно буде через 15 років. Це т.т. по формі також «утопія», «роман майбутнього», але ця «утопія» базується на матеріалістичній методології пізнання життя і на реалістичних прогнозах. І тут ми маємо різницю між реалістичним підходом до проблеми роману майбутнього і романтичним. Жанр наукового реалістичного роману майбутнього ми також романтикам не віддамо, бо й реалісти можуть працювати у цьому напрямку.

Окремі автори з «Печати и Революции» намагаються звужити поняття стилю пролетарського реалізму, звести стиль до жанру тільки психологічного роману про сучасне з хибно витлумаченою «живою людиною» в центрі, розглядаючи стиль пролетарського реалізму, як жанр, а не як синтез класової ідеології і формальних прийомів, що базуються на методі пізнання життя і на філософії діалектичного матеріалізму. Ці автори деклямують: «Ми за політичний роман Чернишевського», «за сатиру Гайне» і т. д. Але хіба стиль пролетарського реалізму заперечує жанр політичного роману? Безперечно,

цей жанр можна розробляти і в реалістичному і в романтичному стилі. Ми проти звуження стилю пролетарського реалізму до жанру, як це робить, до речі, «Нова Генерація». Ми розуміємо цей стиль, як художню методу, що базується на активній психо-ідеології пролетаріату і на філософії діалектичного матеріалізму, на методі пізнання світу кляси, що цей світ змінює в інтересах соціалізму. Будуючи стиль пролетарського реалізму, що базується на методології діалектичного матеріалізму, ми й культурної спадщини не відкидаємо, як це робили (і роблять) футуристи, але засвоюючи культурну спадщину ми завжди маємо на оці принципів, якісну відміну цієї спадщини від культури нашої доби і відбираємо з цієї спадщини елементи, що можуть придатися до будівництва саме пролетарської літератури. Тому ми відкидаємо стилі, що базуються не на матеріалістичній методі пізнання дійсності, як от символізм, романтизм. Але культурна спадщина навіть у своїй реалістичній частині ґрунтовно відрізняється від нашого стилю тому, що буржуазні реалісти базуються на обмеженій методі метафізичного матеріалізму, вони не здібні виявити діалектичного процесу, а подають окремі класики реального життя, часто скочуючись при цьому до натуралізму, до одностороннього натуралістичного метафізичного матеріалізму, що уживався з ідеалістичним розумінням соціальних явищ.

Деякі прихильники романтизму удають, що пролетарський реалізм це лише епігонство по відношенню до буржуазного, але ці два реалізми треба відрізнати, як відрізняється метафізичний матеріалізм, що притаманний був мисленню частини буржуазії від діалектичного матеріалізму, що є і методом пізнання світу лише і тільки пролетаріату. Тому ми підходимо до проблем засвоєння культурної спадщини критично. Ми засвоюємо потрібні елементи цієї спадщини, відкидаючи методу пізнання світу, характерну для буржуазії:

«Не учиться у наших классиков—Толстого и Достоевского—надо, как изображать «живого человека», а изучив их, поняв обусловленность их методов изображения их мировоззрением, равно, как обусловленность последнего их социальным бытием ярких представлений двух, правда, разных, но одинаково ущемленных социальных групп («феодальной» аристократии и городского мещанства), пригнетенных развивавшимся капитализмом, изучив и поняв все это, не учиться «у них надо нашим пролетписателям, а решительно от них оттолкнуться».

(В. Фріче, «Печать и Революция», кн. 9, 1929 р.).

Ось як стоїть питання з культурною спадщиною, і тільки несумлінні полемісти, нерозбірливі щодо метод полеміки, можуть говорити, що ми механічно переносимо буржуазний реалізм в сучасну літературу.

Ми, беремо з культурної спадщини формальні елементи, але відкидаємо клясово зумовлену ідеологію і методологію пізнання світу, що на ній базувалася допролетарська культура, бо не можна поєднати, наприклад, буржуазну ідеологію і буржуазну художню методологію з ідеологією пролетаріату і з його філософією діалектичного матеріалізму. Є, правда, теоретики, які рекомендують вчитися у буржуазії діалектики: але матеріалістичну дія-

лектику протиставляємо буржуазній ідеалістичній, як класово-відмінну. Ми знаємо, що ідеалістична діалектика відіграла свого часу велику роль, що вона мала таких велетнів, як Гегеля, але знаємо також, що Маркс поставив гегелівську діалектику з голови на ноги, підвівши під цю діалектику матеріалістичну базу. Було б великою помилкою, маючи відточену марксистську діалектику, домішувати до неї ідеалістичну. Це було б ревізією Маркса. Наша пролетарська література базується не просто на діалектиці, а на марксистській матеріалістичній діалектиці. М. Доленго рекомендує нам таку характерну методу засвоєння літературної спадщини: він рекомендує вивчати діалектику образу у символістів.

«Поетичні образи у символістів побудовані, хоч і не завжди послідовно, на принципі діалектики. Вони виявляють єдність протилежностей свідомо і принципово. Твір у символістів являє собою діалектичну систему образів або ж один розгорнений діалектичний образ.

Заперечуючи імпресіоністську хаотичність, пролетарський реалізм заводить до літератури замість індивідуалістичного суб'єктивізму колективістичну об'єктивність і творить теж струнку, і теж діалектичну систему образів, як колись символізм, повертаючись у цьому до нього через заперечення, тільки на вищому щаблі і на об'єктивно-реалістичному художньо-матеріалістичному ґрунті». (М. Доленго «Гарт», № 11, 1929 р.).

За цією дуже «заумною» фразеологією криється основна ідея, що ми не беремо, правда, діалектики в цілому у символістів, але беремо клаптики цієї діалектики (будова образу). Насамперед, питання, чи символісти були діалектиками, чи відображали просто подвоєність буржуазної психіки між «подей» і «потойбічний» світом. А подруге, не можна елементи ідеалістичної діалектики перенести механічно в стиль, що базується на матеріалістичній діалектиці. Не треба плутати Маркса з попівщиною, бо ідеалізм, це ж і є попівщина, навіть у його вищій гегелівській формі, бо Гегель розуміє ідею абсолютного, як ідею пана-бога.

Маркс узяв у Гегеля тільки методу, підвівши під неї зовсім іншу базу. А тов. Доленго радить взяти клаптики ідеалістичної діалектики і втиснути її в матеріалістичний стиль. Треба вчитися діалектики не в Бльока і не в Бальмонта, а у Маркса, Енгельса і Леніна (Голос—А хіба Енгельс вірші писав?). (Голос—Писав). Не вся діалектика в віршах, є і в прозі... Ви теж здається віршів не пишете, а про вірші говорите, тільки ваші домисли відрізняються від марксистської аналізи.

Отже, ми проти всякої еклектики, ми непримиренно ставимось до спроб з різних клаптів стачати стиль доби, ми проти лоскутного стилю. Ми за моністичні шукання на підставі методи діалектичного матеріалізму, і всякі інші шукання, що не відповідають нашій провідній філософській концепції, ми відкидаємо.

Щодо проблеми реалістично-романтичного стилю, то треба сказати, що не можна поєднати реалізм з романтизмом, як не можна матеріалізму поєднати з ідеалізмом. У цьому відношенні ми—моністи і правдивість нашої мо-

ністичної творчої методи лише потверджується невдалими спробами окремих авторів, зв'язати якимось романтизм з реалізмом.

Це призводить до еклектичного подвоєння стилю. Так у повісті І. Кириленка «Кучеряві дні» ви маєте реалістичну сатиру на негативні типи, зокрема художню критику дрібно-буржасної романтики, але там, де автор подає позитивні типи, — Дубова, Ломова, там він сам переходить на рейки романтики, і ви відчуваєте вузькість трактовки цих позитивних типів — нахил до невинуватості, з погляду методи пролетарського реалізму, ідеалізації цих типів. Кожний, хто читав повість, погодиться, що негативні типи, трактовані в реалістичному плані, вийшли в автора сильніші, ніж позитивні, романтизовані.

Так само і з «Диктатурою» І. Микитенка. Куркулі, за винятком Чирви-Козиря, показані в нього реалістично (Голос: — Куркулі показані романтично). Куркулі — романтично? У вас — «затмение мозгов».

Я настоюю, що куркулі показані реалістично, справді «живими» людьми, яких ми мусимо вирвати з корінням (Голос: — Ви проти живих людей?). Я проти таких надокучливих людей, як ви.

Отже, товариші, незаможницьке селянство, частково середняцьке і особливо комсомол, особливо робітники, показані у І. Микитенка в романтичному плані, показані поверхово, методом лакування, методом ідеалізації, а відтак і схематизації революції. Нам лакувати революції не треба. Нам треба її глибоко розуміти і відтворювати синтетично. Тов. Ісаєв уже говорив, що комсомольців введено недосконало в «Диктатурі». Дійсно, в «Диктатурі» їх введено недосконало через те, що автор трактує їх дуже романтично, поверхово, конфектно. Так само конфектно введено робітників.

Не можна дуже гостро обвинувачувати тов. Микитенка за недосконалість його маніри трактувати позитивні типи, бо він не зв'язаний з робітничим матеріалом і уже тому не міг глибоко відтворити цей матеріал. Я думаю, що коли б тов. Микитенко років два пожив серед робітництва, він знайшов би тип «живої» клясової людини робітника. Покищо він того не знайшов. Ми його за це не судимо, але ми констатуємо, що в певній частині творчості, — в трактовці позитивного типажу, Микитенко виступив, як романтик, і через те позитивний типаж його показано недосконало.

Таке ж враження залишиться, якщо порівняти реалістичні твори П. Панча з романтичною «Повістю наших днів». Не треба переконувати, що в «Повісті наших днів» ви маєте лялок, які випаляють цитати з газет і існують як статистки, як тло для ефектних «героїв». Отже і на творах Панча ви побачите перевагу реалістичної методи над романтичною і побачите зумовленість творчої методології, крім інших причин, мірою обізнаності автора з матеріалом. Панч наближається до пролетарської літератури, але залишається при тому еклектиком, що оперує різними стилями. Він ще не виробив моністичної методології, але характерно, що краще відомий йому матеріал трактує як реаліст, а мало відомий — як романтик. Матеріал нашої доби особливо вимагає реалістичної трактовки. Це відчуває і письменник

П. Панч, і лише тоді, коли не досить обізнаний з матеріалом, користується з фалшивих послуг романтики. Ми розуміємо свій стиль пролетарського реалізму широко, як стиль, що базується на класовій психо-ідеології пролетаріату, на філософії діалектичного матеріалізму. В цьому розумінні стилу ми відрізняємось від Корнелія Зелінського, який відходить від плеханівського розуміння твору, як синтезу думки й емоції. Якщо романтики відкидали думку для емоції, то К. Зелінський відкидає емоцію для думки. Я не буду довго говорити про соціальну характеристику К. Зелінського, як теоретика, але відзначу, що всю поетику він будує на протиставленні, на боротьбі думки (сенсу) з емоцією. Форма віршу і його складові частини за К. Зелінським—це кайдани для думки, все це заковує думку (ритм, рима, звукова сторона). Поетика конструктивістів будується на боротьбі змісту з формою в плеханівському розумінні цих термінів, на протилежності цих двох складових частин єдиного твору.

Конструктивісти подали багато корисних уваг щодо окремих формальних сторін творчості, підкреслили потребу шукати динамічність віршу, нові засоби будувати образ. Але цінність окремих зауважень зменшується загальною ділянкою настановою їхньої поетики, що базується на психоідеології дрібнобуржуазної технічної інтелігенції.

Ми відмежовуємось від поетики конструктивізму тому, що конструктивісти не діалектично відкидають емоційну сторону творчості. Ми відмежовуємось від конструктивізму не лише по лінії ідеологічній, але й по лінії художньої методи. (Голос: А в Кулика—конструктивний реалізм?). Про Кулика я поки не говорю. Я говорю про теоретичну систему. До речі, Кулик—хіба послідовний конструктивіст типу Сельвінського? Про нього можна говорити в іншому контексті. Не можна зводити методологічних питань до аналізу творчості окремого поета. Ми говоримо про художню методи конструктивізму, зумовлену їх соціальною природою технічної інтелігенції, яка діяльність підносить до принципу, скочуючись в політиці до опортунізму. Конструктивісти, наприклад, говорять, що конструктивний соціалізм за часів буржуазії—це мекдоналдівщина, що це замазування протиріч, реакційна утопія, розрахована й обдурювання мас, і це цілком правильно, але вони висувають конструктивний соціалізм за наших умов після встановлення диктатури пролетаріату. Вони розглядають соціалістичну реконструкцію, як в основному боротьбу з силами природи. Це ділячка постановка питання, бо ми не тільки будемо в розумінні переборення сил природи, ми переборюємо і сили ворожих нам класів. В цьому відношенні конструктивісти просто техніки, які ладні таскати цеглу на наше соціалістичне будівництво, але не думають про те, як технічне будівництво ув'язується з класовою політикою, бо їх конструктивний соціалізм «проти революційної «деструкції».

Треба сказати, що в питаннях стилю конструктивісти приєднуються до реалізму, але нам зовсім не легше від цього «приєднання», тому, що ці фахові інтелігенти від літератури зросли на буржуазних літературних шко-

лах формалізму і символізму в першу чергу, і реалізм розуміють лише як новий, суто формальний «ізм», трактуючи його як суму прийомів, не більше.

«Конструктивизм, как система всех мотивировок, как диалектика эстетических мотивировок, обнимает в философском смысле и символизм и реализм, как системы мотивировок, по отношению к общей их диалектике—частные». (К. Зеленський. «Поэзия как смысл», стор. 223).

Я наближаюся до кінця своєї доповіді. Я вважаю, що нам треба звернути особливу увагу на боротьбу стилів у сучасній літературі, і на теоретичну кваліфікацію «Молодняка». Треба усвідомити, що центральне завдання—працювати над виробленням стилю доби. На сьогоднішній день найближче підходить до цієї проблеми течія пролетарського реалізму, а тому нам треба шукати в пляні удосконалення цієї реалістичної течії. На сьогодні творчі шукання реалізму, мало обґрунтовані теоретично, є ножиці між теорією і практикою. Їх треба стиснути, письменникам-реалістам треба усвідомити свій стиль, відкинувши рішуче орієнтацію на «стихийність» або на стилевий еклектизм. Ми мусимо боротися з буржуазними і дрібно-буржуазними творчими методами й по лінії теоретичній. Ми повинні викривати еклектиків у теорії, їх бажання підправити марксизм формалізмом. Ми повинні бити, не лише протиставляючи їм свої художні твори, але й по одвертому формалізму, нам треба взяти під обстріл теорію Переверзева—і її підголосків на Україні. Наше завдання удосконалити з методологічного боку марксистську критику, відштовхнувшись від однобоко публіцистичної, що ігнорує або не дооцінює специфіку художнього твору.

Молоді пролетарські критики починають від публіцистики, але в міру підвищення своєї кваліфікації поступово доростають до складної і глибокої марксистської методи, до поєднання соціологічної аналізи з обрахунком мистецької специфіки. Ми мусимо боротися за ортодоксальну, марксистську, бойову критику без всяких еклектичних домішок. В цьому відношенні нам треба взяти курс на більшу консолідацію теоретичної і творчої роботи.

На превеликий жаль, ми не маємо досі на Україні журналу, який би репрезентував лише ортодоксально-марксистську течію сучасної критики й теорії, як консолідований ударний загін, що керував би творчим шуканням пролетарської літератури і обстоював їх проти прихильників не пролетарських творчих метод, який би організовано і моністично, за допомогою ортодоксальної марксистської методи, оцінював сучасну літературу і культурну спадщину.

Журнал «Критика» розраховано на широкий радянський фронт, а не на виключно марксистську критику. Отже, цей журнал не може реалізувати зазначених завдань. Визнаючи рацію на існування журналу широкого радянського фронту критики, я обстоюю потребу організації журналу пролетарської марксистської критики типу «На литературном посту», який би продовжував лінію нашої «Літ. газети», на сьогодні єдиного послідовного органу українського напостівства (*оплески*). У газеті не можна деталізувати і тео-

ретизувати питання, як у спеціальному журналі. Звичайно, тут кричать про помилки «Літ. газети». «Літ. газета» ніколи не була засуджена за свою принципову лінію. Були окремі помилки. В літературі не помиляється лише той, хто нічого не робить, а підсижує інших на їхніх помилках. Нам потрібний теоретичний журнал марксистської бойової ортодоксальної критики, який, до речі, буде виловлювати еkleктиків і виявляти їх справжню класову суть (*оплески*). Новий теоретичний журнал буде одним з знарядь боротьби за гегемонію пролетарської літератури. «Молодняк» буде в авангарді борців за гегемонію пролетарської літератури.

Хай живе гегемонія пролетарської літератури і нещадна боротьба за цю гегемонію (*Бурхливі, тривалі оплески*).

ТЕЛЕГРАМА ВІД ПЕРШОЇ КРИВОРІЗЬКОЇ НАРАДИ ПИСЬМЕННИКІВ-ПОЧАТКІВЦІВ.

ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ СПІЛЬЦІ ПРОЛЕТАРСЬКИХ КОМСОМОЛЬСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ «МОЛОДНЯК»

Криворізький рудний басейн бореться за велике Криворіжжя, здійснюючи п'ятирічку за три з половиною роки на ґрунті величезної підйоми революційної свідомості гірників, що подають свої вимоги, на відображення їхнього ентузіязму, пролетарській літературі. До цього часу Криворіжжя, як база південної металургії, помилково не було центром уваги пролетарських письменницьких кадрів, поповнення якими формує зараз Криворіжжя за активною участю та керівництвом редакції газети «Червоний Гірник», що видає літературну сторінку. Перша округова нарада письменників-початківців Криворіжжя вітає ВУСПП та «Молодняк», що досягли консолідації пролетарських письменницьких сил Радянської України. Новий загін чекає на вашу допомогу. З доручення наради М. Олійник, Л. Юхвід, М. Хазан, Д. Степанів, Бетін П.

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

КОНСОЛІДАЦІЯ ПРОЛЕТАРСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ СИЛ

До всеукраїнської спілки пролетарських письменників.

Дорогі товариші!

Доба соціалістичної реконструкції і остаточного корчування рештків капіталізму в нашій країні вимагає щонайбільшого об'єднання всіх пролетарських сил в одному творчобойовому колективі. Література не може бути винятком з цього. Всі пролетарські, а тим більш комуністичні сили, що працюють на літературному фронті, мусять працювати поєднано-єдиним загоном літератури. Цього вимагає потреба рішучої боротьби з класовим ворогом, його речниками, із всілякими проявами націоналізму в літературі й примиренцями, неутралістами до них, а також з нігілізмом в національно-культурних питаннях; цього вимагає потреба форсовано творити пролетарську культуру, перемагаючи серед пролетарського табору всілякі ухили (як правого й примиренського гатунку—цієї основної небезпеки для нашої літератури, так і «ліві» пролеткультівські тощо), що цей процес тормозять і розслаблюють.

Лише за таких умов буде прискорено перемогу й завоювання пролетарською літературою гегемонії на літературному фронті. В РСФРР центром об'єднання пролетарських сил є РАПП.

У нас на Україні центром, що може й повинен консолідувати всі пролетарські сили літературного фронту, є ВУСПП.

Визнаючи це, просимо вважати нас відданими за членів ВУСПП'у.

В. Сушино-Хоменко. М. Новицький.

Євген Гірчак. Петро Демчук.

27 лютого, 1930 р. м. Харків.

З аналогічною заявою до ВУСПП'у звернувся ще шість товаришів: Г. Овчаров, С. Федчишин, Грушевська, С. Антонюк, М. Куліков та Р. Кушнар'єв-Пример.

Від імені всієї організації «Нової Генерації» до ВУСПП'у—аналогічну подав заяву М. Семенко.

На всі заяви секретаріат ВУСПП відповів:

«ВУСПП гаряче вітає заяви про вступ до нашої організації, товаришів комуністів-критиків, літературознавців та наукових робітників УІМЛ'у і висловлює цілковиту певність, що під керівництвом комуністичної партії спільними силами ми дійдемо ще більших успіхів в справі завоювання пролетарською літературою повної й незалежної гегемонії на літературному фронті України».

Приймаючи передану тов. Семенком заяву від «Нової Генерації», Секретаріат ВУСПП'у надає цьому великого значення, як одному з фактів великих пролетарських перемог на фронті соціалістичного будівництва, зокрема і на ідеологічно-культурному фронті. Ця заява, безумовно, свідчить про правильність політики партії в художній літературі. Здійснюючи цю політику під проводом комуністичної партії, ВУСПП концентрує в своїх лавах всі кращі пролетарські сили української літератури. ВУСПП певен, що шлях «Нової Генерації» до лав пролетарської літератури йшов через рішуче переборення всіх тих помилок та ухилів, так в загальних питаннях мистецтва, як зокрема і в національному питанні (нігілізм тощо).

Вітаючи заяву «Нової Генерації», Секретаріат ВУСПП'у ставить її на обговорення пленуму ВУСПП'у, що має відбутись в найближчий час.

Секретаріат ВУСПП'у.

1 березня 1930 р.

ДО ВСІХ ПРОЛЕТАРСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ

Шановні товариші!

Величезні, соціально-політичні зрушення відбуваються зараз в нашій країні. Темпами, що їх не знає історія, ми наближаємось до

соціалізму. Зростають нові велетні-заводи, Дніпрельстан, Тракторбуди. Утворюються райони, округи суцільної колективізації. Відстале, розпорошене, дрібновласницьке село також рушило до соціалізму. Колективізовані батрацько-бідняцькі маси під керівництвом партії знищують куркульню, як класу.

Шириться активність, творчий ентузіазм робітничої класи. Соціалістичне змагання, ударні цехи, заводи, виробничі комуни—є цьому кращий доказ. Робітники та робітничка молодь, що глибоко віддані нашій справі, що безмежно підтримують генеральну лінію нашої партії—цілими цехами вступають до лав партії та комсомолу.

Ця героїка наших днів, ці перекопи соціалістичних буднів ще не відбиваються в пролетарській літературі.

Все те, що відбувається в нашій країні, дає змогу нам створити таку літературу, якої не знає історія.

Роля пролетарської літератури в добу соціалістичної реконструкції велетенська. Вона повинна допомагати вихованню широченних працуючих мас, особливо молоді, показати героїв нашої доби, ентузіастів соціалістичного змагання, озброїти перспективою тих, хто за труднощами нашого зросту, не бачить перспектив, не помічають Дніпрельстанів.

Пролетарська література, пролетарські письменники повинні органічно включитись в бойові темпи соціалістичного будівництва, відбиваючи пульс епохи, відбиваючи в своїх творах героїку наших днів, патос соціалістичного будівництва, велечезні процеси, що відбуваються в бойові, дедалі більш загострену класову боротьбу, порушувати нові проблеми, ставити нові питання, показувати нове життя, нові взаємини між людьми.

Харківська 40.000 організація прийняла шефство над велетнем соціалістичної індустрії—Тракторбудом.

Тракторбуд — це прообраз соціалістичного будівництва, це жива ілюстрація нашого сучасного, це гігант індустрії з великою компактною масою пролетаріату, що робитиме нову революцію на селі, рухатиме нечуваними темпами до соціалізму сільське господарство, своєю продукцією переорюва-

тиме не тільки лани України, а і психологію селянина, що реконструюватиме людський матеріал нового села.

В соціалістичному місті, біля Тракторобуду будуватиметься нозий побут, нові громадські взаємини між людьми.

Яка багатюща, багатогранна, надзвичайна тематика для пролетарського письменника!

Яку безліч свіжого, нового, сучасного може внести Тракторбуд в пролетарську літературу. Скільки нових питань, нових проблем зможе порушити в своїй творчості той письменник, що органічно зв'яжеться з цим будівництвом, що буде його вивчати, його відчувати.

Харківський Окружком і актив Харківської організації комсомолу звертається до всіх пролетарських письменників України з закликком разом з комсомолом взяти шефство над Тракторбудом, оголосити між собою змагання на кращу повість, оповідання, п'єсу, вірш, пісню про Тракторбуд.

Взяти активну участь в прилученні широких робітничих мас Тракторобуду, серед яких багато, що прийшли з села, до культурно-національного будівництва, допомагати початківцям-письменникам, виховуючи нові кадри письменників безпосередньо з робітничої маси.

Це сприятиме створенню нових літературних цінностей, це збагатить нашу пролетарську літературу, це наблизить її до наших сучасних завдань, темпів соціалістичного будівництва. Газети «Комуніст», «Харківський Пролетар», «Комсомолец України» повинні висвітлювати це шефство, його досвід перед всією Радянською суспільністю України.

За міцні, повсякденні зв'язки пролетарських письменників з широкими робітничими масами.

За нову тематику, за соціалістичну реконструкцію в літературі, за бойові темпи будівництва української пролетарської культури, як складової, невід'ємної частини всього процесу соціалістичного будівництва.

Пленум окружкому ЛКСМУ з активом харківської організації ЛКСМУ.

СЕРЕД КНИЖОК ТА ЖУРНАЛІВ

І. П'ЯТКОВСЬКИЙ

ХВОРОБА НА НЕДОГЛЯД

Наша літературна дійсність за останній рік-півтора занадто збагатилась досить таки цікавими й різноманітними явищами і для історика літератури, і для критика, і для соціолога. Доба реконструкції різкіше розташувала класові табори країни, а відтак різкіше розташувалися табори містечькі, особливо в літературі. Звичайно, наша літературна дійсність уже не є доба збирання сил. Перед кожним чітко й ясно стало питання свідомого ставлення до бурхливої дійсності, перед кожним митцем слова поставила дилема: або ти за диктатуру пролетаріату, і з класою пролетаріату крокуєш до соціалізму, або ти лишаєшся в уламках минулого. Це примусило деякі літературні угруповання показати дійсне своє обличчя, і замість словесної тарабарщини, зафарбованої в червоний колір, вилізло рило міщанина, або міщанського рупорянина Поліщука, брудного сексуаліста і занепадника. Це один лише фрагмент, може найпохабніший своєю відвертістю.

А хіба представник правого крила подорожан М. Івченко не дав завуальовану символізмом контрреволюційну трактовку робітних сил, що їх філософія є мальтузіанство плюс філософія українського фашизму?!

А хіба всякі «домонтовичі» та «брасюки» зі своїми дівчатами з ведмедиком та доннами Аннами об'єктивно не грають на ту саму дудку, що грав Поліщук, що грав Івченко та іже з ним?!

Мусимо визнати, що це єдиний фронт класового ворога, що виступає з одною і тою самою своєю декларацією, тільки в різній редакції.

Коли 1928 року Коряк писав:

«Найактуальнішим завданням біжучої літературної хвилі є художня диференціяція літературних сил, як дальніший крок на шляху кваліфікації радянських письменників» («Шлях розвитку української пролетарської л-ри». Літ. дискусія)

то тепер маємо право визнати, що не тільки відбулась художня диференціяція літературних сил, а відбулась також і ідеологічна диференціяція. Дехто з радянських письменників одверто став на контр-революційну позицію (М. Івченко), а дехто став свідомим чи несвідомим рупорянином ворожих пролетарській класі сил.

В цей час, коли ми боремось з проявами буржуазної та дрібно-буржуазної ідеології в художній літературі, в цей час, коли питання тематики, стилю, вимагання чіткої художньої методи від письменника, та ще особливо від того, хто своє сучасне майбутнє зв'язує з пролетаріатом—здавалося б усяке кокетування мусить поступитись місцем перед серйозною творчою ро-

бостою. Декляраціями труднощів не перебореш. Проте, єсть у нас, на жаль, люди, вони ж і письменники, що нігілістично заперечують все старе мистецтво, подаючи натомість ніби абсолютно відмінне, абсолютно нове мистецтво. Це так у деклярації. А «під шумок» протаскується немилосердно всяке старе барахло, од якого тхне смітником поганенького міщанина.

Я маю на увазі останній атракціон «пролетарських митців» «Нової Генерації» під назвою «Авангард-Альманах» № 4, січень 1930.

Як у порядному бойовому альманахові на першій сторінці програма діяльності. Це документ епохи, бо з меншим митці з «Генерації» ніколи не виступали. Ось що там пишеться:

«Перші бої, що відбуваються на фронті культури за класову виразність, ідеологію та нові форми, що відповідали б нашій добі перегруповання сил та диференціації їх, поставили перед нами завдання використати якомога раціональніше революційних митців, які б могли найактивніше вплинути на наслідок цих боїв».

Що ж, покищо справа ясна: пролетарський письменник може визнати цю формулюровку за вірну і підписати під нею своє прізвище. Багато завдань стоїть перед альманахом, але головне гасло мистецтва цієї групи—«Примат мети застосовується в мистецтво, як класова вимога пролетаріату, що перебудовує світ»... та... «раціональність і доцільність мистецької речі, що всі її частини найкраще виконують функції класового завдання».

Було б не погано, коли б оця раціональність, класова функціональність і інші непогані речі та не розходилися з ділом. Біда з тим словом! Вирветься не до речі! Кинься до діла, вийде не так, як бажалося і деклярація стає лише поганенькою ширмою, яка не може прикрити грішного тіла! Таке трапилось і з митцями з «Нової Генерації». Але ми будемо не послідовні, якщо не обізнаємось з одним документом, органічно поєднаним з попередньою деклярацією. Цей документ-стаття зветься «Нове мистецтво в процесі розвитку української культури». Автор — Гео Шкурूपій.

Шкурूपій стає в позі величного провозвісника і на кшталт дореволюційних маніфестів заявляє:

«Ми, пролетарські митці «Нової Генерації», вже не раз заявляли про своє ставлення до процесу розвитку української культури та визначали місце, яке ми посідаємо в ньому. Але це питання нам доведеться зачіпати щоразу й доведеться це робити ще багато разів, щоб якнайрішучіше і найактивніше впливати на ту внутрікультурну боротьбу двох наявних процесів: національного й інтернаціонального, яка то-читься в українській культурі *).

На думку шановного «теоретика» (а цю думку поділяють усі митці, бо не із авторської ж скромності вжито займенника «ми»—це ясно), на процес внутрікультурної боротьби можна вплинути неодноразовими заявами. Послухаємо далі. «Розумні» слова «приємно» слухати:

«Розвиток національної культури в наслідок ще не пережитих традицій та атавізму певного кола нашого суспільства заглиблюється вся-

*) Підкреслення тут і далі моє—І. П.

кими тектонічними і захованими для ока процесами в нетрах хуторянства та просвітянства».

Отже, справа українізації, вивчення мови, етнографія, вивчення усього складного комплексу, хай буржуазної української культури, *заперечення її таким чином та переведення на рейки культури кляси*, а відтак і піднесення на вищий щабель, на *щабель інтернаціональності*—все це визвано теоретиками з «Нової Генерації» шкідливим процесом якихось непережитих традицій та атавізму. В чому ж тут справа? Невже Шкурупій не розуміє того, що сучасний розвиток української культури якісно й кількісно відмінний гід дореволюційного, скажемо, розвитку?! Хіба Гео Шкурупій хоче поставити підписа під думками героя «Робітних сил»—Савлутинського, який теж заперечував стару культуру, беручи її не як суперечну діалектичну єдність, а як якусь аморфну масу, яку варт у наш час викинути в яму історії?

С, ні! Шкурупій хоче вийти зі складного для нього лабіринту теоретизувань і буквально випаює:... «процес розвитку української культури переростає національну обмеженість і стає інтернаціональним у пляні пролетарської перспективи». Як же це поєднати? За першою думкою йде боротьба двох наявних процесів—національного й інтернаціонального, а за другою процес розвитку української культури переростає національну обмеженість і стає інтернаціональним? Виходить, ніякої боротьби між національним та інтернаціональним немає, національну обмеженість обігнав інтернаціональний зріст культури та й усе. Навіщо було вживати таких страшних слів, як боротьба? Поминемо покищо деякі цікаві моменти і зупинимось на головному пункті філософії цих «лівих» подорожан.

«Як же ми ставимось до національного питання в мистецтві і чи може взагалі нове мистецтво нашої доби, що переросло національну обмеженість, бути виключно національним? Друга частина цього запитання, як ми побачимо далі, має величезну радію, бо на нашу думку нове мистецтво втрачає національні ознаки, набуває ознак клясових».

Мусимо тут же зробити примітку: ніколи мистецтво не було національним, лише поза клясовими ознаками. Це особливо потрібно було б мати на увазі Шкурупієві.

Вам, товариш Шкурупій, очевидно, відомі в історії літератури такі факти (а якщо невідомі, то можете прочитати в будь-якому підручникові елементарному): клясицизм у Росії, з його наслідуванням поетиці? Буало хоч і наслідував клясицизм Франції а далі й Греції, все ж таки був не чужий клясі дворянства. Стиль клясицизму в першу чергу відповідав смакам дворян і в другу чергу носив характер національно-російський. Такі скарги літератури, як, припустімо, «Дон-Кіхот» Серватеса—хоч це й була «отходная» феодальному ідеалізові, все таки буржуазії клясово були рідні, а ще більш разючий факт книга Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», це ж, розуміється, евангелія молоді з надіями і великими перспективами буржуазії, з її утопією про державця ідеально-розумного, з її життєрадісною толемською обителлю. Хай кінець цієї книги звучить як зневіра, але між кінцем

і початком минуло щось 45 років. Для історії зросту певної класи час за- надто великий.

Всі ці приклади ми навели, щоб навести всю безглуздість такої постановки питання, яку подибуємо в Шкурупія. Цих прикладів можна було б навести без ікнця і всі вони говоритимуть про одно: мистецтво, а література особливо ніколи не була національною без ознак класовості. І завжди класові інтереси брали примат над національними. Ви, товариш Шкурупій, не «одкриваєте Америки» і нічого нового не додаєте там, де ви без кінця відмінюєте слова: ознаки національні та класові. Вам треба було б бути «трошки» точнішим і хоч у примітці оговоритися, що для буржуазії, приміром, націоналізм прислуживсь, а на Заході до деякої міри прислужується і тепер, як один із чинників імперіялізму, що, приміром, у старій Російській імперії він був на руку царату, а героям із чорної сотні давав добрі прибутки. Це справа одна і в цій справі прислужувалося мистецтво, але для пролетаріату, а ви гадаєте (це між іншим велика помилка ваша), що ви є передовий загін пролетарської культури, культура мусить бути національна формою та інтернаціональна змістом.

Але свої позиції ви, того не помічаючи, зовсім здали ось якими міркуваннями.

«Велика частина мистецтва, яка міцно зв'язана ще не пережитими національними ознаками, як «Думка», «Українська опера», «Літ. ярмарок», «деякі Драмтеатри», «бойчукісти», «барочники», докінчуючи свій процес, виконують нейтрально-позитивну роль й часто, як це ми бачили, бувають і реакційним явищем, що гальмує розвиток нашої культури.

Треба бути дійсно трюкістом, щоб в одній фразі наговорити стільки, треба бути не абияким знавцем звичок тварин, щоб в одно ярмо впрягти осла і «трепеную лань». Треба бути великим огульщиком, щоб до всіх театрів, опери, підходити загально, не диференціюючи того, що в них є корисного, а що некорисного. Та й як це відіграють роль нейтрально-позитивну? Коли вони нейтральні—то це значить—ні сюди, ні туди, а коли вони відіграють роль, то це вже виходить, що і не нейтральні, а подруге, їхня роль мусить бути зі знаком плюсом або мінусом, другого становища бути не може.

«Отже, оскільки, ще не пережитий націоналізм, ці ділянки мистецтва мають цілковите право на існування, але коли їхня роль нейтральна, або позитивна, коли до них починає домішуватись принцип класовості»...

Щодалі в ліс, то більше дров, що далі читаєш статтю цього теоретика, то більше помічаєш сумбурності, більше помічаєш те прикре становище, в яке потрапив Шкурупій. У нього знову принцип класовості десь збоку від мистецтва, роль нейтральна, роль позитивна,—всі ці перли, змішані докупи, досить таки доводять убогість філософії Шкурупія, як представника митців «Нової Генерації». Але ці перли є ніщо, коли їх порівняти з принциповою позицією автора статтів—він припускає цілковите право на існування не пережитого шкідливого націоналізму. Навіщо ж тоді було крича-

ти до нестями про інтернаціональність мистецтва новгго, так суццо безоглядно засуджувати націоналізм, щоб потім дати право їм на існування?!

Ваша рішучість у засудженні націоналізму по-зрадницькому затрусилась, і відступаючи назад, б'є «отбой» та з переляку від того, щоб ваші слова не викликали в когось рішучої акції, ви робите «поступочку» шельмованому вами міщанству.

«Було б грубою помилкою, коли б ми відкидали й заперечували потребу цих відсталих мистецтв, це була б хвороба «лівизни».

Чи не здається вам, товариш Шкурूपій, що цією «поступочкою» націоналізмові ви стали апологетом націоналізму? Ми повинні рішуче сказати: *ми проти націоналізму* і потребу на націоналізм будь-якого гатунку рішуче заперечуємо. Так, єсть у нас шари населення, які відчують потребу в таких романах, як «Робітні сили» М. Івченка, є в нас люди, що залюбки читають, з захопленням читають згадуваного вами автора «Справжнього чоловіка», Б. Антоненка-Давидовича, що в нього націоналістичні тенденції випирають з усіх боків («Смерть», «Землею українською»). Але, знаючи потребу в такій літературі, ми знаємо і хто цю потребу почуває і напевне можемо сказати, що пролетаріатові ця потреба ворожа, а з тим впливом, який здібна вчинити названа література, наша критика, а з нею і вся громадськість бореться. Навіть у таких, здавалося б, не яскравих виявах цієї хвороби, як у «Чайці» Бузька, вона знаходить протидію з боку пролетарського читача. Варто ще раз нагадати, що мистецтво пролетаріату мусить бути *національне формою та інтернаціональне змістом*.

Шановний «теоретик» розуміння стилю, жанру розуміє лише як форму. Коли б це було не так, він би не стриг під одну гребінку всі стилі разом. Він пише, наприклад, отаке:

«В галузі літератури точиться гостра класова боротьба, і коли ми вважаємо, що література мусить бути класовою зброєю, виразно виявляти своє ставлення до політичних проблем і брати безпосередню участь в соціалістичному будівництві, то є й такі групи літераторів, що затушковують цю роль літератури принципами естетики, стилю, жанру, мистецьким «ізмом» підводячи замість чіткого класового настановлення національну проблему, і розв'язуючи її хатнім способом».

Той, хто сьогодні не розуміє, навіщо нам потрібний певний стиль та жанр, абсолютно доводить свою неписьменність, нерозуміння поточних явищ літератури, спрощення класових завдань літератури до нікому не потрібної естетики. *Ми боремось і будемо боротись за пролетарський реалізм— стиль, що в основі художньої методи має філософію діалектичного матеріалізму, що всіма своїми компонентами буде відображати діалектику переходу з класового суспільства до соціалістичного, що буде зривати маску величності романтичної з усього життя, що буде в основному не тільки допомагати розуміти суспільні явища своїм описом, а й допомагатиме активно перебудовувати це суспільство.*

А вся ця боротьба по суті за чітке класове обличчя пролетарської літератури з легкої руки Шкурупія не є класове настановлення. Красенько

дякуємо! Ми й не знаємо, що робимо таку некорисну сизіфову роботу, та що займаємося естетизмом. Ви, приміром, пишете:

«Б. Антоненко-Давидович написав сатиру «Справжній чоловік».

Не зупиняючись на соціальної вартості, звернемо увагу, на стилістичні перли, що через них ця річ стає соціально ворожою».

А нам здається, що таке трактування будь-якого твору—неграмотне. Нам здається, що спершу треба спинитись на соціальної вартості цього твору, визначити його соціологічний еквівалент—про це відомо кожному піонерові, а тоді вже звернутись до стилістичних перлів. Бо стиль—лише втілення соціальної ідеї.

Отже, товариш Шкурупій, даремно ви пишете: «ми посідаємо авангардну позицію» в культурному процесі, даремно ви пишете, що процес творення культури спрямовуєте «на шлях світової пролетарської культури». З такою філософією далі «культурного центру» Києва ви не підете.

Ми досить довго зупинялись на цьому документі митців з «Нової Генерації», але ж є ще й теоретичні статті в «альманасі», що заслуговують на увагу. Я маю на увазі статтю Ю. Палійчука «Еструктивна лірика». Не будемо детально аналізувати цієї статті, вкажемо лише на окремі місця, характеристичні для її напрямку в цілому.

«Під функціональною поезією ми розуміємо—еструктивну поезію, що ставить собі агітаційне чи пропагандне завдання практичного порядку, а також і формальне розв'язання стилю... Так звані формальні засоби в еструктивній ліриці є завжди головні проти другорядних, тематичних.

Автор забув, що кількома рядками вище він говорив таке:

«Ідеологічна спрямованість такої поезії цілком визначається її тематикою».

Его: формальні засоби в еструктивній ліриці переважають над тематичними, тематичними визначається ідеологічне спрямування—виходить, формальні засоби ідуть в першу чергу, а за ними шкутильгає десь позаду ідеологія. Чим же це краще за «чисту» лірику, що гониться в першу чергу за формальними засобами: напівністю звукоуподібнення та інш., а не за ідеєю, ідеологією?! Правда, у товариша Палійчука є оговорка: «тут є певна небезпека: такий характер мають і кращі зразки «чистої» дезорганізаторської лірики. Але треба бути футуристом і пам'ятати про немистецьке призначення роботи».

А що ж робитиме читач, що не є футуристом та не знає ваших думок? Виходить, він сприйме еструктивну лірику, як «чисту», дезорганізаторську. Може ви більше пишете для себе, бо інакше не цитували б власних віршів, як зразок, то це інша справа, ви знаєте, як саме потрібно сприймати вашу ж власну лірику.

Наприкінці—порція еклектизму.

«Завжди є небезпека зробити функціональну річ занадто сухою... Не треба боятись деякої романтики, бо її добре можна нейтралізувати злегка іронічним переходом до основної частини».

Виходить, вам романтика потрібна, бо і нейтралізувати її ви рекомендуєте «злегка». Про поезію не будемо говорити зовсім, побіжно відзначимо, що вірш Петра Мельника «Голова» є клаптик відображеного життя на селі і не пасує до останніх, що мають на меті вплинути на емоцію, не відображаючи життя.

Поговоримо тепер про нові «прозові» жанри. Перше—це «Мовчуще божество»—уринок з роману «Панько Куліш»—Віктора Петрова.

Редакція, в змісті до цього уривку, дає таку кумедну примітку:

«...Автор лише почав працювати в цьому жанрі, роман не має сталого стилю».

Виходить, що Петров, чи редакція відокремлює поняття жанру від поняття стилю, як адекватно протилежні речі. В науці взаємини між ними майже розв'язані. Відомо, що певні стилі дають певні жанри. Це зазначив ще академік Веселовський у своїй праці «Введение в историческую поэтику». Та й не сам Веселовський говорив про це. М. В. Фріче, в останній своїй статті «К вопросу о повествовательных жанрах пролет. литературы» («Печать и Революция» 29 р., кн. 9) писав:

«Всякий литературный жанр тесно связан с основным образом класса, его «бытием» и «сознанием»... являясь одним из характерных и существенных элементов данного исторического классового «стиля».

Це, власне, примітка, не істотна може для митців з альманаху, але істотна для читача. Другий прозовий жанр з екскурсами в історію—це «Поїзди йдуть на Берлін» Олекси Влизька. Ми й дозволимо собі зупинитись на цьому новому жанрі. Це уривки репортажу про подорож до Німеччини. Екскурс в історію полягає в тому, що автор намагається Київ подати, як з давних-давен відоме в історії місто торговельних стосунків зі Сходом. Далі виводиться історія та істотність паспорту.

«Виховання, честь, виразна індивідуальність, освіта, соціальний стан, хто були ваші батьки, якого року ви народження, член якої профспілки, чи були під судом і коли ні, то чому, скільки ви заробляєте й таке інше,—все це не має жодного значення, коли ви не маєте про це відповідної посвідки з печаткою будь-якого секретаря».

Читач бачить, що ця цитата красномовно шаржує і далеко не по-дружньому, радянську систему одержання документів, а надалі ще гірше:

«Навпаки, коли ви куркулячий син, а голову своєї сільради споїли до білого слона добрим перваком, то ви одержуєте посвідку, що ви незаможник. Ідете до Києва, вступаєте до Художнього Інституту і щасливо навчаєтесь викомарювати ідеологічно витримані речі».

Одним словом, за горілку чи самогон-первак, виходить, можна купити довір'я усієї радянської суспільності. Коли такі факти і є, то, звичайна річ, їх не можна типізувати. Автор типізує їх.

Далі йде опис європейського притону зі всіма відповідними аксесуарами. Правда, це пов'язується з діяльністю ватажків соціал-демократії. В цьому новому жанрі трапляються й такі перли, як якийсь там Йолка не міг утриматись від того, щоб не «полапати баб на ямах».

Нам лишилося кілька слів сказати з приводу знов таки «нового» жанру—«Мовчуше божество». Роман автобіографічний. Щоб читач зміг зрозуміти основну тенденцію цього твору, ми процитуємо деякі місця.

Початок: «Марко Вовчок взагалі, здається, негативно ставилась до платонізму. Вона воліла починати кохання з того моменту, на якому воно, звичайно, губить будь-які прикмети платонізму».

Ось характеристика Марка Вовчка:

«Немає вроди і надзвичайний успіх у чоловіків... Письменниця почуттів, вона ставала приятелькою письменників... Вона вміла викликати кохання, сама лишаючись холодною... У Марко Вовчкові багато незрозумілого. Її успіхи в літературі були такі незрозумілі, як і надзвичайні успіхи у чоловіків».

А ось Панько Куліш:

«Куліш пишновеличною павою розпускав свій райдужний хвіст риторичного захопленого піднесення перед Марко Вовчком... Куліш—завжди Куліш. У своїх взаєминах з Марко Вовчком він лишався такий же, який був з усіма жінками: вибагливий, нестерпний, виключний, з надзвичайними вимогами, з дивовижною самовпевненістю».

В такому дусі увесь уривок роману.

Отже, підведемо підсумки. Почавши з декларації про нове мистецтво, що вийшло з меж національних на рейки класові, інтернаціональні, навівши до смішного еkleктичні свої філософські концепції, митці з Нової Генералії» практично в творчій частині, абсолютно не дали жодної художньої речі, яка б була корисна пролетаріатові. Факти? Ось вони: як ви гадаєте, що раціонального у ваших прозових жанрах для нашої доби великих робіт? Невже така актуальна тема для пролетаріату—кохання Марка Вовчка з Паньком Кулішем? Ви ж кричите до хрипоті, що ваш літературний та мистецький доробок мусить впливати на емоцію класи пролетаріату, не присипляти прагнень пролетаріату, а разом з тим подаєть оттакі-о жанри, де «кохання», «принада» відмінюються на всі лади, де плекається той же сексуалізм, що і в поліщуківому «Авангарді»? Є й такі жанри, приміром, про декабристів, але в них не плекається оце сухотне спаплюжене вами ж кохання? Або що дасть для пролетаріату своїм літрепортажем Олекса Влизько? Шкода і видавництво «Робітник», шкода й його масового читача, який купить одей літрепортаж за свої кривні гроші.

Отже, перше ніж виголошувати себе авангардом пролетарської культури, треба дати дійсно хоча б за вашою термінологією пролетарські-функціональні речі. А тоді вже говорити за свою авангардну роль. Пихи ж пролетаріатові не треба, з нею ми будемо боротись як з усяким дрібно-буржуазним проявом, як з хворобою на недогляд.

М. ГОГОЛЬ. «Оповідання». Переклав С. Васильченко. В-во «Маса». 1930 р. Тир. 7.000, стор. 96. Ціна 45 коп.

Останнім часом спостерігаємо збільшення інтересу наших видавництв до Миколи Гоголя. За пляном «Книгоспілки» видається п'ятитомник творів М. Гоголя, а також цілу серію дрібних оповідань окремими книжечками. Уже деякі оповідання, як «Сорочинський ярмарок», «Майська ніч», «Згублена грамота» та інш. маємо в продажу. Сюди ж треба додати і цю книжечку оповідань, що рецензуємо, видавництва «Маса». Отже, десятикопійчність видань каже про те, що видавництва вважають видання Гоголя за масове. Безперечно, підхід цілком вірний, масовість — головне, але тут постає, нормально, питання: а чи всі ж твори Гоголя можна пропонувати сучасній масі? Бо не слід забувати, що Гоголь має «безвкусный корень мелкопоместного небокопительства», що коли він сміявся з панства, то симпатизував, скажім, селянству. Крім того, до його оповідань-казок слід підходити часом і з погляду сучасної педагогіки.

Ось чому С. Васильченко, нам здається, упорядковуючи цю збірку, підійшов до справи цілком вірно. Він пише:

«Чи варт у наші часи перекладати столітні Гоголеві казки з відьмами, дідьками, з усім іншим чортівницям? Це питання, звичайно, заслуговує на увагу. Такі, наприклад, його казки-оповідання, як «Страшная месьть», «Ночь против Ивана Купала», не зважаючи на дуже високий художній рівень, мають у собі стільки гнітючого суму, містики, що навряд чи слід рекомендувати їх нашому читачеві, особливо малому школяреві.

З другого боку і такі оповідання, як «Сорочинський ярмарок», де автор, оддаючи належне моді, увів не мало «малоросійщини», образливої для нашого народу формою (значить великодержавним підходом—К. М.) і антихудожньої змістом, варт було б подавати нашому читачеві тільки після пильної редакції. Але ті оповідання, що одзначаються високою художністю й незрівняним, ясним гумором, треба визнати за дуже цінний матеріал і для сучасного читача». (Передмова, стор. 5).

«У цій збірці («Заворожене місце», «Гетьманська грамота» та «Майська ніч».—К. М.)—пише далі С. Васильченко—я одіб-

рав те, що на мою думку найцінніше з такого погляду. Перекладаючи, я обминав церковщину, містику, наявну малоросійщину».

Отже, заперечувати такого підходу до видання «масового Гоголя» не можна.

Але тепер ще варт зупинитися на перекладах.

З розвитком нашої мови, зрозуміло, виробляються та устаюються певні традиції мовні. Отож, коли дотримуватися таких традицій української мови, то і переклади українською мовою, хоч би й різних перекладів, мусять мати якусь однотайність.

З цього погляду прямо таки дивовижна розбіжність помічається у перекладах. Ось ми маємо «Заколдованное место» в перекладі С. Васильченка та С. Титаренка («Книгоспілка»). Наведено кілька прикладів, не вибіраючи.

С. Васильченко.

1. «Заворожене місце». (Заголовок).

2. «Та де вже там до люльок... Після полудня дід став пригощати чумаків динями. Кожний, взявши диню, обчистив її чепуренько ножиком. Обчистивши, він протикав пучкою дірочку в дині, випивав з неї кисіль, далі країв по шматочку й клав у рот» (стор. 11—12).

3. «Я був тоді хлопець поворотний. Старість клята. Тепер так не утну. Замість викрутасів, ноги тільки спотикаються... Довго дивився на нас дід, сидячи з чумаками. Тільки помічаю я—ноги в його чогось не на місці, а соваються» (стор. 12).

І. С. Титаренко.

1. «Зачароване місце». (Заголовок).

2. «Та де вже там до люльок. За оповіданнями та балясами чи й по одній викурили. Пополуднавши—дід почав динями пригощати. Ось кожний по дині взявши, обчистив гарненько ножиком (всі були терті качачі, тинялись чимало, знали вже, як там їдять на світі, так що й до панського столу хоч зараз сісти) і обчистивши гарненько, проткнув кожний пальцем дірочку, випив юшку і давай скибочками краяти та в рот класти» (стор. 4—5).

3. «Я був тоді хлопець моторний. Ех, клята старість. Тепер уже не піду так, замість усіх отих викрутасів, ноги тільки спотикаються. Довго дивився на нас дід, з чумаками сидячи. Я примічаю, що ноги його не мо-

жуть вистояти на одному місці і мов би їх щось так і смикає» (стор. 5).

У М. Гоголя.

1. «Заколдованное место».

2. «Но куда уж тут до люлек? За рассказами, да за роздабарами вряд ли и по одной досталось. После полудника стал дед шотчевать гостей дынями. Вот каждый, взявши по дыне, обчистил ее чистенько ножиком (калачи были все тертые, мыкали не мало, знали уж как едят в свете, пожалуй, и за панский стол хоть сейчас готовы сесть), обчистил хорошенько, проткнул каждый дырочку, выпил из нее кисель, стал резать по кусочкам и класть в рот». (Н. Гоголь. Сочинения, т. 1, 1927 г., стр. 192).

3. «Я был тогда малый подвижной. Старость проклятая, теперь уже не пойду так, вместо всех выкрутасов, ноги только спотыкаются. Долго глядел дед на нас, сидя с чумаками. Я замечаю, что у него ноги не стоят на месте: так, как будто их что-нибудь дергает» (Там же, ст. 193).

Відтак, цілком витриманого перекладу творів М. Гоголя не маємо. Переклад Титаренка (згаданий тут) нудний, лексично не насичений, а часом «перекладає» російську синтаксу.

Далеко жвавіше перекладає С. Васильченко, проте, трапляються і в нього такі ось недотепні місця, як от: «Дзвінкуча пісня річкою розливалась по улицах села» («Звонкая песня лилась рекою по улицам села») та нічим не виправдані пропуски.

К. Маслівець.

ІВАН ЛЕ. «Кам'яний мірошник». Повість. ДВУ. 1930. Ціна 25 коп.

«Кам'яний мірошник» Івана Ле читачам уже давно відомий—хоча б із збірки «Танець живота»—що вийшла 1928 року. Власне в цьому окремому виданні «Камінного мірошника»—зміни невеликі і стосуються вони головним чином стилістики. Фабула, композиційна мотивація дії—все це лишилося старе. Є ще одна нова риса: в цьому виданні «Кам'яного мірошника» автор назвав повістю. На нашу думку, це не повість, а тільки оповідання, бо повість потребує далеко ширшої дії, далеко більшої деталізації, хоча б у змальованні героїв та їхніх вчинків. Не можна цього оповідання Івана Ле відірвати від загальної творчості його. Остання

творчість є дуже цікава, і для повної аналізи її час вже настав.

Всяка кляса, коли вона перемогла в борні, крокує вперед і має широкі перспективи в своєму мистецтві, а зокрема в літературі, акцентує свою перемогу, затверджує своє «я» в найскрутніших випадках життя. Письменник хоче бачити своє клясове «я», як переможця не тільки в клясовій борні, а й переможця над природою.

До таких яскраво-класових письменників належить і Іван Ле. З цього погляду треба розібрати оповідання «Кам'яний мірошник».

Сама назва вказує на присутність в оповіданні одного головного героя. Останні ж герої є, почасти як характеристика Остапа Залізного, почасти, як антитеза до нього—як клясовий ворог.

Хто такий Остап Залізний—«Кам'яний мірошник»? Звичайний селянин, в часи імперіалістичної війни потрапляє за кордон як полонений, працює там на суперфосфатному заводі, стежить, який вплив робить на ґрунт це камінне добриво і з упертою, глибоко захованою думкою про корисну вагу цього впливу, повертається додому.

Може б і завмерла оця думка в Остапа Залізного, якби не голод. Голод штовхнув несвідомі маси на шлях релігійної містики, а Остапа не тільки голод не міг збити з пантелику, а навіть і смерть з голоду дружини й доньки. Загальне горе, що він спостерігав у всіх селян, та горе його особисте, спонукали розум працювати в одному напрямкові—як вискочити з тої клятої залежності від примх зрадливої природи. Зовнішні умови до внутрішніх переконань лише надають більшої рішучості Остапові. Він там, подальше від людей, розтирає камінці на борошно та випробовує силу їхнього впливу. Ця подія спричинилася до того, що його назвали—кам'яним мірошником. А кам'яний мірошник веде агітацію своїми вчинками і проти попа, і проти євангелії, і взагалі проти темряви. Психологічно неймовірний вплив жалібного дзвону на Остапа. Чому Остап звернув увагу під звуки дзвону на фігуру попа, а не на якого іншого клясового ворога—глітая? Адже піп—лише льоккай цього ворога?

Проте дзвони не дають спокою Остапові, його розум схвилюваний такою проблемою: чи вмере піп з голоду і як задзвонять дзвони, як він умере?

Громада взагалі Остапові мало співчуває. КВД йому не допомагає, комсомол йому не допомагає. Остап лишається сам із своїми думами. Голод примусив його звернутись за допомогою до попа. Піп допомагає, але разом з цим має намір завербувати Остапа до своєї куркулячої зграї. Остап допомогу бере, але не піддається на хитрі підступи попа. Йому допомагає Катерина—попова наймичка. Вона розкриває Остапові всі мотиви такого запобігливого ставлення попового до Остапа. Більш того, вона знає і за якісь постанови комсомолу, скеровані проти агітації попа та несвідомо поєднує їх з Остаповим камінним борошном, яке теж об'єктивно діє проти попа.

Ситуація складається така: Остап — ворог попові, як представнику глитаїства. Знайомиться з Катериною—слова останньої конче розвінчують християнську політику попа перед Остапом. Остап в цей же час закохується в Катерину. В нього з'являється бажання навіть поглотитись. Він голиться, ріже собі руку бритвою, і не змиваючи крові й не скидаючи одягу лягає спати. В цей час у попа трапилась ціла історія. Піп поділився своєю полюбовницею з приятелем глитаєм і як той виконував свої обов'язки біля неї, в попа прокинулись ревності. Між попом та його приятелем Юхимом сталася сварка. Юхим забиває попа, якраз тим камінцем, що його взяла Катерина в Остапа, щоб оборонитись від собак. Це є розв'язка перша. Остапа заарештовують, як злочинця. Але Остапові байдуже до всього. Для нього дзвони задзвонили якось по-святковому, можливо й урочисто-весело.

Психіка Остапа, що мала настановлення на те, як саме задзвонять дзвони, коли вмере піп—заспокоюється. Ця ж розв'язка є початок здійснення ідеалів Остапа. Слідство виявило, що ідея Остапа з тартаком перетворюється на ідею побудови цілого заводу. Завод будують. Завод розбиває сільську консервативність щент. Уже й дзвони й піп селянам непотрібні. Підчас побудови заводу згадали за Остапа відповідні органи влади і призначили його на директора цього ж таки заводу. За матеріалів виявилось, що Остап та Катерина жодної участі не брали в убивстві попа. Їх обох перед законом реабілітовано. Але протягом усієї цієї справи Остап конче закохується в Катрю, а Катря в Остапа.

Мотив кохання у Івана Ле завжди якось постає серед бурунів життєвого моря. То воно, кохання, після бурі закінчується тріумфом нової людини («Юхим Кудря» — Одарія Кудрина), то це ж кохання роз'єднує коханців назавжди (оповідання «В одну ніч»), то становить навіть трагедію для закоханих («Роман «Міжгір'я»—кохання Любки Прохорівни з Саїдом Мухтаровим»). У «Кам'яному мірошнику»—цей мотив кохання теж відобрає свою соціальну роль. Закохані в останньому розділі виступають, як батьки вже, які охоче вчать для майбутньої громадської роботи. Остап стає директором — на цьому й кінець оповідання.

Реалістична трактовка проблеми технічної культури, реалістична характеристика типажу з боку автора, реалістичність у всьому комплексі всіх явищ, про які пише автор — ось характеристичність всього оповідання. Навіть без жодної ідеалізації подій: село, злякане голодом, звертається, як до порятунку, до попа та до євангелії, селові Остап не примітний, допомоги не дають. Остап, проте, стійка й уперта людина хоч і примушена вклонитися попові. Остапа компромітують, звизаючи його мірошником і далі просто злочинцем, Остап не зважає на все це, не робить спроби виправдатись, спокійний і переконаний у своїй правді. В розпач не кидається, хоча психологічно переживає неприємні моменти.

Треба вказати на факт, не зовсім вдалий у розвитку сюжету—я маю на увазі мотив убивства попа. Весь час піп був для села далеко не помітною особою, а вбивство становить його постать зверху над усім життям села. Це гіперболізація, звичайно, до речі нічим не вмотивована. До такої ж невмотивованості чи, власне, до непоказу самого факту треба віднести згадку про комсомол. Комсомол лише пригадується для того, очевидно, щоб читач знав про його існування на селі. Його роботи читач не бачив ні одного разу, хоч у діалозі між Катериною й Остапом згадується про якусь роботу. До незрозумілого в оповіданні треба віднести також роботу комнезаму. Невдадо, або не зовсім удадо стоїть справа з прізвищами героїв: Остап *Залізний*, куркуль *Зажера*. Звичайна річ, що оповідання цікаве тематикою і вирішенням проблеми, що між іншим характерно для всієї творчості Івана Ле. *І. П.*

В. САЯНОВ. «Современники». Избранные стихи. Вид. «Красная газета». 1929 р., стор. 32.

Вісаріон Саянов випустив до цього часу дві книжки поезій: «Фартовые годы» і «Комсомольские стихи», та поему «Картонажная фабрика». Ці книги закріпили за ним місце у першому ряду молоді пролетарської поезії РСФРР. Розглядувана збірка вибраних поезій Саянова «Современники», що до неї увійшли також вірші, написані по виході перелічених трьох книг і друковані переважно в ленінградському місячнику «Звезда»,—дозволяють судити про те, що становить собою творчість автора в цілому.

Про себе і своє покоління Саянов так говорить у вірші «Октябрь», датованому 1925 роком:

Мы выросли в крутые годы,
Когда стряхнувши груз невольный,
Сталелитейные заводы
Уже равнялися на Смольный.
Тогда качалась земля
Покорна радио Кремля.
И помним: проходили рядом
В просторы трех материков
Красногвардейские отряды
И эшелоны моряков.
Тогда сердца стучали звонче
Дробился грохот батарей,
Но ветер был упорным кормчим
В распустьях северных морей. (9 стор.).

Декларативність цих рядків дуже наявна. Але опріч суспільно-політичного кредо Саянов в іншому вірші «О литературном герое», що написаний двома роками пізніше «Октября» визначає і своє специфічно літературне кредо, що ніби підсумовує все сказане автором у його двох критико-публіцистичних книжках: «Современные литгруппировки» і «От классиков к современности».

Відіславши читача до збірки «Современники», я навожу лише невеличкий уривок з вірша «О литературном герое».

И мой герой не малахольный мальчик,
Не меланхолик с тростью и плащом,
Не продувной гуляка, о котором
Кругом дурная песенка бежит.
Нет, человек обыденных примет,
Невзрачного геройства, не ради славы
И жизнь саму приемлющий и смерть,
Но делающий подвиг потому,

Что иначе он поступить не может,
Единственный, понятный мне герой.
Он за станком в тяжелой индустрии,
Он за кайлом на горных принсках,
Он плуг ведет по всем полям Союза,
Он кочегар, он летчик, он проходит
Сквозь жаркие теснины океана,
Сквозь духоту всех четырех стихий.

(18 стор.).

Цього свого героя Саянов добре знає, považає його працю й уміє дати відчуття своєї близькості до нього.

На початку цитованого вірша поет каже:

Привычка фамильярничать с героем,
Быть с ним на ты и свысока,
Глядеть на жизнь его, на мелкие забавы,
На самую любовь героя к героине
Давно уже вошла в литературу. (16 ст.).

Саянов зовсім не ставить з висока до свого героя, навпаки, він з ним дійсно, у буквальному значенні—«на ти». Так в «Терроре» ми маємо звертання автора «на ти» до своєї співбесідниці, котрій, можливо, присвячено вірш («Разве ты этой песни не знала»—4 стор.); у «С тобой»—до героя («Ты бури запомнил раскаты, пусть грянет, тебе не впервой, но в сталелитейном пока ты, Бессменный ее часовой»—6 стор.); в «Отце»—до героя («Но нам это все незнакомо, если, коснувшись края твоих путей, я те же, что ты распеваю песни и той же дорогой иду твоей»—8 стор.), в «Октябре» до Жовтня («Октябрь, врезаешься сегодня твоя железная страда»—9 стор.); в «Шлеме» до героя («На зеленые волны Дуная выбирается лодка твоя»—10 стор.); в «Норде»—до нього («Ах, пропади ты пропадом»—13 стор.), в «Ленинградской весне» до «спутницы» («И ты пробегаешь закинувши руки, махнувши платочком на той стороне»—14 стор.) тощо, мало не у всіх віршах збірки. Ще характерна для цієї конкретності віршів Саянова і його пристрась до географічних назв, до науково-технічних термінів і особливо до власних імен. У «Современниках» ми маємо такі імена: Робесп'єр, Омир, Русо, Колумб, Герцог Альба, Стендаль, Пікасо, Хорто дель-Ебро, Марат, Гетен, Сезанн, Малюта Скуратов, Даву, Мюрат, Сен-Жюст, Демур'є, Шопен, Міцкевич.

Який же формальний рівень поетичної продукції Саянова? Як уже було зазначе-

но, рівень цей високий настільки, що ім'я поетове треба віднести до кращих імен пролетпоезії. Звичайно, Саянов—не новатор. У «Фартовых годах» досить значний вплив Н. Асеева, в «Комсомольских стихах» переважає вплив Н. Тихонова, «Картонажная Америка» свідчить за деяку залежність Саянова від сучасних російських конструктивістів, окремі вірші, що написані після виходу перелічених книжок, і що увійшли до «Современники» перегукуються до деякої міри з Пастернаком і Гумільовим. Однак така ряснота імен не завадила все ж Саянову стати поетом, у достатній мірі самостійним, а лише допомогла йому оволодіти справжньою поетичною майстерністю.

Більшість кращих речей Саянова, імпресіоністично-виразних, написані амфібрахієм, розміром епічним і в той же час динамічним. Така ритмічна чіткість сполучається в нього з уважним відбором тропічних елементів. Особливо вразливих образів у Саянова нема, зате ж в останніх віршах—«Полюс» (1929 р.) і «Корчма на Литовской границе» (1928 р.) ми маємо такі чудові порівняння:

Мир, как он есть, с его непостоянством,
Большой, как шум средневековых орд,

Трехмерным он качается пространством
Над чертежом трансляций и реторт.
(30 стор.).

За ним палаши небывалого войска
Шумят португали, как ночь под Москвой.
И клонится сумрачный ветер героизма
Над трижды пробитой твоей головой.
(32 стор.).

Деякі слів про римування в віршах Саянова. Цинними слід визнати такі співзвучні рими, у яких тотожні всі приголосні (простор-простер, корпят-Карпат, плот-полет, полос-полюс), або майже тотожні (опасно-пасынок завод-зовет, спроста-распластан, правнук-равных, контур-кондор). З небагатьох складних рим безперечно вдала в Саянова така: «Хорошо в них—крижовник». Запозичених «принципових» рим з інших поетів—мало. Особливо вдмітні два запозичення: «Ира»—мира (раніш було у Маяковського) і «Подвиг—то две» (було раніш у Третякова). Шаблонні рими зустрічаються у Саянова у більше, ніж при-

пустимій кількості. Це призводить до того, що окремі строфи звучать у нього, як «бу-рине» тобто, ніби написані на раніш дані теми:

Стоят под ружьем боевые полки,
О полночь заседланы кони,
Для встречного боя готовы штйки
И сабли для конной погони.

Г. Гельфандбейн.

А. РОЗЕН. «Комуна котовців». ДВУ. 1930 р. ц. 18 коп. Стор. 52.

Практика літературного нарису поширюється з кожним днем. Це й зрозуміло. За тих темпів, що ними живе зараз наша соціалістична країна, література відстає, так у галузі прози, як і в поезії, бо на відбиття процесів соц. будівництва потрібний певний час, час «первісного нагромадження» матеріалів і вражень. А життя настирливо вимагає подання в художній формі явищ сьогодишньої дійсності. На допомогу цьому стає нарис.

В передмові до книжки А. Розена один з командувачів Червоної армії пише: «Ми ще не маємо жодної книжки про червоноармійські комуни». Не помилилось, коли скажемо: ми ще не маємо жодної путящої книжки взагалі про комуни, про їхнє господарство, побут. Блискавично шириться колгоспний рух, ростуть нові артілі, комуни, країна стає на шлях масової колективізації, а досвіду про те, як живуть ці острівці соціалістичного життя ми не маємо. Не маємо жодної книжки, що вчили б організувати й будувати громадський побут, господарство тощо. Показати життя наших комун треба.

Про книжку А. Розена «Комуна котовців» треба сказати: перша потрібна книжка. Автор поставив завдання: розказати й показати життя, боротьбу, труднощі, досягнення, майбутнє однієї з найстаріших комун на Україні—ім. Котовського.

В передмові О. Пугачов пише: «Автор цікаво написав про комуни. Червоноармійці з захопленням будуть читати це щире оповідання про комунарів-червоноармійців. І не тільки червоноармійці—додамо ми. Кожний комсомолец, кожна письменна людина з захопленням прочитає цю книжку. А треба сказати, що написана вона надзвичайно живо, читається з захопленням від першої до останньої сторінки. Складається з восьми розділів: 1) Творчі соціалістичного життя,

2) Липневих днів 1924 року, 3) Індустріальним темпом, 4) На родючих землях комуни, 5) Нове життя, нові люди, 6) Агро-індустріальний комбінат, 7) Потужний центр колективізації, 8) Ободівка — Нью-Йорк. В цих розділах автор розповідає історію комуни, шлях розвитку її, подає багато фактичного матеріалу про господарську діяльність, про побут, і велику увагу віддає перспективам, майбутньому комуни ім. Котовського. Розповідає дійсність неймовірнішу за чудеса.

З обов'язку кожного рецензента треба зауважити, що книжку видано якнайкраще. Додано малюнки і фото, що ілюструють зміст. Мова в книжці хвибує, доводиться бажати багато кращого в цьому розумінні.

На жаль, книжку видано малим тиражем — 10 тис. Висновки — короткі. Побільше б таких книжок про життя наших комун — осередків соціалістичного побуту. Видавати їх сотисятисями тиражами, бо це найкращі агітатори за соціалістичну перебудову села.

Ст. К.

ДМ. БУЗЬКО. «На світанку» Оповідання. В-во «Книгоспілка», 1930 р. Стор. 148. Ціна 1 карб.

Нам уже не раз доводилось констатувати той факт, що теоретичні твердження співробітників журналу «Нова Генерація» часто кардинально розходяться з їхньою белетристичною і віршованою продукцією. Особливо переконливо потверджується правдість тільки що сказаного, коли проаналізуємо твори молодого письменника Дм. Бузька, який вважає себе за футуриста-ліфівця. Якщо повість Бузька — «Про що розповіда ротатійка», не даючи нічого нового, все ж має деякі елементи лівізми — то вже роман його «Гайка» є просто пересічна, «читабельна», розрахована на поверхове читання, книжна. Але надто погано стоїть справа з експериментом в сподіваннях Бузька. В них ми маємо не лише відсутність серйозної роботи, а взагалі відсутність навіть серйозного ставлення до своєї справи. Якраз так і стоїть справа з розглядуваною збіркою — «На світанку», основна хвиба якої, це є цілковита ідейно-стилістична невиразність. Доходиш висновку, що Бузькові все одно про що писати: про все він розповідає однаково непереконливо й одноманітно.

Бузько напевне знає побут підпільників-революціонерів, принаймні, половина опо-

відань збірки прямо або побічно пов'язана з революційним підпіллям («На світанку», «Хто він», «Аста Нільсен»). Але даремно захотів би читач знайти в цих оповіданнях побут. Автор цікавиться іншим; він намагається подати перш за все «незвичайну» ситуацію, захопити нежданим фабульним ходом. Треба зразу відзначити, що якби Бузько залишився вірним хоч би одьому своєму намагання, то ми могли б віднести його оповідання до революційно-пригодницької романтики, яка хоч і не являє собою особливої цінності, але все ж може бути сяк-так рекомендована молодому читачеві. Але Бузько хотів «більшого». Томуто з його чотирьох оповідань пов'язаних з революційним підпіллям, тільки «Вночі» залишає по собі більш чи менш цільне враження; останні безперечно невдалі і мають цілий ряд хиб.

Зупинимось на двох характерних прикладах, коли Бузько досягає від'ємних наслідків, тобто протилежних тим, яких він намагається досягнути. Дозорець Іван з оповідання «На світанку» убив політичного в'язня Окозького, який намагався втекти з в'язниці. Коли виявилось, що це його рідний брат, він кинувся до партійних товаришів забитого. Тут розигрується дешева мелодраматична сцена.

Бузько намагався надати своєму оповіданню соціальної вартості, але пішов шляхом найменшого опору і в нього вийшов провал.

Оповідання «Аста Нільсен» він намагається надати соціальної вартості, внісши хоч би невелику частку фактичного історичного матеріалу. Але знову вийшло погано, тому, що матеріал цей не є фактичний, якраз тому, що подаючи його, він не зберіг правильної історичної перспективи. Щоб не бути голословним, наведу відповідні цитати.

Про довоєнних данських соціал-демократів Бузько розповідає так:

«— Отож я маю час ще розповісти вам про мету нашої подорожі «Червоний Шинок».

Не подумайте, що «Червоний», це так-зпроста. Ні, господар «Червоного Шанку» — ширий данський соціал-демократ, і «Червоний» тут має ширий революційний зміст. Вас трохи дивує: шинкар — соціаліст. Але ж це Данія. Тут, на острові під Копенгагою, є навіть соціалістичний кафе-шантан. У нього, певне — соціалістки-кокотки.

Данська соціал-демократія мудро не запечує звичаєм країни. О, вона тонко підходить до справи національних традицій». (97 стор.).

Ми ні в яким разі не думаємо захищати данську соціал-демократію як і соціал-демократію будь-якої капіталістичної країни. Їхня продажність і контрреволюційність більш, ніж загально відомі. Але цілком зрозуміло, що характеристика Бузькова може бути віднесена лише до числа післявоєнних, до сучасної соціал-демократії, а не соціал-демократії доби 1905 року, що мала тоді безперечно багато сучасних рис.

Друга половина оповідань збірки «На світанку» дуже різноманітна тематикою, але, як було вже сказано, невиразна, не в меншій, якщо не в більшій мірі, ніж перша половина. Дійсно—«Джерело св. Пасхи» являє собою досить переконливу агітку, спрямовану проти хитрощів церковників в сучасному українському селі; «Ціною крови»—невеликий і по суті малописьменний нарис з побуту пролетарського студентства; «Хазяїн і наймит»—недокінчене оповідання, що мало, мабуть, на задум авторів, виявити психологію куркуля—з одного боку, і батрака, який поступово прокидається до нового життя—з другого боку; нарешті «Життєва помилка Миколи Клена»—наївно моралістична історія про те, як то недобре, коли радянський робітник «зраджує» свою дружину з випадковою представницею з табору «колишніх людей» і що з цього кінець-кінцем виходить. Аналізуючи всі ці твори, знову переконуємось, що Бузько занадто поспішив видати свою нову книжку. Принаймні, нова збірка «На світанку» доводить, що прибічник напрямку, який розпинається за функціональність, експериментаторство і т. інш. і т. інш. по суті нічого не робить і обмежуєть-

ся давно вже набридлими штампами. Розгортаємо книжку і читаємо перший рядок 74 сторінки: «Крізь ілюмінатори сміялось море»... Коментарі тут зайві: шаблянового словосполучення важко навіть уявити. Але особливо шабляново описує Бузько зовнішність своїх оповідань. На цьому можна спинитися трохи докладніше.

Методи компоновання літературного портрету уже не раз притягали до себе увагу українських і російських літературознавців. Отже можна вважати за загально відоме те значення, яке має невеличка характеристика, невеличкий, але яскравий опис зовнішності основних дієвих персонажів певного твору. Бузько навіть малозначних епізодичних персонажів не залишає, щоб хоч поверхово їх не описати. Але, як ми вже сказали, виходить це в нього надто дешево. Ось опис зовнішності головної «героїні» оповідання «Джерело св. Пасхи»:

«Поки дівчина розповідала йому, він не так слухав, як стежив за нею. Її негарне, але любе і сміливе обличчя пахтіло завзяттям молодости. Ясно-руде, буйне воолєся, здавалося, горіло над її впертим лобом» (6 стор.).

Бузька напевне, не тільки задовольняють, але й дуже йому подобаються такі «перлини» і він їх неодноразово, лише з невеличкою вар'яцією повторює. Отже, і так невиразні персонажі оповідань збірки «На світанку» до того ще й знеособлені.

Висновки напрошуються самі собою. Наше завдання підкреслити, що шлях, не який став Бузько, є шлях найменшого опору, і його сьогоднішня сіренька літературна продукція ні в яким разі не відповідає вимогам масового українського читача, тим більше, що ці вимоги все зростають.

Г. Г—р.

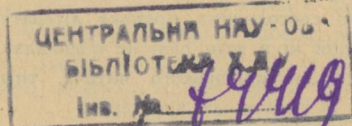
ПОПРАВКА. В № 2 «Молодняка (ц. р.) на стор. 125, рядки 22—23, трапилась прикра помилка—слова: *Наївні люди, що говорять про класову боротьбу на селі*—треба взяти в дужки, як власні слова доповідача.

З М І С Т

	Стор.
Ол. Грін'юв—Я пляную завод ливарний	3
Василь Басок—Центральна вулиця	4
Іван Вергун—Змагання	6
Л. Смілянський—Мехзавод (повість)	7
М. Трублаїні—Морями півночі	38
Дора Гіверц—Харків	61
П. Стен—Віяв вітер	61
Г. Мізюн—„Провінція“ (п'єса на 3 дії)	62
Б. Коваленко—Кляси і стилі	101

Літературно-мистецька хроніка: Консолідація пролетарських літературних сил. До всіх пролетарських письменників України 143-144

Серед книжок та журналів: Хвороба на недогляд—І. П'ятовський; М. Гоголь. „Оповідання“—К. Маслівець; Іван Ле. „Кам'яний мірошник“—І. П.; В. Саянов. „Современники“—Г. Гельфандбейн; А. Розен. „Комуна котовців“—Ст. К.; Дм. Бузько. „На світанку“—Г. Г. 145-159



ПРИЙМАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТУ НА
ДВОТИЖНЕВУ
ЛІТЕРАТУРНУ ГАЗЕТУ

ОРГАН ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ СПІЛКИ ПРО-
ЛЕТАРСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ (ВУСПП)

ВИХОДИТЬ У КИЄВІ, ЗА РЕДАКЦІЄЮ: Б. КОВАЛЕНКА
(ВІДПОВ. РЕДАКТОР), В. КОРЯКА, Л. СМІЛЯНСЬКОГО,
М. ТЕРЕЩЕНКА, С. ЩУПАКА.

Літературна газета —бойовий орган марксист-
ської критики.

Літературна газета —найкращий порадник учи-
теля, комсомольця, літгурт-
ка, клубного робітника, бібліотекаря.

Літературна газета тримає міцний зв'язок зі
своїм читачем, вміщаючи
відгуки читачів, дописи, рецензії читача на сучасну українську
радянську літературу.

Висвітлює питання з теорії і практики культурної революції,
питання ідеологічної боротьби в мистецтві й літературі; дає
критичну оцінку поточним літературним фактам і явищам; по-
дає широку інформацію про літературно-мистецьке життя Ук-
раїни, Союзу й закордону та багато містить іншого матеріалу.

П Е Р Е Д П Л А Т А

На 12 міс. 2 крб.—к.		На 3 міс.—крб. 60 к.
„ 6 „ 1 „ 10 „		„ 1 „ — „ 20 „

Окреме число 10 коп.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ: Періодсектор ДВУ
(Харків, Сергієвська площа, Московські ряди, № 11);
Київ, вул. Воровського, № 29; усі поштові філії
України.