

ВІДПОВІДЬ

Цех замовк
на годину.
Обличчя увагу
стерли.
Треба трохи
відпочинуть.
О б і д.
Перерва.
Сонде ніжно
зікна лизало.
Соняшні зайчики
д о л і.
Біля стіни
удвох стали.
На стіні—
плакат—поле.
А на плакаті
два паровози
мчать в шаленім
змаганні.
Як вітер—
крізь бурі,
як вітер—
у грози...
— Хто кого?
Руба питання...
Два паровози:
один червоний,
і зірка на ньому
червона.
Авруч—
чсрний,
мчить, гоне.
Дзвон, вгинаються гони.
Ц е —
на плякаті.
А коло нього
двоє
в замаслених блузах,
спинились

й розмову оцю
сукати
стали в соняшній смузі.
— А глянь-но,
Степане,—
промовив один,—
— паровози,
на повнім ходу.
Якомусь з них
Скоро не стане—
води,
вугілля—
Останнє кладуть,
бо швидкість
третя мабуть.
Дим чень
струна срібна.
Кінцем вже лягла
чнясь путь—
Один з них
під скіс
стрибне!
Степан хмарно
око примружив,—
збіглися зморшки
і от,
рівно промовив:
— Слухай-но, друже,
відповідь дасть нам
завод!..
(... Цех мовчав.
Холонули звуки.
Спарувавшись з парою
дим мережки плів.
Похнюпились крани
мовчазнії круки.
Замовк розритмований
Трансмісійний спів)...
Дзвінок ударив—
кінець перерви.

Спущено підойму—
— хід!
Веселі шуми
тишину продерли:
спущено підойму—
— хід!
Степан до друга,
— Ну, щож, товариш.
Тепер доведи
чия?!.
Оцю деталь,
що ти тримаєш,
треба обточить
на ять!—
(...А цехом звуки
пливуть, зростають.
Лине під стелю
Роботи пісня.
Лункі удари

дзвінкої сталі,
трансмисій шерхи
вгорі повисли)...
І ось зрозумів я.
Руки на супорт—
різець в'ївсь в метал
глибше.
Пильнуй чіткий
станковий стукіт.
Деталь мусить бути
найліпша.
Вивірено центри
станок—годинник.
Цокають шестерні
перебором...
Мого завзяття
ніщо не спинить,
нашим завзяттям
перебором!

На новому етапі творчої дискусії й творчої диференціації всередині організації пролетарських письменників—кадри робітників-ударників мають відіграти вирішальну роль.

ШТУРМОВА НІЧ

Кричить: «Не зробимо!»
 Опортуніст нехай нам
 Набутих темпів нині не здамо!
 Шерегам наших молодих комбайнів
 Дає зустрічний графік комсомол.
 Товариші, за вдарністю не марно
 Ім'я дають йому «Наумчик форд»
 Сьогодні Гельбурд, молодий
 ударник
 Встановлює нечуваний рекорд.
 Електросвіт нещадно ріже очі.
 Вже другу зміну не здає він темп.
 І кожен з нас це прізвисько охоче
 Внесе в рядки ударницьких поем.
 Одне хвилює хлопців безупинно
 Розмов немає,—
 Очі наче ток.
 В цю ніч напружену,
 Він з Рискіним повинен
 Контрольну норму виконати в
 строк.
 Він скаржиться:
 «Не можна так надалі!»
 Немає шнеків, пальців для
 граблів.
 Ковальський цех затримує
 деталі
 Із вуст летять гарячі іскри слів.
 Наум нервує...
 Тільки дві години.
 Він надолужить...
 Буде 5 машин.
 Працює друга комсомольська зміна,
 Передовий, згуртований загін.
 Хоч деякі хіхікали, аж вили:
 За нас хай робить
 «Бойова братва!»

2-й комсомольській зміні

Ми висохли, ми дуже вже сто-
 мились.
 Ми зробимо малесенький про-
 вал.
 17-ть слідінгів.
 І дихати аж важко
 (замість 5-ти)
 Це Лебедів зібрав.
 Уперто працювала дуже брашка.
 Зразок героїки з них не один
 подав.
 Товариш Вальдман має гово-
 рити...
 Він командир і хибити не
 звик.
 Зумів порив комсомольців
 підхопити,
 Як справжній комуніст і більшовик.
 Тепер година кожна дорога
 нам.
 Лани чекають МІПівських
 машин.
 Ми вміємо зустрічним промфін-
 пляном,
 Скорочувати терміни годин.
 Нові рядки гудуть про цих
 героїв.
 Ми гарт свої пісні несемо
 Це Гельбурд з Рискіним.
 Число машин потроїв.
 Для тебе, партіє,
 Для тебе комсомол!
 Кінець роботи,—
 Стих заводський гомін.
 Сто п'ять відсотків (в голові
 гуде).
 Потомлені і радісні додому
 Вони ідуть,
 Їх зустрічає день.

БОРОТЬБА ЗА „ПОНЕРКУ“

Раніше—просто:

нескладненький конус
На диск накласти, зміцнити болти...
Тепер—складні машини для бавовни,—
Це наших днів упевнена законність,
Що створює комбайни та порти.
Путівка є:

Сказав Червневий Пленум—
«машини дайте!».

Що відповімо?
Стоїть бавовна на порядку деннім...
Ми, зваживши, сказали всі:—«Дамо»!
І почали.

Вони хвилюють досі,
Рисунки ці,
їх фарба ще пашисть.
Це Козачок багаторічний досвід
Віддав деталям молодих машин.
Нам профілі роботу гальмували,
Та не здавали темпи ковалі.
І не один ливарник у деталі
Завзяття виробниче перелив.
Сказати легко:

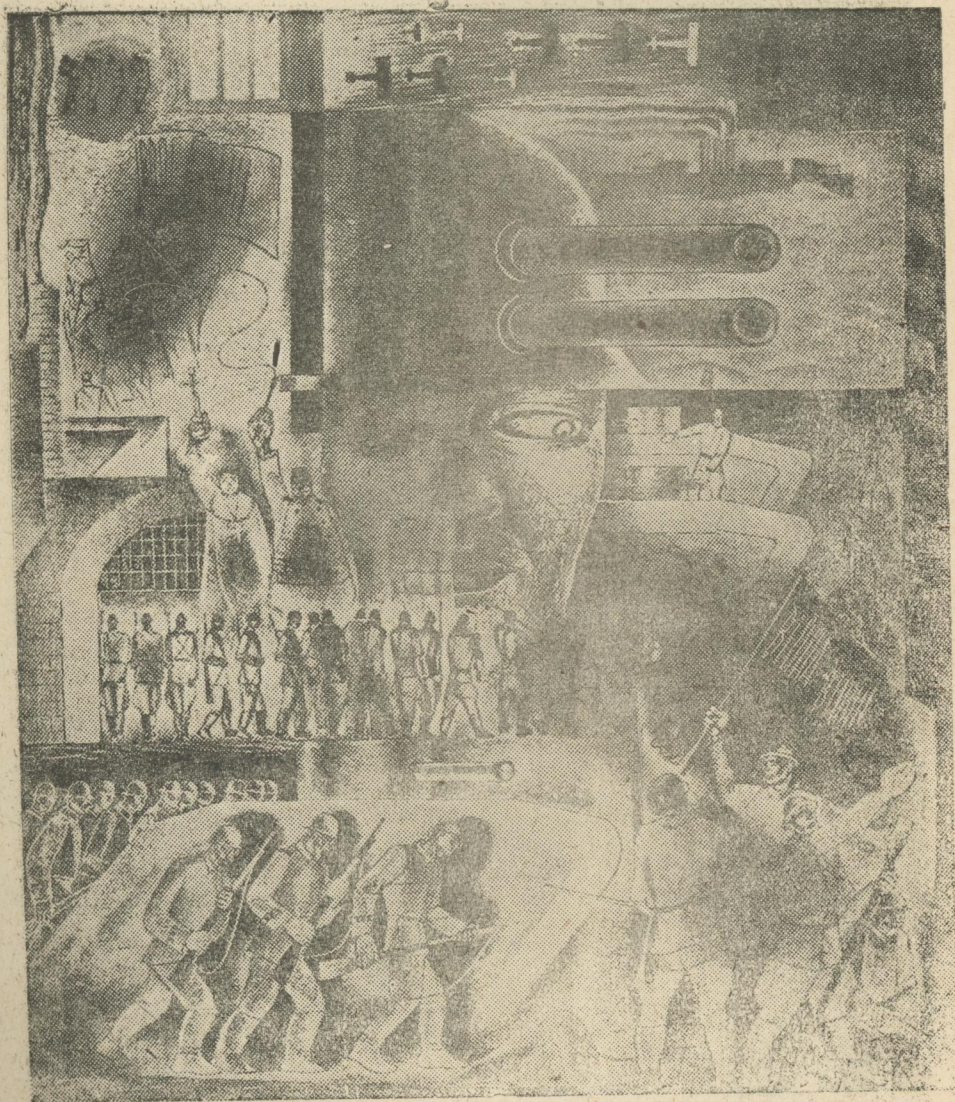
«От машини, нате-с!
А це ж—здобуток штурмових ночей...
Начальник Вальдман, скерувавши натиск,
Не сплющував утомлених очей.
Робітники у натиску єдинім
Забули зміни...

Праця йшла підряд...
... Невпинно, невгамовно, щогодинно
Машини шикувалися в парад.
... Невпинно, невгамовно, щогодинно
Вони росли... Росли, та не самі.
Робила друга комсомольська зміна,
Ударниця серед ударних змін.
Було, що гальмувало дні сталеві—
Газета це виводила на світ
І прибігав Григорій Фішелевич,
Щоб захищати «вдарну честь братви»



О. ВАНДАЛОВСКИЙ (ОММУ)

Шинд де стіаного розпису



О. ВАНДАЛОВСЬКИЙ (ОСМУ)

Шкци до картини „Війна війни“

Він гнівався:

«— Написано безвинно!»,

Доводив:

«— Спростувати це пора!»

... Уболівав за комсомольську зміну

Секретар комсомольського бюро.

І нам країна шле палкі привіти,

Але привітом кращим це—вона

повзе,

піднявши хобіт діловито

По бавовняних степових ланах.

І це тобі не найпростіший конус

На диск накласти, й стиснути болти...

Тепер—складні машини для бавовни,—

Це наших днів упевнена законність,

Що нас веде

до нашої мети.

Привов робітників-ударників до літератури є частковий вияв успіхів культурної революції

ЗУСТРІЧ

На останньому східці з чесального цеху з'явилась постать Геймана. Зупинилась і в ту мить пробігла поглядом уже по прядильному.

Артем зловив цей погляд і кинув: «ідіть сюди».

Гейман наблизивсь, а Артем ще на віддаленні почав.

— Скажу вам правду, Іване Сергійовичу. Такий уже я змалку вдавсь. Ось слухайте. Пам'ятаєте, як ви прибули на нашу фабрику в старій засмальцьованій шинелі. У драних черевиках з обмотками. Ви були такий жалюгідний, що здається можна було порівняти з Махтейом. Ви ж знаєте Махтея?..

Це... як вам сказати... людина... словом, Махтей. Тоді ви були таким безбідним та покірним, що вами зміг би крутити хто тільки того хотів і як хотів. Тому, коли обирали фабком, робітники провалили вас, боячись доручити керівництво. От, ви всміхаєтесь... Але я люблю правді в очі заглянути. Послухайте далі. Незабаром я помітив, що ви не почували ні ворожнечі, ні помсти за зневагу. Так само працювали чистильником і в той же час були готові стати в пригоді кожному робітникові, навіть у дрібницях. Я переконався, що в засмальцьованій шинелі прихована добрість людини й любов до робітника.

Ви ж розумієте. Я... Отак, як стою. Звичайний нитколов. Що кажу я, те вам тепер кожен робітник скаже. Це якийсь «пройдисвіт-галичанин».

Так дехто вас називав, а думав майже кожний. Та виявилось, що не по халявах треба пізнавати пана. Це були ви, Іване Сергійовичу, і такий самий, яким ми вас знаємо сьогодні.

Розмовляючи, Артем ні на хвилину не відривав своєї уваги від машини. Якось механічно ловив нитки, що зрідка рвались то в одному, то в другому місці. В одну мить пристукував їх і знову, весело оглядаючи сотні вовняних струн, натягнутих на веретена сельфактора, продовжував.

... Може й неприємно згадувати, але не в тому річ.

Прикладом напруженої праці ви довели й виявили свої здатності. Здавалось, що ви останній, а насправді—перший.

Робітники в цьому переконалися й тому стояли за те, щоб іменно вас було висунуто на посаду директора.

— Це так, Артеме. На віку, як на довгій ниві, кажуть люди...

Урвав розмову Гейман, допомагаючи присукувати порвані нитки, а потім запитав.

— Скажи, як іде остання суміш волокна? Чи все гаразд?

— Гаразд, та не зовсім. Сами бачите, як рветься.

— Техкерівник винен. Мабуть не наглядає, як слід, або й не тямить.

— На виробничу нараду його, коли так. Поскубти по-робочому.

Гейман ще кількома словами перекинувся з Артемом, а потім гукнув до прядильника.

— Ей, Павло, браку... браку багато. Треба до кінця дороблювати. А ти, Грицько, одружився цими днями, чи що?

— Та... одруживсь, але й не вживсь.

— О-о... це погано.—Жартував Гейман, проходячи далі.

Після розмови з Артемом він зовсім мало говорив з робітниками. Він добре знав і без Артема свій авторитет серед робітництва. Він знав, що ніхто так не зможе оцінити й проконтролювати людину, як нарід, як трудящі маси. Та все ж спогад Артема став тим сірником, кинутим у багаття наболілих ран на його серці, що знову почали ятритись під впливом останнього «шпаціру» Пілсудського в Галичині.

Десь з п'ятнадцять років минуло після того, як залишив він Прикарпаття, дружину й трирічну Люсю.

Ще й досі щимить серце від останнього погляду малої кучерявої й чорноокої крихотки. Чути як шарудить поза шиєю її м'яке ручення. Ось вона смикає за вухо, за волосся й питає: «тату, цього мама плаче?»... І сама заспокоює:

«Не плад, мамо... Я тебе не покину»...

А після цього ще гірше стискалося серце, щось здушувало горло, засновані сльозами очі ледве розглядали заплакану дружину. А потім... Шанці, кров, трупи... Імперіалістичне пекло. Втеча до Росії. Червона гвардія. Полон у Колчака. І, ось, притих, примружився сосновий ліс. Тільки постріли ляскають, вириваються з лошин, переповнених рядами стоячих соснових щівок. Скриготять лопати, кусаючи землю, а по тілі щохвилини гадюками в'ються офіцерські нагаї. Раптом: «Раздевайсь»,—дражливим голосом процвірінчав хтось із офіцерів.

— Становись над ямою!..—Нас було щось із десять. Напівживі стояли всі майже голі над виритою власними руками ямою. Хоч негловомно ще билось серце, наче намагаючись вирватись із грудей, щоб уникнути жорстоких куль, але життя вже не було. То тільки якісь примари, стоячі трупи коливались над ямою, не розуміючи навіть—чого. В ту мить по тім боці ями з'явилась кучерява й чорноока Люся. Не бачивши землі під собою й сплескуючи куденькими рученятами, простягаючи їх до мене, задріботіла ніжками по свіжій накопаній землі й кинулась просто через яму, радісно викрикуючи: «Ой, тато... пліхав...—Жар обхопив моє тіло й спалив. А знову процвірінчав той самий дражливий голос.

— По красной дряни... взводом... плі!..

Мабуть я вже був тоді в ямі, бо очунав серед трупів, присипаних трохи землею. На щастя ледарі й присипати, як слід, не схотіли. Потім крадькома з великими труднощами добрався до червоного полку.

— Ех, життя. Чи варте воно таких страждань людини?

Гейман здригнув поволі, ступаючи на подвір'я фабрики.

— Ні. Тільки життя для когось, дорожчого від самого себе, варто пережитих мук.

— А мрії з минулого безперестанку соталися пасмами, наче ті нитки, що їх так старанно підхоплював і присукував Артем, коли вони рвалися. Ось

Медвин пливе, мов на конвеєрі цих мрійних пасом, і бачить Гейман усе паскудство й жах гнізда петлюрівського бандитизму. Як сьогодні, бачить він купи понівечених євреїв на широкому шляху біля Стеблева. Серед них Іцько з обрубаним вухом. Він причаївся біля покалічених, що мліючи від передсмертного бою, рвали на собі шмаття, гризли зубами землю й власне тіло.

Заціпивши зуби, чекав він, що ось-ось прониже йому груди спис бандита. Передсмертні корчі єврейки, що лежала поруч, привабили жадобу бандита й він приколов її до накоченого шляху, спокійно розглядаючи як руки конвульсивно плагали над землею. Іцько лишився без вуха, але живий і сьогодні. Тому так немилосердно він ставився до всіх, хто під час чистки партії виявлявся учасником петлюрівських банд.

Гейман непомітно піднявся по східцях на високу скелю, а очі неохоче пробігли по полотні широкого майдану. Електричні дроти, посновані над майданом, ховали свої кінці аж під скелею в цегельних стінах фабрики, ритмічний спів ткацьких верстатів виривався з цих стін і гуляв по майдані. Здавалося, що цей спів човника виміряв крок за кроком твердий шлях наперед у майбутнє історії.

Чш-ш-ш... пу-у-гу-у.—Тіпнув повітрям фабричний гудок у слід за вулканом сірої пари.

— Тьфу ти... голова на в'язах!—зупинився Гейман і стукнув себе по лобі сухими чиколодками.

— А телеграма? Зустріч... Лише година залишилась до прибуття. Це саме після закінчення роботи першої зміни. Мерщій... Як вогнем треба все вхопити... Підготуватися.

Гейман уже не пішов, як завжди, поза рівчаком та через шлях, а там попід штахетами... Він зразу звернув ліворуч і кинувся через рівчак, простуючи до дверей фабричного клубу. Яскраві гасла скочили йому в очі з уквітчених стін. Гейман зупинився, читаючи: «Привіт революціонерам-політемігрантам», «Вітаємо звільнених пролетарів із в'язниць фашиста Пілсудського».

Докірливий сором разом з цими гаслами заглянув у лице Гейманові.

— Як же так?.. Це ж злочин. Навіть моральний злочин. Забути про такий факт... Ще добре, що фабком не прогавив. А все то ті папери кляті... Конторські. Захлинутись можна. Щодня половину часу витрачаєш над ними. А спробуй не виконати... Який папірець, це неважно. Хоч би навіть отой... «щоб запобігти зловживанню забірними книжками... пропонуємо»... Еге. Спробуй не виконати. Ще більше буде й гірше: нагадування черга перша, черга друга, третя, четверта і... і... Черга за чергою. А, щоб ти луснув, клятий бюрократизм. Немає змоги й у виробництво заглибитись, не то, що в громадську роботу.

— Гейман узявся за голову. Тим часом клуб уже вщерть був набитий людьми.

Закипіла заля, лапатим горохом сиплючи оплески, а серед них, мов, крізь піну кипучої рідини, скидались короткі слова: «Привіт! Привіт!» Потім тиша.

— Мабуть вам, Іване Сергійовичу, доведеться передати своїми словами те, що скаже ця політемігрантка... Ви ж розумієте їхньою мовою —шеп-

нув голова фабкому, сідаючи разом з Гейманом за стіл після обрання президії.

— Та вже... доведеться—поглядаючи на ще зовсім молоду дівчину, відповів Гейман, і на хвилину замислився.

Мішаними польсько-галицькими словами жбурляла ця молода дівчина в насторожені обличчя слухачів. Жахливі вчинки уланів по селах Західної України спливали в уяві Геймана й тіпали серце, а дівчина все ще розповідала, наизувала безмежний разок звірячих знущань польських фашистів. Дививсь Гейман на неї й думав.

— Десь така вже була б і моя Люся. Йому навіть здавалося, що ця комсомолка з Польщі була схожа на його Люсю. Здавалось і не вірилось, бо він знав тільки трирічну кучеряву й чорнооку Люсю. В голові паморочилось... А з уст здається непомітною істоти, чогось такої близької, що Гейман готовий був назвати своєю донькою, з її кожним словом шугало полум'я революції, помсти за кров та сльози трудящих.

Грядом шарахнули оплески за останніми словами, мов відступаючи, то знов наступаючи, а згодом притихли, неохоче ховаючись по закутках, зустрівшись із словами голови.

— Для перекладу слово надається тов. Гейману.

Гейман підвівся. Розглядаючи знайомі обличчя, він намагався пригадати кожне слово дівчини, щоб кинути його в глиб душі цих насторожених людей. Дівчина, що було сіла біля столу відпочити, раптом схопилася, озирнулася навколо й пронизуючи очима Геймана, нервово тремтливими руками почала щось шукати в своєму гаманці. Гейман продовжував.

— Молода емігрантка—казав він—сказала, що пролетаріят допоміг їм вирватись із ланцюгів Пілсудського й вони прибули до нас, щоб навчитися революційної боротьби та військової справи, щоб зустріч з Пілсудським була вже останньою. А ми з вами ще на забули червоної присяги, що її приймали, йдучи проти Колчака та інших наймитів капіталу, і зараз, не тільки наші озброєні лави, а всі ми зобов'язуємось за першим закликом робітниче-селянської влади піти на захист Союзу Радянських Соціалістичних Республік і в боротьбі за Союз Соціалістичних республік, за діло соціалізму й братерства всіх народів не пошкодувати ні своїх сил, ані самого життя.

Гейман закінчив, прочитавши з пам'яті цей пакт Червоної присяги.

Дівчина стояла нерухомо, тримаючи в руках полинялу стару й маляу-сеньку карточку з написом:

«На вічну пам'ять.

І. С. Гейман та дружина Ніна».

— Хто ви, Гейман?..—тихо, але похаливо запитала вона. Хтось далі говорив з робітниками. Знову прокляття Пілсудському, панам, капіталістам.

А батько вже полюбив дочку й шептав: «Люся!.. Люся моя!.. Скажи, де ж твоя мама?.. Ніна...

Знов оплески. Під вигуки: «Привіт борцям», підхопили робітники політемігрантів, підкидаючи їх над сотнями голів і в той же час з радістю гітали неждану зустріч Івана Сергійовича з Люсею.

М. Шеремет

У ДАРНИМ СТРІЛЬЦЯМ

*Бійцям Н-го п., що виконали на 100 відсотків
інспекторську стрільбу з гвинтівки,*

ПРИСВЯЧУЮ

Точніш наводь... І не зірвав щоб мушку...

Застигни оком... Через прорізь—ціль!..

Товаришу, забути все ти мусиш,

Окрім гвинтівки у твоїй руці.

Мішень дано. Всади їй в серце кулю,

Убий її—то ворог твій.

Фашист, он бачиш, око шулить,

На тебе цілиться в траві.

Наводь в його шолом залізний,

Спини дихання і—курок!

Щоб куля аж наскрізь пролізла,

А після неї—дим і кров.

Упертий був в полку тренаж,

Смертельним, довго грались, оливою.

Казав сотенний: «Не промаж»!

І ми в заклад віддали голови.

Що першість нашу і в весні

Не віддамо, нікому дешево...

Ми поклялись—і принесли

Мішень простріляну, як решето...

ГЕРОЯМ ДОМНИ № 6

Здіймає наше слово
Робітничу вість.
В досягнутих плянах будови,
Про темп героїчний
Домни шість,—
Шлем пролетарське слово.
Слово належить героям дня
За успіх своєї роботи.
Хай маловірам нестриманий ляк
Вічно в очах хороводить.
Почесно примірним
В роботі близьким,
Що стали в ударні колони:
Данилова, Сивченко і Сикорський,—
Творці шостої домни.
Підкреслює фактом піднесений звіт,
(горять ентузіазмом—гасла),
Монтажна бригада рекордних робіт
Під керівництвом Маслова.
Товариш Маслов—
36-ть літ,—
Роботу пронизує оком;
Він знає, що треба країні, що мить
Включити енергії токи.
Не знає він норми робітним дням,
Бо знає, що треба (На варті...).

Виконувать пляни й завдання
Наказ комуністичної партії.
В гарячі хвилини
В ударні ті дні
Не сходив з риштовань будови.
Віддав свою мужність, практичне
знання.

На будування домни.
Країно,—виховуй! Країно,—рости!
Мужність і дужість завзятих,
Що йдуть, ось сьогодні, крізь
шторм боротьби

Будують свої агрегати.
В дні індустрії,
Що вихрем вихряться,
Зразки показати не сором
Героям за цифру 518,
Героям за 1040.
Гостріш наше слово,—
Слово—заряд!
За темп переможний—в майбутнє.
Зразки більшовицькі
Ударних бригад—
Є честь і героїка
буднів.

СИГНАЛ

Переклад з татарської

Мій заклик до вас,
звитяги,

До вас,
героїв вугля—

Ідїть но сюди,
Щоб дати вугля паротягові,
Що вийшов
На великий шлях.
Щоб шуміли домни в загравах—
Я кинувся б у жерло

вулканів,

Я не пошкодував би себе,
Коли б це потрібно було
Для великої справи.
О, чуття мої!

Що вам треба?

Адже марно славити—зле,
Нумо ходімо

по штреках,

Щоб гнати вагони з вуглем.
Дехто з піску—

мотузки в'яже.

Їм байдуже до жадання

мільйонів,

Вони проливають

атраменту пляшки,

Папірцям віддають

данину й поклони.

... А під горою паперу—

На виконання загад чека,—

Не змішуйте ж з паперовими

горами—

Сталевий наказ ЦК!

ТВОРЧА МЕТОДА УКРАЇНСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

Скорочена стенограма доповіді на I кінонаradі при ЦК ЛКСМУ

Питання творчої методи нашої української радянської кінематографії міцно пов'язані з загальними питаннями роботи і політики нашої комуністичної партії в справі перебудови нашої соціалістичної країни—батьківщини пролетаріату всесвіту. Наша реконструктивна доба поставила по новому низку проблем перед мистецтвом взагалі і зокрема перед кінематографією. Особливості реконструктивного періоду, періоду успішної побудови фундаменту соціалізму в країні рад, успішна боротьба з рештками капіталізму в нашій країні, ліквідація куркульні як класи, боротьба на два фронти з правою небезпекою, як головною, та лівими закрутами, боротьба з великодержавним та місцевим шовінізмом, колосальні зрушення в нашій економіці, в наслідок успішного виконання п'ятирічного пляну, все це не тільки висовує низку нових проблем перед мистецтвом як надбудовою, але й примушує його перебудуватись, щоб стати справжньою зброєю в руках пролетаріату, в боротьбі за соціалізм. Доба соціалістичного будівництва викликає величезний опір ворожих пролетаріатові сил. Загострюється класова боротьба в усіх ділянках життя країни, загострюється класова боротьба на цілому ідеологічному фронті. Боротьба за правильну ленінську лінію широко розгортається на ідеологічному фронті, зокрема в філософії (боротьба проти Деборінщини, меншовикуючого ідеалізму та механіцизму) в літературі, боротьба з переверзанством, нацдемівщиною, воронщиною тощо. Для того, щоб успішно боротись за чистоту ленінських принципів, боротись з буржуазними та дрібно-буржуазними теоріями й теоріями, на культурному фронті треба перш за все оволодіти могутньою зброєю пролетаріату, марксо-ленінською філософією, і не тільки оволодіти нею, але й застосовувати її творчу методу, непримиренно борючись з буржуазною та дрібно-буржуазною ідеологією, що особливо зараз набирає мімікрійних, замаскованих паразитарних форм. Це основне завдання, що стоїть перед робітниками мистецького фронту і особливо гостро стоїть перед робітниками кінематографії. В той час, коли в літературі, в її пролетарському секторі, найбойовішому загоні культурного фронту, ми маємо величезні досягнення в боротьбі за творчу методу, за створення пролетарського стилю, за велике мистецтво більшовизму, за нові творчі кадри (тисячі призваних робітників-ударників),—в кінематографії всі ці кардинальні проблеми мистецького фронту періоду реконструкції перебувають в більшості в ембріональному стані. Коли в літературі пролетарський сектор посідає провідну роль, на роботу якого рівняється література міжнародного пролетаріату, в Росії РАПП, на Україні ВУСПП—«Молодняк», в Білорусії БЕЛАПП тощо, в кінематографії пролетарський сектор ще не великий, в кінематографії ми не маємо міцної консолідації комуністичних пролетарських сил, в кінематографії тільки в 1931 році (на Україні) ставиться питання про творчий метод (диспут у Києві), в той час коли «Кіно—це найважливіше для нас мистецтво» (Ленін).

Питання кінематографії, її творчого шляху, є не тільки питання, що

зв'язані з нашим загальним питанням культурного будівництва, але й на-бирають особливо серйозного політичного значення, бо українська кінема-тографія на цей рік охоплює понад півмільярда глядачів. «А там, де міль-йони, там починається серйозна політика» (Маркс). Чи можемо ми сьогодні, зважаючи на невелике пролетарське ядро в кінематографії, що до цього часу не виявило себе як слід, зважаючи на ідеологічні зриви продукції, на низький теоретичний рівень, на кволу боротьбу за опанування марксо-ленінської філософії, твердити, що українська кінематографія зараз пере-буває в кризі, тупику. Безперечно ні. Українська кінематографія виросла в колосальну індустрію, вона має певні творчі досягнення в боротьбі за ро-бітничу тематику, вона розвивається нечуваними темпами і тому нам дове-деться сьогодні особливо гостро спинитись на її творчому процесі, допомогти нашій кінематографії вирівняти і стати поруч в боротьбі за гегемонію про-летарського мистецтва з пролетарською літературою, яка має великий до-свід і великі досягнення в цій боротьбі. Але було б зовсім не вірно, коли б ми сьогодні спинилися б тільки на загальних завданнях та проблемах, що стоять зараз перед радянською кінематографією. Говорити про творчу ме-тоду української кінематографії,—це значить на конкретному матеріалі, на її художній продукції, простежити, якими шляхами розвивається наша кі-нематографія, як бореться вона художніми засобами за генеральну лінію партії, за будівництво соціалізму в нашій країні, за створення пролетарсь-кого стилю,—стилю нашої доби, якого не знала історія людства, того ши-рокого майбутнього творчого руху мільйонних мас, невичерпного ентузіазму, не безім'яних героїв, не абстрактних фігур, а великих будівників Донбасу, колгоспів, Дніпрелъстану тощо. Це перший, і найголовніший критерій, з якого ми мусимо виходити, аналізуючи художній доробок нашої української кінематографії. Перше ніж перейти до конкретного розгляду нашої продукції, ми мусимо поставити перед собою питання, що ж ми розуміємо під понят-тям кіно, який зміст вкладаємо в це поняття.—Ми знаємо визначення кіне-матографії, яке так блискуче, яскраво й ясно подав нам Ленін. «Кіно—це найважливіше для нас мистецтво». З цього коротенького речення ми ба-чимо, що кіно перш за все найважливіше мистецтво і друге,—мистецтво для нас, мистецтво для пролетаріату. Цим, великий проводир пролетаріату, чітко визначив не тільки що таке кінематографія, але й його ролі. В роз-мові з Луначарським тов. Ленін сказав: «Производство новых фильм, про-никнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действитель-ность, надо начинать с хроники, что, по его мнению, время производства таких фильм, может быть, еще не пришло». До цього Володимир Ільїч до-дав:—«по мере того, как Вы станете на ноги, благодаря правильному хо-зяйству, а может быть и получите при общем улучшении положения стра-ны известную сумму на это дело, Вы должны будете развернуть производ-ство шире, а в особенности продвинуть здоровое кино в массы в городе, а еще более того в деревне». І далі (затем улыбаясь Владимир Ильич при-бавил): «Вы у нас слывете покровителем искусств, так Вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино». Ці сло-ва Леніна про завдання, суть та перспективи кіна не потребують пояснень. Ці слова мусить пам'ятати кожен комуніст, кожна пролетарська творча оди-ниця нашої кінематографії. Але що ж ми маємо в нашій дійсності, особли-во серед робітників кінематографії, серед критики від кінематографії. Ми маємо величезну плутанину, ревізію основних лєнінових настановлень про ролі і визначення кіна. Десятки прикладів, виступи окремих кіноробітників на нарадах, друкований матеріал може ствердити про розквіт на сторінках кіно-преси, в житті самих кіноорганізацій шкідливих реакційних, дрібно-буржуазних думок і визначень ролі й завдань кіна. За браком часу я хочу зупинити Вашу увагу на одному яскравому факті,—це стаття В. Єрофєєва в журналі «Пролетарське кіно»—єдиному журналі нашої Всесоюзної кінема-

тографії, число 2—3, 1931 рік. Хочу спинити Вашу увагу на перлах цього «теоретика». В розділі II він пише таке: «Недавно был проведен «новый призыв» (бере іронічно в лапки) на руководящие посты в кинематографии, главным образом, из рядов РАПП. Эта живая связь с литературой (как раньше с театром) накладывает свой отпечаток на современные киноспоры». З цієї цитати видно, що тов. Єрофеев ототожнює прихід до кінематографії РАПП'івців—бойового загону пролетлітератури—з театром, який на певному етапі розвитку кінематографії не тільки стояв близько до неї, але й завоював її, кіно оживилось, методами театру, а для Єрофеева мабуть відомо, що то був за театр. Це був період—коли в кіно панувала буржуазна фільмова драма, коли кіно намагалось конкурувати з тонким Камерним театром. Але Єрофеев цього не хоче розуміти, він ототожнює зв'язок з РАПП'ом «как раньше с театром». Таке нерозуміння і не тільки не розуміння, а й певний опір робітникам пролетарської літератури, ми спостерігаємо не тільки в Росії, де мова йде про РАПП, але й на Україні, з товаришами вуспівцями та молодняківцями, які прийшли в кінематографію, маючи певний досвід в боротьбі за створення пролетарського стилю. Я на цьому спинюся далі, а зараз знову повертаюсь до статті Єрофеева тому, що, ще раз підкреслюємо, вона не є випадкова, не є творчість однієї людини, а відбиває найбільш яскраво ідеологію певного прошарування творчих кадрів нашої радянської кінематографії.

«Очень часто эти работники, пришедшие из литературы (мова йде про РАПП'івців), при разрешении вопросов кинопроизводства, механически применяют мерку явлений и событий, известных в литературе. По упрощенной аналогии с литературой очень быстро определяются «жанры», направления, течения, и даже уклоны в кинематографии». Ви бачите, товариші, що так непокоїть автора цієї статті, і навіть обурює. Прийшли пролетарські письменники і почали визначати жанри, напрямки, течії, і «даже уклоны в кинематографии». Сьогодні, товариші, з цієї трибуни, першої комсомольської кіноради при ЦК АКСМУ ми мусимо на весь голос сказати Єрофеевим і всім, хто так мислить, як він (а таких є ще, на жаль, багато), що комсомол України разом з бойовими загонами пролетлітератури, разом з ВУСПП'ом, Молодняком іде в кінематографію не тільки для визначення жанру, це потрібна справа, але в першу чергу для викриття замаскованих ворожих тенденцій і не «даже», не взагалі, а так, як вчить нас партія, непримиренно боротись з дрібнобуржуазною та буржуазною ідеологією. Ми нікому не дозволимо перетворювати найважливіше з мистецтв в тихий закуток гнилих, беззубих теорій. Ви тільки послухайте, до чого доводився Єрофеев. «Исходя из этой аналогии, строятся проекты реорганизации кинопроизводства. Эти товарищи забывают при этом, что кино есть явление техническое, что именно своей техникой кино отличается от всех других искусств». І далі: «есть не мало фильм, правильно задуманных, с точки зрения их политической и художественной установки, не неудачно выполненных. При чем не всегда эта неудача объясняется недостаточным мастерством, неумением режиссера». Природньо, що зараз ми вправі чекати від Єрофеева аналізу причин, чому ж ці невдачі, коли правильно задумана політично і художньо фільма. Що це за невдачі, чи не м'яко це сказано, може якісь інші чинники соціально-класового порядку призводять до «невдач» і замість цього відповідь зараз же: «Часто зам'сел режиссера неправильно перелagается на киноязык по причинам чисто технического и производственного порядка. После сказанного ясна ошибка товарищей от литературы, пытающихся перевести на киноязык литературные термины и определения. Годі, більше цитувати я не буду. Цього досить для нас, щоб стало ясно поперше: Єрофеев розглядає кіно, як чисто технічний процес, ідеологічні зриви в кінематографії з'ясовує причинами технічного і виробничо-організаційного порядку, обвинувачує пролетлітературу в нерозумінні кінематографіч-

ного процесу. А це все призводить до ревізії партійних установок на кінематографію, до реабілітації ідеологічно-шкідливих проявів в кінематографії, і в цілому стаття являє собою вихватку дрібного буржуа проти пролетарських кадрів, що йдуть в радянську кінематографію. Такі настрої і теорії ще мають місце серед попутницької частини нашої кінематографії, і їм ми мусимо дати рішучу відсіч. До якої кінематографічної школи найближче стоять ці теорії? Як на практиці, в творчому процесі вони застосовуються? Яскравим представником таких настроїв і думок є на Україні кінематографічна школа, що має назву «Кіно-Око», або, так звана неїгрова документальна кінематографія, представником якої є режисери Дзига-Вертов та Кауфман. Неїгровики, особливо їх представник Вертов, в своїх деклараціях, доповідях завжди стверджували, що неїгрова кінематографія це є основа пролетарської кінематографії. Вони говорили, що кінематографія мусить ізольоватись від літератури, театру, фільм мусить робити не режисер, а інженер (Вертов заперечує режисера в кіно), кінематографія перш за все є індустрія. Вертов любить посылатись на думки Леніна, що виробництво радянської кінематографії мусить починатись з хроніки. Цим Вертов намагається виправдати свою школу документального фільму, але він не правильно розуміє думку Леніна. «Производство новых фільм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроник, что, по его мнению, время производства таких фільм может быть еще не пришло». Ленін ставив питання про час, з чого починати, починати з хроніки, але це жодного права не дає тов. Вертову трактувати думку тов. Леніна в той спосіб, що на хроніці, на документальності мусить спинитись радянська кінематографія, що це її генеральна лінія творчого розвитку. Мені здається, м'ярко висловлюючись, тов. Вертов нічого не зрозумів з ленінових настановлень на ролі мистецтва взагалі і зокрема на ролі кінематографії, як одного з могутніх мистецьких чинників.

Отже, нам треба розібратись, про яку саме неїгрову кінематографію йде мова. Справа йде не про фільм учбовий, інструктивний, політосвітній, мікрофільм, хроніку, а справа йде про так званий «документальний» фільм, фільм фактів нашого життя, які підпорядковуються певній ідеї в процесі монтажу. Отже, звідци для нас ясно, що пига́ння монтажу для цієї школи домінантне, від нього залежить все і в цьому вони наближаються до типового буржуазного формаліста в кінематографії, режисера Кулешева, який твердив, що монтаж це основа кінематографічної творчості. Творчий процес кіно-оків не цілеспрямований, не виходить від проблеми ідеї та об'єкту фільму через тему й стиль, а виходить від випадкових вражень, вихоплюються ізольовані факти соціалістичного будівництва, різних категорій і ступенів свого розвитку, інколи якісно одмінні один від одного і десь в кінці, в останній стадії підчас монтажу ці ізольовані шматочки соціального буття причісує режисер, механічно пов'язує один з одним, щоб розкрити ту чи іншу ідею. Фільми Дзиги Вертова «Одинадцятий», «Людина з кіноапаратом», «Ентузіязм»—ми бачимо, як режисер не спроможний, відбити процеси індустріалізації нашої країни, процеси соціалістичного будівництва, ентузіязму робітничих мас, а замість цього, є окремі шматки машин, заводи, димарі, за якими не видно людей. Цілеспрямованість фільму режисер рятує написом, але це не допомагає. Складні соціальні процеси підмінюються рухом машин, рухом продукції заводів—трактори, комбайни тощо. В цьому механіцизм, формалізм, основна хіба творчості представників школи «Кіно-Око». Проблема показу класової людини, розкриття її психоідеології, показ будівника соціалізму, все це поза кадром (висловлюючись терміном кінематографії) в творчості кінооківців. Замість цього фетишизування машин, механічних процесів технічного порядку. Щодо стильових засобів цієї школи, то вона завжди вражає оперуванням найпричудли-

віших ракурсів розрахованих на те, щоб кожен кадр був не часткою єдиного творчого процесу, а був якоюсь самодовліючою одиницею. Монтаж для них не фабульний, часто перетворюється в дивовижну безсюжетну гру. Коли до цього додати, певний естетський підход до матеріалу (що особливо позначилось в «Ентузіязмі» Вертова)—машини на фоні каскадів сонясного проміння, що виривається десь з під стелі заводу і в цих пасмах проміння тане, розпливається цех. Коли згадати «Весну» Кауфмана, де естетський підход до матеріалу яскраво позначився, особливо в тих місцях, де Кауфман вдається до біологізму (весна в природі) і ці біологічні категорії ставить, монтує поруч з категоріями соціального порядку, зводить соціальні процеси до біологічних, все це примушує нас шукати коріння цієї «творчої» методи. Ці коріння треба шукати в світогляді представників цієї школи, представників дрібно-буржуазної інтелігенції, попутників в кіномистецтві. Їх «лівизна»—лівизна дрібно буржуазії, яка розглядає процеси класової боротьби, процеси соціалістичного будівництва не діалектично, а механічно, процеси індустріалізації країни сприймається нею не як процеси соціального порядку, а як технічний процес, як процес стихійний, сприймаються пасивно, ізолювано.

Правда, у дальшій роботі серед кінооківців йде певний розкол. Режисер Кауфман останньою роботою «Нечуваний похід» намагається і в деяких місцях відходити від методи кінооківців. Він, від голої схематизації, від «скольження» по поверхні, намагається заглибитись в соціальні процеси класової боротьби на селі. Його картина виконує більш корисну політичну функцію, ніж попередні роботи, але над ним ще тяжать старі методи роботи кінооківців. Цей злам в роботі Кауфмана свідчить про занепокоєння в самій школі кінооківців, про намагання переозброїтись, підійти ближче до проблеми створення пролетарського стилю в кіні. Що позитивного було в цій школі? Це те, що на першому етапі розвитку нашої радянської кінематографії, коли на наших екранах квітнув псевдореволюційний фільм, коли не було ще нових кадрів і режисери з дореволюційною буржуазною кінематографічною практикою створили радянську революційну «клякуву», школа кінооківців вперше подала нам факти соціалістичного будівництва, нехай поверхово, механістично, але на той час, серед зливи псевдореволюційних фільмів, це був певний революційний крок, вони перші підійшли до робітничої тематики, хоч і не могли заглибитись, не могли охопити явища в їх діалектичному розвитку, діалектичній єдності протилежностей, не піднялись до синтезу певних соціальних процесів. Коли зважити на те, що зараз в цій школі йде певний розкол, йде переоцінка цінностей в бік наближення до нас, ми мусимо уважно поставитись до лівих попутників нашої кінематографії, допомогти їм озброїтись марксо-ленінським світоглядом, разом з цим викриваючи їх принципові помилки. Отже, засуджуючи їх творчу методику як вульгарну, механічну, яка нічого спільного не має з діалектикою, ми мусимо, уважно поставитись до документальної неігрової фільми, яка мусить підняти на вищий щабель нашу хроніку, якісно одмінну від пасивного показу ізолюваних фактів (на що зараз хворіє наш кіно-журнал), але це можливо, лише за умов застосування в конкретну творчість методи діалектичного матеріалізму. Тільки орудуючи методом марксо-ленінської філософії, ми включимо до життя нові жанри в кінематографії, яких буде об'єднувати одне спільне, одна мета,—допомогти пролетаріату боротись за соціалізм.

Як же українська кінематографія боролась за робітничу тематику, як відбивала класову боротьбу на селі, як показувала народження нових соціалістичних форм праці в промисловості, в сільському господарстві? За початок цієї боротьби ми можемо вважати рік виходу першого тематичного плану. До 1929 року ми можемо вважати, що українська радянська кінематографія перебувала в першому періоді свого розвитку. Чим він був харак-

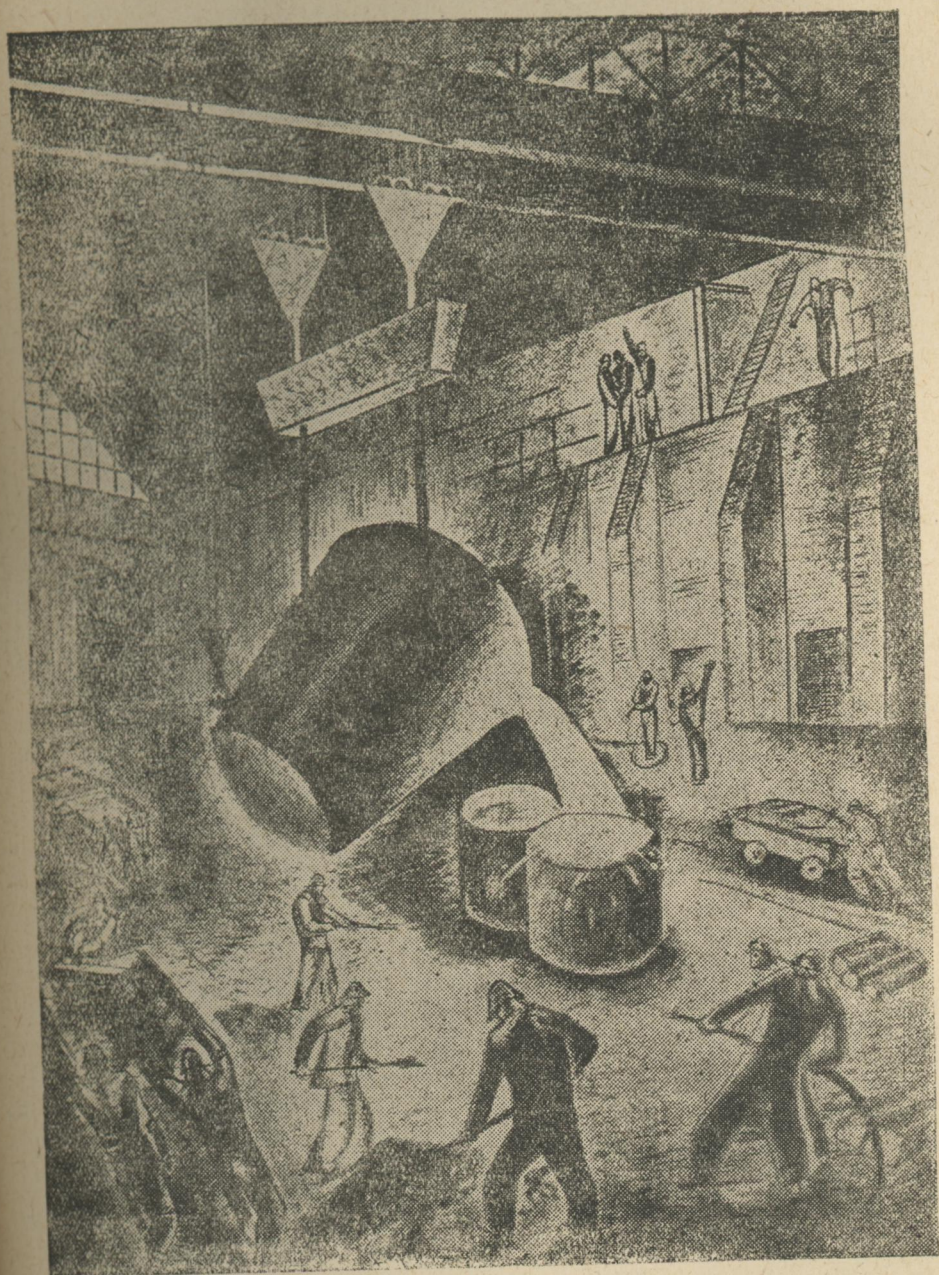
терний? 1. Анархічною організацією кінематографічного виробництва, 2. Творчих пролетарських кадрів українська кінематографія майже не мала. 3. Її творчий актив складався в більшості з кадрів дрібно-буржуазної інтелігенції. 4. Керівники не дбали за створення справжніх пролетарських кадрів. На наших екранах здебільшого миготіли псевдореволюційні фільми, з героями в білих перчатках, відроджуючи національну романтику, відбиваючи ідеологію українського буржуазного націоналізму. Серед цієї продукції справжніми революційними фільмами, що й на сьогодні є зразками не тільки української кінематографії, але й кінематографії Союзу були фільми Довженка, «Звенигора», особливо «Арсенал», пізніше Кордюма «Джальма». Дзиги Вертова «11-й». Отже, в першому періоді серед кінематографічної халамуті, ми мали такі «перли», як «Каламуть», «Сорочинський ярмарок», «Тарас Трясило», «Остап Бандура», «Крізь сльози», «Мотеле Шпіндлер», «Охоронець Музею», «Експонат з паноптікуму» і цілу низку експонатів, насичених дрібнобуржуазною ідеологією. Але в цей період йшов процес боротьби за справжній революційний фільм і в цій боротьбі перше місце належить найталановитішому режисеру української кінематографії О. П. Довженкові. Отже, тому не дивно, чому так гостро точилась боротьба за тематичний плян, боротьба за чіткість ідеологічного напрямку в розвитку нашої кінематографії. Перший тематичний плян 1929 року зустрів гострі заперечення з боку більшості кіно-робітників, прихильників так званої «вільної творчості», творчості, що давала б змогу протягувати дрібнобуржуазну ідеологію на наші екрани. Точилась дискусія про те, що тематичний плян обмежує творчі можливості тощо.

Боротьба, що точилась навколо тематичного пляну, це була класова боротьба на ідеологічному фронті, це був наступ дрібнобуржуазних митців, що окопались в кінематографії.

Товариш Воробйов, в передмові до темплян, оцінює цей процес в такий спосіб: «генеральна лінія партії в розквитові нашої країни повинна знайти своє практичне відображення в тематичному пляні. Перед українською кінематографією стоїть велике завдання подати цей матеріал у такий спосіб, щоб він все більше і більше поповнював українську культуру своїм пролетарським змістом. І зрозуміло, що всі теми, головним чином, повинні будуватись на українському соціалістичному матеріалі. Деякі філістери щодо складу своїх думок заперечують це, бо тематичний плян, мовляв, не може будуватись на засадах передовиць «Правди» або «Комуніста». Нам здається, що кращим матеріалом, в широкому розумінні цього слова є саме той провідний матеріал, що міститься в передовицях «Правди» і «Комуніста». Це не означає спрощення тематичного пляну, а навпаки, його поглиблення. І тому, коли ми почуємо голос такої критики нашого темплян, ми повинні рішуче й категорично ці думки відсікти, а якщо вони виникнуть, то це буде за найкращий доказ правдивого спрямування нашого темплян». Тов. Воробйов цілком вірно визначив завдання й ролі темплян, але не поставив крапки над «і» не дав чіткої аналізи процесу замаскованої класової боротьби навколо темплян, фактично навколо основних засад радянської кінематографії. Тут справа не в філістерах, а справа в серйозній класовій боротьбі на ідеологічному фронті, справа в наступі дрібнобуржуазних та буржуазних митців. І хоч українська кінематографія почала працювати за тематичним пляном, який в основному скерував творчість на актуальні питання того часу, відбувся помітний злам в роботі режисерів, але тому, що не було гострої критики, гострої відсічі теоріям «вільної творчості», «обмеження творчих можливостей» тощо, в практичній реалізації ми зразу зустріли опір з боку окремих режисерів, що уперто відмовлялись від сценаріїв з робітничої тематики. Самий темплян віддав данину цим настроям і після кожного розділу в ньому зустрінете так звану «вільну тему». В цілому цих вільних тем було дев'ять, старанно розподілених між київською та

одеською кіно-фабриками. Ці вільні теми — дев'ять майбутніх картин — свідчать про великий натиск теоретиків та практиків «вільної творчості». Темплян мав і такі огріхи, як, наприклад, розділ «життя молоді», чомусь починався першою темою з її докладною анотацією *переродження*, а далі «По науку», «Дим над яругами», «Похід юності», і неодмінна *вільна тема*. Розділ юнацьких фільмів був самий блідий і про комсомол згадувалось в розрізі «перероджень», «труднощі і рецидиви психіки», «несталі елементи, що відходять від комсомолу» тощо. Справжньої боротьби робітничої молоді та її авангарду — комсомолу за соціалістичне будівництво, за нові форми праці — соціалістичне змагання, все це було поза кадром темплян. Я не буду спинятись на всіх хибх першого темплян, але в цілому це була революція в кінематографії, це було надзвичайної ваги позитивне явище. Перший фільм на виробничо-побутовому матеріалі за темплянком був «Секрет рапиду». Сценарій дав пролетарський письменник член ВУСПП'у М. Майський. Сюжет сценарія — боротьба за кращого господарника-директора заводу, боротьба проти секретництва на виробництві, старий робітник високої кваліфікації захоче секрет закалки рапиду, відривається від колективу, підпадає під вплив прогульників, ледарів, ставить під загрозу виконання плану. Директор дає завдання інженерно-технічному персоналу розв'язати в лябораторії цей секрет. Робітничий колектив в цеху засуджує вчинки свого товариша, зрештою класовий інстинкт перемагає егоїстичні шкідливі настрої «секретника», що залишились в ньому від поганих традицій минулого, і він повертається знову до колективу. Цьому переродженню допомагає чуйне ставлення директора до старого робітника. Сценарій охоплює кілька мотивів побутових (життя в касарнях тощо). Сценарист Майський, в минулому робітник, подав досить колоритно робітничий побут, подав матеріал не схематичний, а з тонким знанням робітничого побуту. І коли довелося дати сценарій до фільмування, тут то виявилось формальне ставлення більшості режисерів до тематичного плану. Зокрема до робітничої тематики. Режисери відмовлялись від сценарія мотивуючи тим, що в сценарії немає кінематографічної ізіюмінки, немає фотогенічного матеріалу. Нарешті, після 3-хденного бою худвідділу з режисером, сценарій пішов в роботу. Режисер Долина дав нам перший фільм з робітничої тематики, я вважаю, що він був перший не тому, що робітника ми не бачили на екрані до нього, він був в інших картинах, але не рушійною силою, а фоном, тлом. Правда: режисер не зміг вповні викрити задум сценариста, повнотою розкрити художніми засобами ідею, він, подаючи, в основному, фільм в реалістичному стилі, в багатьох місцях скочується до примітивного натуралізму. Особливо це стосується побутового матеріалу. Цим режисер набагато знизив ідейний рівень сценарія, не спромігся підняти матеріал до певних узагальнень, дійти синтези явища: але фільм на той час зустрів досить теплий прийом у робітничого глядача, в таких індустріальних центрах, як Дніпропетровське, Дніпрельстан, Донбас, і надзвичайно негативну оцінку з боку більшості робітників кінематографії — режисерів, а також редакторів. Всі вони, виходячи з негативних рис фільму, натуралістичного смакування деяких побутових деталей, намагались цю першу спробу зовсім дискредитувати, знецінити і тим не допомогти режисеру своєю критикою позбутись непотрібного, що заважає в творчій роботі, а навпаки — відбити раз назавжди охоту до праці над відповідальнішим і найскладнішим матеріалом. На жаль, у цих товаришів чомусь не вистачило тієї гостроти й запалу в критиці таких фільмів, як «Квартали передмістя», «Студентка» і інших подібних до них своєю якістю і функціональністю. Взагалі я мушу тут зазначити, що наша критика кінематографічна, основні її кадри, працювали більше за методою або гроб до кінця, так чи не так, чіпляй всіх собак, або хвали до небес, більше до других соняшних систем. Ось її «діалектика», що виявляє дрібнобуржуазну суть інтелігента, який орудує імпресіоністичною методою, кри-

тика, критерій якої подобається, і тоді летять квітчасті епітети, або не подобається, і тоді він, критик, впадає в стан хворого роздратування і починає з якоюсь особливою насолодою гробити. Тут у нас колосальна небезпека і про це я буду говорити окремо. В тематичному пляні в розділі тем «соціально-виробничі на міському матеріалі» стояла тема змагання. Матеріал соціалістичного змагання. Два цехи викликають один одного на соцзмагання: Режисер Белінський намагався подати в своєму сценарії, а потім у фільмі «Трансбалт» соцзмагання на пароплаві, що везе сіль на північ до рибаків. Молодого режисера зацікавила морська фактура (завод, цех, на той час, окрім Вертова, вважалося за нефотогенічний матеріал). Режисер досить штучно утворює колізію на цьому матеріалі і ми, замість соцзмагання, бачили затишне прощання Шурки-моряка з дівчиною, потім випадкова смерть від вибуху казана, на цілу частину до найдрібніших деталей, похорони, далі буря, моряки спізнитись не можуть, їдуть на трьох казанах і прибувають вчасно. Годі шукати соціалістичного змагання в цій картині. Замість нього ми бачимо *безкінечно воду морську і воду режисера, що рятує картину невдалими побутовими епізодами*. (Танок матросів під мікрофон—стилізація під Європу, та безкінечні крупні пляни матросів). Емоційний тонус картини надзвичайно низький. Ця фільма вражає своєю пасивністю, намагання режисера подати внутрішню динаміку в статичному кадрі ні до чого не призвело, тому, що всі епізоди були зшиті білими нитками, тому, що соціальні мотивації дії були надзвичайно штучні, надумані. Матеріал трактований не в реалістичному пляні, а імпресіоністично, з естетським смакуванням окремих епізодів. (Зловживання крупними плянами, акцентація на герої, надмірно розтягнутий, на десятки метрів, психологізм). Отже, режисер Белінський тему соцзмагання звужив, штучно побудував фабулу сценарія і фільму, підмінив соцзмагання психологічним станом матросів, з певним інтелігентським надривом навколо смерті Шурки. Теорійки «вільної творчості», формалістична погоня за «виключною фотогенністю», матеріалом за виключною ситуацією, замість глибокого розкриття соціальних процесів, орієнтація не на робітничого глядача, а на гурмана від кінематографії, все це виразно позначилось на роботі режисера Белінського в фільмі «Трансбалт». Другу поразку мав режисер Курдюм, беручи за об'єкт своєї творчості соціалістичне будівництво Дніпрельстану, в картині «Вітер з порогів», але тут ми мусимо різко одмежувати режисера від автора сценарія Брасюка. У нас, у нашій кінематографічній практиці і до цього часу панує теорія, що основною творчою одиницею є режисер, що він, трактуючи певним чином ідею, образи, засобами монтажу з будь-якого сценарія зможе зробити пристойний, ідеологічно вірний фільм. Панує думка, яка настирливо прищеплюється зараз студентам кіно-інституту, що режисер це все, а сценарист, ніби якась технічна категорія, допоміжний чинник, або конструктор майбутнього фільму, не в його ідеологічному розрізі і наснаженню певними соціальними ідеями, а «видумщик» епізодів, монтажер цих епізодів. Більше того на виробництві точились дискусії, що нам треба мати спеціальну майстерню, утворити групу таких людей, «видумщиків» влучних епізодів на ту чи іншу тему, а режисер потім все змонтує, режисер зробить. Такі шкідливі, типово буржуазні, думки мали місце на нашому виробництві і живуть ще й досі в різних формах свого виявлення. Що ж трапилось з режисером Курдюмом? Хто такий Брасюк? Це типовий дрібно-буржуазний письменник, яскравий ворожий пролетаріатові попутник, що скотився до відвертої контрреволюції. Цей письменник дав сценарій, «Останній Лоцман», в якому соціалістичне виробництво подає як блідий фон, як невиразне тло. І на тлі соціалістичного будівництва України, на тлі Дніпрельстану, розгорнув «трагедію» українського села, власне, її куркульської частини, ватажка лоцманів, що мав лоцманську артілю. Замість класового ворога, експлуататора батраків, замість класової боротьби, він подає психологічну



О. ВАНДАЛОВСЬКИЙ (ОМШУ)

„Завод“



с. григор'єв (ожиу)

„Червоний плебіс“

трагедію куркуля, якого має знищити соціалістичне будівництво. На кого був розрахований сценарій? Він був розрахований на націоналістичного дрібного буржуа, на куркуля, це були елементи СВУ в кінематографії. Режисер Курдюм боровся з сценарієм, переробляв кілька раз, але перемогти остаточно не зміг і на екран вийшов, що особливо болюче, з-під рук комуніста, фільм, в якому змазана класова боротьба. Перед цим Курдюм дав «Джальму», справжній революційний фільм і, приступаючи до роботи над «Вітром з порогів» з більшим досвідом, не зміг перебороти остаточно дрібно-буржуазного сценариста. В фільмі залишилось соціалістичне будівництво Дніпрельстану мертвим, статичним, не кінематографічним, а фотографічним пасивним тлом. Замість величі соціалістичного будівництва у фільмі шароваристе «українське» село, натуралізм найпотанішого гатунку так званих «малоросійських» театрів. (Весілля, безконечне пияцтво, лоцмани по-християнському, біля Миколи святого моляться перед від'їздом, парубки в вишиваних сорочках тощо). Жодної класової диференціації, все підмінено боротьбою традицій. Отже, самий матеріал сценарія, його ідейне спрямування, притягло режисера до театральщини, солоденьких естетських пейзажів, до ультранатуралістичного смакування деталей (скубуть курей, киплять казани, готуються до весілля завітчані парубки і мчить на возах п'яна ватага). Отже, цей провал режисер Курдюма для нас цікавий не взагалі, а він мусять поставити руба питання про кадри сценаристів, про кадри людей, що дають ідейну основу майбутнього фільму. В більшості кадри складались з попутників і серед них були найправіші на зразок буржуазно-націоналістичного письменника Антоненка-Давидовича, Тенета,—що виразно відійшов від революційної літератури і скотився на праве попутницьке крило. І зараз ми маємо в лавах сценаристів, що складаються в більшості з попутників, типового представника куркульської ідеології в літературі,—Григорія Косинку. Коли додати до цього праву частину режисерів, які самі для себе пишуть сценарій, то все це примушує нас різко сигналізувати про праву небезпеку в процесі творчості нашої кінематографії. Наше завдання комсомольського творчого активу, що прийшов до кінематографії, разом з пролетписьменниками нещадно боротися з правою небезпекою, як головною, та лівими закрутами, викривати класово-ворожу ідеологію, боротись за пролетарські кадри сценаристів, готувати їх з своїх лав, притягнути до цієї відпозидальної політичної роботи як можна ближче нашу літературну комсомольську організацію «Молодняк» та пролетарських письменників з ВУСПП. Треба, розгорнути широку боротьбу за пролетарську чистоту найвідповідальнішого з мистецтв.

Реконструктивний період поставив руба питання перед попутниками, куди йти. Отже, в кінематографії, ми спостерігаємо процес переозброєння, процес наближення до нас частини попутників, які перетворюються на наших союзників. Позитивним явищем є фільм «Гегемон» режисера Шпиковського. Режисер Шпиковський пройшов надзвичайно строкатий шлях своєї творчості від «Чашки чаю», «Три кімнати з кухнею», «Шкурник» дав «Хліб» і останній фільм—«Гегемон». Тема цього фільму соціалістичне змагання, боротьба наскрізної ударної бригади з бюрократизмом, з правою небезпекою. Це жанр публіцистичного фільму. Журнал РАППу «На літпосту», зазначаючи певні хиби фільму, в основному позитивно його оцінює. Режисер Шпиковський не позбавився методи літфронтовщини, схематизації, але він знайшов золоту жилу нашої тематики. Робота над новим фільмом «Авангард», свідчить про те, що режисер Шпиковський виразно наближається до нас, в ньому йде складний процес переозброєння. Другий фільм «Життя в руках» режисера й сценариста Мар'яна, мав бути про боротьбу з алкоголізмом, але, відштовхуючись від цієї вузької теми, він розгорнув широке полотно: боротьба робітника за дисципліну, боротьба з куркулем, що проліз на виробництво, боротьба з куркулем на селі. В картині є нові па-

ростки соціалістичного побуту, боротьба за новий тип робітника, але багатотемність призвела до механістичності, особливо кінець, безлічню тракторів, комбайнів. Психологізація окремих моментів (мати й дочка, дощ, похорони). Режисер Мар'ян не переборює інтелігентщини в розкритті психоідеології робітника, але це ще не дає право Бажану на диспут у Києві поставити хрест над фільмом «Гегемон» та «Життя в руках». Тов. Бажан формалістично підійшов до аналізу цих фільмів («Гегемон», «Життя в руках») і за окремими зривами, що є в цих фільмах, не побачив позитивного, цінного матеріалу, оперуючи марксівською термінологією, а не методом матеріалістичної діалектики намагався дискредитувати, розбити вщент ці фільми.

Фільми на матеріалі класової боротьби на селі, боротьби за нові соціалістичні форми праці, розгорнутий наступ пролетаріату на рештки капіталізму, боротьба з куркулем і ліквідація його як класу, боротьба за нові соціалістичні форми праці на селі, вся ця актуальніша тематика, живі історичні події, здавалося б мусіли запліднити творчість наших сценаристів, кіно-режисерів, але, на жаль, ми ще не маємо справжнього ігрового фільму, що художніми засобами подав нам ці процеси. Замість цього, ми мали низку ідеологічних зривів, на зразок фільми «Приймак», «Земля», той же «Вітер з порогів», фільм Ляшенка «Про сектантів». Чим вони характерні? Класова боротьба невиразна і підмінюється мотивами не соціального порядку, а суто психологічними («Приймак»). Розкішно живе куркуль, має батрака, невиразна постать забитого хлопця. Батрак закохується в дочку куркуля. Куркуль використовує цей шлюб і тільки в кінці фільму в батракові прокидається свідомість, він іде разом з дочкою куркуля до колективу. Режисер подав нам куркуля не як найжахливішого визискувача, а як доброго хазяїна, що працює разом з батраками. В фільмі ви не бачите різних постатей класового протилежного табору—бідноти, замість них ходять невиразні худі, обдерті постаті і все їх призначення в фільмі—конфіскація майна на куркуля. Фільм не тільки примітивний, але й відбиває ідеологію куркуля, фільм, що затушкує класову боротьбу, одружує батрака на куркульській дочці і веде до колгоспу «Нові кадри».

«Земля» Довженка революційний фільм високої художньої майстерності, але в основі свій механістичний. Механістичність фільму—зведення складних процесів соціальних класової боротьби на селі до процесів біологічних. В цілому фільм в час його виходу на екран вже був відсталий від життя, від тих процесів, що точились на селі. Сам Довженко з'ясував це тим, що фільм робиться 8 місяців, і тому не можна догнати життя. Така діалектика була цілком вірно схарактеризована тов. Воробйовим у журналі «Критика» як арифметика, а не діалектика. І справді, справа не в часі, а справа в світогляді, творчому методі режисера. Творчий метод режисера Довженка на той час базувався не на методі матеріалістичної діалектики, а стояв між ідеалізмом та матеріалізмом. Як же зустріла наша критика «Землю», чи допомогла режисеру розібратись в серйозних помилках. Критик т. Савченко—член ВУСПП'у писав тоді про «Землю»: «Якась щаслива догадка, чи геніяльна інтуїція, спобудила Довженка дати в разуючому, в прекрасному контрасті два образи, мужнє суворе обличчя мертвого Василя, і безмежне поле сояшників, наповнених соками, сонцем і біологічною радістю. Змонтовані в одності якогось блискавичного, творчого переживання, пройняті неповторюваним актом художньої філософської мислі, ці образи творять ту глибоку судильність, що, не зважаючи на внутрішню діалектичну боротьбу, підносять на високий щабель завершеної символіки. У ній звучить переможний мотив творчого життя. У цій символіці навіть смерть не гибель, не розпад, а процес вибухання плодючих сил». Тов. Савченко не дав соціальної аналізи фільму «Земля», він співав їй дитирамби оперуючи такими «науковими» термінами, як «геніяльна інтуїція», «щаслива догадка». «Неповторимі акти художньо-філософської мислі».

Нам доведеться побажати критикові Савченкові, щоб в його дальнішій роботі, в розгляді продукції української кінематографії, не повторювалися б «неповторимі акти», точніше факти (додамо ми) такого некритичного ставлення до аналізу продукції, такого імпресіоністичного підходу, що не допомагає в боротьбі за створення пролетарського стилю в кіно, а навпаки—гальмує її розвиток, тягне режисерів не до нас, а в бік, до лав попутників.

Новий сценарій Довженка «Іван» свідчить про переозброєння режисера. Товариш Довженко разом з фільмом «Іван» працює над комсомольським фільмом «Репорт Комсомолу» на матеріалі «Дніпрельстану». Все це ставить перед нами питання серйозної уваги товариського оточення, допомагати Довженкові позбутись ідеалізму, як можна швидше дати повноцінний фільм. На цій нараді ми не можемо не відзначити, що тов. Довженко перший режисер, який з дня організації юнацького сектору на київській кіно-фабриці надзвичайно чуйно поставився до його роботи і весь час допомагав і допомагає в роботі молодих режисерів комсомольців, цим допомагає нам в створенні нових пролетарських кадрів.

«Перехід до перебудовчої доби означає перехід до здійснення завдань соціалістичної перебудови цілого господарства, цілого життя мільйонів людини, цілого нашого трудящого народу. Українська національна проблема тепер це є, передовсім, проблема індустріалізації і суцільної колективізації. Це вже не тільки проблема літератури, музики, співів, танків, викладання лекцій, а це культура Дніпрельстану, домен, культура суцільної колективізації землі, культура мільйонів заново колективізованого, організованого трудящого люду під проводом компартії і пролетаріату». (М. Скрипник).

Так, стоїть зараз українська національна проблема. Здавалося б, що питання будівництва української національної культури по формі і пролетарської змістом не можуть викликати жодних заперечень в лавах революційних творців радянської кінематографії, але низка фактів свідчить про велику небезпеку на кінематографічному фронті, про прояви великодержавного шовінізму, про нерозуміння, національно-культурного будівництва на Україні, про прояви місцевого шовінізму. Коли режисер Вертов здавав картину «Симфонія Донбасу—Ентузіязм»—йому було зауважено, що в картині, яка нам мала подати реконструкцію та будівництво Донбасу, має будуватись в основному на матеріалі промисловости на Україні, ми не бачимо розвитку української культури, соціалістична індустрія в багатьох місцях мало чим різниться від будь-якої індустрії взагалі. Але режисер Вертов, відповідаючи на низку закидів, сказав, що української культури на Донбасі нема, «мне нужно было сделать вывеску на украинском языке, чтобы показать украинскую культуру, отходя от принципов документализма». Отже, Вертов розумів українську культуру Донбасу в вивісці, він її заперечує, разом з тим, дає пейзажистий епізод, співи і танок дівчат, та колгоспників, традиційного гопака, і в цьому він вбачає українську культуру. Таке спрощене розуміння розвитку української культури, фактичне її заперечення, є прояв великодержавного шовінізму, якому треба рішуче й гостро давати відсіч. В фільмі «Тобі дарую» (режисер та сценарист Радич) ми бачимо яскравий прояв місцевого шовінізму. Сюжет фільму «Галина—Сотник Червоних партизан, б'ється з поляками, з Петлюрівцями. Старий селянин Данько, дарує синові Левкові прадідівського ножа, ще за часів Гайдамаччини, ним благословляє сина на боротьбу. Левко зраджує, переходить до петлюрівців, а потім попадає в полон до Галини, батько—Данько—одбирає у сина гайдамацький ніж і дарує Галині,—командиру червоних партизан, цим ножем він благословляє її на боротьбу з петлюрівцями, поляками. Це типовий націоналістичний фільм. Намагання ототожнити класову боротьбу пролетаріату, з анархічними селянськими дрібно-буржуазними в своїй суті повстаннями, за часів гайдамаччини. Романтика минувшини, її ідеалізація, фетишизація в речі доходять до песимістичності. Це

фільм націоналістично буржуазний, наудемовський. Іdealізацію минушини, милування в романтиці ми маємо в фільмі «Кармаль»,—режисер Лопатинський. Кармаль виростає в національного героя і цим перегукується з Кас-тусем Каліновським, з типовим білоруським наудемовським фільмом.

Я окремо спинюсь над фільмами з єврейського життя—життя й боротьби єврейського пролетаріату. Починаючи від «Мотеле Шпіндлер», «Квартали передмістя», «5 наречених», до «Давида Гореліка»—режисера Рошала, ми не бачимо справжнього єврейського пролетаря, що був би рушійною силою. Його нема, замість нього сумні сльозоточиві фільми, безвільні, показ злиднів, всі вони будуються на містечковому смітті, просякнуті «капуцанською ідеологією».

Де Біробіджан? Де єврейський пролетаріат великої індустрії? Де розвиток єврейської пролетарської культури? Все це поза кадром нашої української кінематографії. Творчі засоби режисерів, що працювали над цією тематикою, позначаються виразним психологізмом, натуралізмом, і не відійшли від типової буржуазної психологічної драми. Отже, в цих фільмах, ми бачимо яскраві прояви дрібно-буржуазної ідеології, частини єврейської інтелігенції, яка не далеко пішла від Шолом Алейхема, вона його реставрує в наших умовах, в умовах реконструктивної доби, вона його намагається поновити, вона не вірить в єврейський пролетаріат, вона не вірить в соціальні соціалістичні творчі процеси, в широкий розвиток єврейської пролетарської культури, все це її не цікавить, цих митців вабить пахощі містечкового сміття—за Шолом Алейхемом (бо й зараз ми не маємо таких містечок). Наше завдання нещадно боротись з проявами єврейського дрібно-буржуазного націоналізму, наше завдання напружити всі кращі творчі сили укр. кінематографії, щоб дати справжні пролетарські фільми з життя єврейського пролетаріату та єврейського колгоспного селянства.

Переглядаючи всю продукцію нашої кінематографії, нас вражає та особлива поверховість в підході до людини, фетишизація машин, схематичність, рятування написами. Єсть цікаві випадки, як деякі режисери, шукають порятунку в багатопроBLEMності, бо вони не спроможні розкрити соціальні процеси нашого буття, збагнути їх, тоді режисери накопичують у фільмі десятки проблем «у мене все є: і трактори, і комбайни, у вас 5 тракторів, а у мене 100». Погоня за кількістю, якнебудь аби проскочити репертком. Отже, проблема показу класової людини в кіні, проблема якості, проблема боротьби з дрібно-буржуазною і буржуазною ідеологією, з біологізмом, наудемівщиною, гуманізмом, в показі класового ворога, психоложество, все це гостро ставить перед нами питання пролетарських кадрів, які б давали рішучу відсіч класово-ворожим тенденціям та боролися б за створення пролетарського стилю в кіні.

Процес диференціації серед українських фільмарів надзвичайно кволий. Існує одна організація кінематографічна ВУОРК, яка об'єднує всіх митців, що творять українську революційну кінематографію. Отже, ця організація надзвичайно невиразна, в ній перебувають і працюють поруч наші союзники з правими попутниками. На мою думку, основною причиною, що гальмує процес диференціації серед українських фільмарів є перше: засміченість кадрів української кінематографії дрібно-буржуазними митцями, які заважають лівим попутникам швидше наблизитись до нас, і мають на них великий вплив.

Друге—це певне опортуністичне ставлення невеликого партійного ядра, що працює в українській кінематографії до процесів диференціації, до процесу створення міцного пролетарського ядра.

Третє—ізолюваність від пролетарської літератури, від її основних організацій ВУСПП, «Молодняк».

Четверте—відсутність планової підготовки пролетарських кадрів.

П'яте—відсутність консолідації комуністичних пролетарських сил на кіно-фронті.

Шосте—низький теоретичний рівень і кустарництво в методах роботи, квола боротьба за опанування філософією пролетаріату—марксо-ленінською діалектикою. Всі ці питання сигналізують велику небезпеку в розвитку нашої української кінематографії. Робітники пролетарської літератури, що мають великий досвід в боротьбі за гегемонію пролетлітератури, мусять допомогти українським фільмарям створити на кіно-фронті міцну пролетарську організацію, яка б ввійшла, як бойовий напостівський загін, до ВОАП'у.

Юнацький сектор на виробництві, який складається в основному з комсомольців, що недавно прийшли до кінематографії, мусять бути піонером в створенні пролетарської організації на кіно-фронті. В кінематографії треба розгорнути призов ударників до сценарних майстерень, до критики, до режисури.

Кіно-диспут, який відбувся недавно у Києві, виявив надзвичайно низький теоретичний рівень більшості кіно-робітників.

До цього часу ми не мали фільмів з життя робітничої молоді та її авангарду комсомолу. Кілька фільмів як «Трипільська трагедія», яка на сьогодні нас абсолютно задовольнити не може. «Квартали передмістя», типовий дрібно-буржуазний фільм. «Студентка», «Контакт», всі ці фільми надзвичайно низької якості і вважати їх за фільми, що хоч би мінімально задовольнили вимоги молоді, ми не можемо. З утворенням юнсектору, з приходом комсомольців на виробництво, ми ставимо «Італьянку», режисера Лукова, фільм про молодь в боротьбі за реконструкцію Донбасу, в боротьбі за нові соціалістичні форми. Другий фільм про молодь в соціалістичній реконструкції села. Юнсектор перший розгорнув виробництво двятих фільмів.

Закінчуються фільми «Політехнізація»—художній, ігровий та кілька учбово-інструктивних фільмів. Створення мережі комсомольських кіно-театрів, що перетворюються в фортеці пролетарської кіно-культури, організація комсомольського активу навколо питань кінематографії, міцний контакт комсомольців—робітників кінематографії з «Молодняком», «ТРОМ'ом», «ОММУ», з пролетарською організацією ВУСПП, вносить нову сторінку в розвиток української радянської кінематографії.

Комсомольський актив на кіно-фронті, під проводом ЦК ЛКСМУ та комуністичної партії, буде гостро боротись з дрібно-буржуазною та буржуазною ідеологією, буде боротись за пролетарські кадри, за консолідацію комуністичних пролетарських сил на кіно-фронті, за утворення міцного пролетарського ядра, за створення пролетарського стилю в кінематографії.—Перша комсомольська кіно-нарада при ЦК ЛКСМУ свідчить про певні досягнення в роботі юнсектору, на кіно-виробництві, за невеличкий період, але ці досягнення ще занадто малі, ми ще багато декларували, ще було багато організаційної метушні, ми ще не ввімкнулися як слід в широкий процес будування української пролетарської кінематографії. Перед нами стоять надзвичайно великі і актуальні завдання і ми сподіваємося, що під проводом ЦК ЛКСМУ та комуністичної партії, в тісному контакті з бойовими загонами пролетлітератури—«Молодняком» і ВУСПП'ом, ми зможемо вирівняти кінематографічний фронт, в боротьбі за гегемонію пролетарського мистецтва, ми доб'ємось провідної ролі пролетарського ядра в українській радянській кінематографії.

У НАСТУП *)

V

На сьогодні основним завданням пролетарської поезії є показ робітника-ударника, показ конкретних героїв праці, що нагороджені Орденом Леніна, Червоного трудового прапору.

Але було б вульгаризацією самого гіршого гатунку, коли показ цього героя зводився б лише до показу (або вірніше поганенької розповіді у віршах), біографії цього героя. Треба показати цього героя в дії, в його, в першу чергу громадськовиробничому оточенні, а також і побутовому. Показати його боротьбу за соціалістичні методи праці, за соціалістичні темпи, щоб цей художній твір, побудований на конкретному матеріалі, був художнім засобом обміну соціалістичним досвідом.

До цих завдань наша пролетарська поезія, ще тільки підходить. Не має ще жодного конкретного твору, щоб повністю зреалізував би в художній практиці ці завдання.

Основні поетичні кадри «Молодняка» якто Я. Гримайло в своїх уривках із віршованого роману «Дніпробуд», М. Шеремет в своїй останній творчості намічають тенденції реалізації цього завдання.

Перехід цих двох поетів на тематику соціалістичної реконструкції і саме тематику шахтарську й великих будівництв уже зараз заслуговує на розгорнуті критичні дослідження, щоб допомогти: по-перше цим поетам позбавитись на перших кроках у новій (відносно) для них царині неминучих помилок, по-друге, щоб зуміти критично осмислити нові лінії розвитку української пролетарської поезії, по-третє: щоб на конкретному матеріалі помилок і досягнень передати поетичний досвід й нові досягнення призначеним до літератури ударникам.

Звичайно, ці рядки не слід тлумачити в той спосіб, що творчу методу Я. Гримайла й творчу методу М. Шеремета, що на сьогодні становлять при багатьох спільних моментах, яскраві індивідуальні творчі методи, ми об'являємо генеральними чи стовбовими шляхами розвитку пролетарської поезії, бо ми не раз підкреслювали й будемо підкреслювати, що єдиною генеральною творчою метою — є метода діалектичного матеріалізму. А на жаль вповні й викінченню цієї метою не володіють ні Я. Гримайло, ні М. Шеремет.

Розгляд творчості цих двох поетів потребує спеціальної статті і тому ми примушені зупинитися лише на розгляді останньої творчої продукції

*) Закінчення. Поч. див. „Молодняк“ № 8. Ціла стаття йде, як дискусійна. Ред.

М. Шеремета в зв'язку з виходом його двох книжок «Рапорт «Молодняка VIII Всеукраїнському з'їздові Комсомолу» й «Шаржі й пародії».

М. Шеремет по праву вважається одним із сильніших представників «молодняківської» поезії. Він не тільки виступає як творча одиниця, але не без успіху пробує свої сили в теоретичній галузі, в галузі теоретичного усвідомлення творчості й боротьби за гасла напостівства.

Тим уважніше слід підійти до його творчості, прослідкувати, як же він сам своє теоретичне напостівське кредо реалізує в художній практиці.

Для зручності розіб'ємо останню творчість за таким розподілом: нові будови («Тракторобуд»), донбасівська тематика («Пісня літуна», «Бюлетень з вугільного фронту», «Матеріал до РСІ», «Щоденник бригадира»). Рапорт, «літературні пародії». Звичайно, такий розподіл не претендує на абсолютну вірність, до того ж ми взяли саму найостаннішу творчість поета.

Показати в художньому творі побудування одного із 518 гігантів, що вступають в дію в третьому вирішальному році п'ятирічки, безперечно цікаво. Таке завдання дуже відповідальне й разом із тим успішне розв'язання його може свідчити про те, що данний поет не тільки обмежується фіксацією сьогоденного, але спираючись на сьогоденне дає перспективну творчість, цебто показує в художніх образах завтрашній день.

Кількість таких творів, коли вони політично загострені, насичені більшовицькою ідейністю, дадуть нову якість пролетпоезії, стануть запорукою того, що пролетпоезія вже ліквідувала своє відставання й лише підтягує хвост.

Але на сьогодні ми ще цього сказати не можемо.

Тут ми підійшли до самого основного, як висвітлив Тракторобуд, його будування в своїй поемі цієї ж назви М. Шеремет. Почнемо із деталей. Одною із ознак творчості М. Шеремета є вкліювання в свій художній твір визначення ролі поета, завдань поезії, літературної боротьби—памфлети, сатири на своїх літературних «ворогів». «Тракторобуд» теж не становить в цьому винятку. Поет ратує за дієву, активну поезію, що пізнавши, допомагає перебудовувати світ, він (поет) не хоче бути «звичайним глядачем з вікна вагону», не хоче бути «За наших днів пасивним рядкогоном», його устремління

«Коли країна
кинула
порив

На ліквідацію усіх проривів,
І я з «ЛК» алітерацій,

Рим
Мобілізуюсь
Ударним
Бригадиром.

З діалектичним методом робіт
На об'єктивнім
ґрунті
Реалізму,

Щоб кожен вірш мій закликав
на бій,
Щоб кожна літера
була

залізна» (ст. 22 *).

Свої устремління поетом визначені точно і яскраво. Ніяких двох тлумачень цих рядків не може бути.

І треба одразу сказати, що М. Шеремет до певної міри в цій поемі здійснив свої програмові настановлення.

Як показує нам будівництво Тракторобуду М. Шеремет? Як частину Всесоюзної справи: «З матеріалом: міддю, сталлю... мчить Урал», «важко дзвенить буферами Сибір», «з вугіллям назустріч спішить Донбас» і все це

«Семафор відчинено

Як на старті

ешалони

Республік

приймає

Харків (ст. 25).

Такий показ будівництва, як справи пролетаріату всього Союзу свідчить про правильне пролетарське розуміння від автора суті будівництва.

Це ж саме автор підкреслює, що кровна зацікавленість Тракторобудом існує не лише для безпосередніх будівників Тракторобуду, а й «червоноармійці, поети, цекісти» працюють тут, бо всі хочуть, щоб гігант, один із 518 швидко вступив у шеругу. Трохи піднесено, автор показує

Сьогодні свято

Для всіх—суботник

Нам комсомольцям

Дайош роботу.

В соцзмагання вступить радо

Наша ВУК'івська бригада.

За суботник лиш один

Ми дали мільйон цеглин».

Конкретна художня реалізація того, що праця із тягара стає справою честі, героїства, слави. На цьому ґрунті і виростає нова людина—ударник. М. Шеремет показує «Штурмову ніч»: «Ніч таку пригадають віки—героїчну поему роботи». Автор малює наше будівництво, як «війну», де ворогами бетон, прориви, невиконання пляну. Ось характерний уривок щодо такої трактовки будівництва:

«Збіралися вночі, світили слів порохом,
радилися, як оточити ворога.

Розвідка донесла, що ворога шанці:

8 дільниця. Механічно-збірний цех...

Зірвали на місяць промфінплян—цим

Ворогу дали себе бити в лице.

Спосіб бою—

взяти штурмом

Розгорнутим фронтом ударних

бригад

*) Цитую із журналу „Молодіяк“ № 12 за 1930 р.

Рабські темпи здамо на глум ми,
Соцзмаганням—вперед, в напад (ст. 27).

І далі, розгортаючи картину штурму, автор в спеціальному розділові показує воістину героїчну роботу ентузіастів. Гарні строфи, що в них Шеремет, даючи відповідний цій роботі ритм, розмір, показує як соцзмагання запалювало людей, прекрасна відповідь закордонній буржуазній наволочі, що репетує про «примусову працю» в СРСР. Автор вміє динамічно напружено передати хоробрий натиск ентузіастів виробництва. Ці рядки набирають глибокої емоційності й разом із тим глибокої переконливості. І цілком віриш поетові:

«Як у казці, в вечірню зорю
Випинався готовий мур» (ст. 29).

Показати патос в роботі, іменно в роботі, ударних бригад, для яких не існує ніяких «суб'єктивних, об'єктивних» (Я. Гримайло) великих досягнень. І М. Шеремет з цим упорався. А тут по цьому шляхові найбільшого опору розкидано багато механістичних і ідеалістичних камінців.

Разом із тим М. Шеремет показує і від'ємні сторони цього будівництва. На війні, як на війні. Є герої, є боягузи, є просто «тиловики». Одну, із цієї породи «тиловиків», і показав М. Шеремет у розділі, де передається розмова телефоном. Автор уміє, коли треба, вдарити їдкою іронією. Він ніби то об'єктивний спостерігач, зафіксував, проте цей на зовні об'єктивізм, що з більшою силою викриває всю нікчемність цієї «жалкої» любовішки підчас грандіозного будівництва, об'єктивну її (любовішки) шкідливу роль.

Досі в українській пролетарській літературі і зокрема пролетарській поезії, таке цікаве й значне в нашому суспільному житті явище, як «легка кіннота» було не відбито. І тим прикріше стає за комсомольських письменників, бо кому ж як не їм опоетизувати цю дитину комсомолу.

І Миколі Шереметові належить в цьому перше слово. Він в поемі «Тракторобуд» присвятив цілий розділ роботі «ЛК» на великову будівництві. Показ цієї роботи зроблений автором уміло із чітким ідеологічним спрямуванням. До речі, це не випадкова згадка про «ЛК». В своїх донбаських віршах Шеремет також чимало приділяє уваги цій темі.

Було б дивним, коли б показуючи п'ятирічку в дії М. Шеремет не показав би ролі комуністичної партії. В спеціальному розділі автор показує, що будівництво Тракторобуду є реалізацією Ленінських заповітів.

Роль партії показана ним не поверхово, як часто-густо роблять наші поети і вершок, цього неглибокого, поверхового лякировочного, а по суті опошлення, становлять деякі вірші Л. Первомайського на зразок «За бугом пан» тощо.

М. Шеремет зумів подати роль партії глибоко із філософським усвідомленням. Розділ поеми із промовою Леніна, де вставлені Ленінські слова, найкраще це доводить. Автор не опошлюючи слів Леніна зумів їх прекрасно ілюструвати художніми образами і саме звідси від глибокої пролетарської ідейної наснаженості цього розділу витікає кінцеве художнє узагальнювання (реалізація Ленінських мрій в дійсності):

Ленін змовк.
Та жили країни

Пройняв

ток.

По свіжій ріллі

колесами

пишуть

Колони

Ленінських

тракторних

тисяч» (ст. 30).

Отже, ця поема на нашу думку є один із зразків як треба пролетарському поетові підходити до відображення тем соціалістичної реконструкції.

Поема насичена клясовим патосом боротьби за п'ятирічку за чотири роки. Поема малює нам об'єктивно, але з пролетарським світосприйманням і світовідчуванням, частину боротьби за темпи на великому будівництві.

Коли підійти до цієї поеми поверхово, то вона може здатися емпіричною фіксацією фактів, без будьякого філософського узагальнення. Така трактовка поеми буде явно невірна й тенденційна.

М. Шеремет через конкретні факти боротьби, а поема наскрізь просякнута конкретністю, але конкретністю типізованою, що вона цим самим виключає механічне сціплення фактів, дає філософське узагальнення, через конкретні художні образи. Основною ідеєю поеми є показ, як Ленінська мрія про сто тисяч тракторів реалізується в дійсності. І ця ідея і дає діалектично-матеріалістичну основу всій поемі.

І проте, по при всю оцю позитивну оцінку, ми все таки не можемо безоговорочно прийняти її (поєми).

М. Шеремет не зважаючи на надзвичайну конкретність все таки замало приділив уваги людині, конкретній клясовій людині.

Автор не показав нам Марусіна, Мисягіна, так щоб вони як частка показували ціле, щоб через них ми бачили зріст усього колективу робітників Тракторобуду.

В цьому «Ахілесова п'ята» цієї поеми: і автор поглиблює свою помилку, характеризуючи Марусіна й Мисягіна, як билинних багатирів. Відповідно до цього підбирається й билинний розмір. Чи не можна все таки простіше, реалістичніше, бо така художня трактовка ударників, героїв праці, аж ніяк не може бути поєднана з діалектично-матеріалістичною творчою методою:

«Кому много дано, с того много и спросится». Тому кожна помилка таких поетів як Я. Гримайло, М. Шеремет набирають неаби якого значення й по їх (помилках) треба ще жорстокіше бити, ніж по помилках будьякого іншого.

М. Шеремет на сьогодні дав цілий цикл віршів із донбасівською тематикою. В журналі «Молодняк» № 11 за 1930 рік видруковано його «Пісня Літуна».

В нашій поезії вже навіть устиг, завдяки гаслам, епіграмам, виробиться штамп ставлення поетів до такого явища як «літунство». Кожний поет, що хоч трохи себе поважає, вважав за свій обов'язок, послати в чотирьох рядках на голову літунів всі єгипетські карі. Виходило шабльоново, часами неумно й просто лайка.

М. Шеремет підійшов до цієї теми глибше. Без показного «бляшаного» гніву, з відтинком легкої іронії, автор ніби-то висміює «літуна», але в цій іронії звучить їдка сатира, викривається суть «літунства», як декларативне скочування до карних вчинків:

«Стирив робу я
В одного чудіка
На колеса проміняв
Свої чуніки».

Використання «блатного» жаргону не тільки додає колорит віршові, а є засобом виявлення психо-ідеології цього типу, як найогиднішого представника—шкурника, злодія.

Протиставлення комсомолу, як організованого передового пролетарського колективу, ще сильніше відтінює всю мізькість ідейних основ літунства. Вірш є показник того, що М. Шеремет не ковзає по верхах, а вміє проникати за кору явищ, уміє дати філософське розкриття основ типу, через конкретизовану образність.

Вірші «Бюлетень з вугільного фронту» й «Матеріал до РСІ» *) про Донбас сьогодні, М. Шеремет уміє діалектично розгорнути картину боротьби з проривом, дати не статичну картинку, а динамічний насичений класовою ідейністю й політично-загострений твір. Автор не розриває Донбас з усім соціалістичним будівництвом (взагалі оце розуміння будьякого будівництва, будьякої ділянки класової боротьби, як частки цілого соціалістичного будівництва характерне для автора, іменно, в конкретному бачити загальне), а бере Донбас, як частку цілого.

«Ми
слідкували
За здоров'ям вождя (Леніна—А. К.)
Так само тепер
Кожний день
З тремтінням
Рука
робітника
розгортає бюлетень» (сводка про добичу вугілля на Донбасі—А. К.) ст. 64).

Автор не тільки констатує факти, він уміє художньо узагальнити факти, дати гострий публіцистичний заклик:

«справа
з вугіллям
стає для всіх
чітка й проста:
Товариші,
Не послаблюйте темп
Женіть до 100» (ст. 65).

Оця сама публіцистичність не є в творчості М. Шеремета (творчість останнього періоду) чужеродним тілом, а навпаки є один з необхідних і вдало використаних автором художніх засобів.

*) Вірші вміщені у збірнику «Вугілля на-гора», звідки я й цитую.

Вірш «Матеріал до РСІ» збудований на конкретному матеріалі, автор підіймає на ідейну височину і дає конкретний художній матеріал для боротьби з «технеполадками» у шахтах.

До речі слід відмітити, що і в цьому віршові М. Шеремета, як конкретного борця із різними «неполадками» виводить «легку кінноту». Знайомство із конкретною реальністю умов будівництва соціалізму в Донбасі, певні вдалі спроби художньо відтворити цю конкретну реальність дали змогу авторові перейти до ширших полотен із часів перетворення старого Донбасу в Донбас з більшовицькою механізованою базою.

Такою спробою є «Щоденник бригадира» уривки з поеми, що видруковані в журналі «Молодняк» № 4 за 1931 рік.

Цілої поеми ще ніде не видруковано, а тому автор завжди може на це спиратися, проте ці уривки, що вже видруковані, виявляють основну лінію її (поєми) розвитку.

Перше загальне зауваження. Як це не дивно, але в «Щоденникові бригадира» вражає відсутність сконденсованості, відсутність чіткої організації поетичного матеріалу. Розхристаність її (поєми) посилюється ще й тим, що самий принцип побудови поеми, як щоденника, цебто щоденної фіксації фактів, вимагає від автора не тільки високої поетичної культури, уміння дати найхарактерніші типізовані факти реальної дійсності, перетворенні в образи, але й глибокої філософської оцінки цих фактів, при чому увесь час повинно бути така організація художнього матеріалу, щоб кожний факт поглиблював основну ідею твору й щоб це наростання досягло наприкінці поеми своїх ідейних вершин, цебто дало глибоке й напружене філософське синтетичне закінчення, художнє узагальнення.

На жаль М. Шеремет цього завдання позитивно не розв'язав. В поємі є чимало відхилень від діалектично-матеріалістичної творчої методи, що пояснюється в кінцевому рахунку недостатнім засвоєнням від автора марксизму-ленінізму.

Печатка емпіризму лежить на цих уривках. Фактичний матеріал так натиснув на автора, що він не став над ним (матеріалом), не зміг його вповні організувати навколо провідної своєї ідеї, і в наслідок маємо не вивершену річ, висловлюючись економічним терміном—напів-фабрикат.

Проте, було б невірно, коли б ми обмежилися лише такою загальною оцінкою основної, на нашу думку, хиби поеми й не вказали б на ті позитивні сторони, що є в цій поємі.

Ми вже вище відзначили, що М. Шеремет в своїй творчості безпосередньо влітає полемічні рядки, для того, щоб повніші відтінити свої теоретичні настановлення, щоб виявити антипролетарську суть деяких творчих метод. В першому розділі «Лист до дружини» М. Шеремет, атакує одного з представників іконо-одописної поезії (на жаль і така «творча» течія існує в об'єктивній реальності української радянської поезії).

Не без іронії висміює він деякі твори, суть яких зводиться до ідеалістичної, в філософському розумінні, трактовки ролі робітників комсомолу, а з боку літературного—уявляла собою «червону» одописну халтурку.

Так само, в цьому ж розділі М. Шеремет розбиває на голову модну колись алтаузенську «філософію» пізнього народження (ст. 12-13), що своєю суттю на сьогодні є безумовно реакційною як заперечення героїзму доби

соціалістичного наступу. Тут же маємо й визначення від автора завдань поезії:

«Найкращої слави
я не знаю,
Як гасла свого
зустріти рядок
На вулиці
чи в трамваї (ст. 15).

Звичайно знайдуться «специ», що загукають: агаж, да це хіба напостівське гасло? Це ж...» і т. д. На нашу думку ці рядки слід тлумачити в той спосіб, що М. Шеремет вважає, що поезія повинна бути зброєю в руках пролетаріату, а не за предмет естетської насолоди, і по друге її актуальність, не повинна бути одягнена в естетські побрякушки, поезія не повинна бути масова, зрозуміла масам й любима від них.

Взагалі перший розділ дає непоганий приклад інтимної лірики. Саме зразок інтимної лірики поезій соціалістичної реконструкції, вдале поєднання особистого з громадським, або вірніше показ через індивідуальні ліричні настрої громадського.

Другий розділ вводить читача в ту обстановку, де відбувається дія. Непогано, реалістично, показаний пейзаж Донбасу. Цей об'єктивний показ, на ґрунті пролетарського світогляду, дозволяє автору показати пейзаж не як натюрморт, а в його соціалістичному русі, саме як соцбудівництво міняє самий ландшафт.

«Категорично,
невблагане
У безвість
сходять
балагани.
І в ніч холодну повесні
Привітно сяють вікна—очі
Нових будинків корпусів
Родини, де живуть робочі (ст. 17).

Автор уміє підмітити характерні риси побуту Донбасу (шпаківні, халупки й тут же спортмайдан: «земля і небо—на долонці—то комсомолец» крутить «сонце»).

Розділ третій «Міжшахтне становище» показує конкретні умови роботи на шахті, причини проривів.

Характерним є те, що цей розділ Шеремет пересипає публіцистичними вставками—гаслами. Ця публіцистика, гаслові заклики не контрастують із загальною будовою розділу, а навпаки насичують його ідейно гостротою. тісно пов'язані, як один із художніх компонентів твору, зі всім твором.

Свіжо й глибоко використано протиріччя міжреволюційною назвою шахти й виконанням промфінплану. Іменно яка ж може бути шахта «Ільїч», коли вона не виконує пляну. Сильний розділ по своєму класовому патосу.

В цьому розділові М. Шеремет вдало використовує мотиви українських народніх пісень, власно їх ритмику тощо. Таке введення їх (мотивів) по-жвавляє поему й в той же час, допомагає авторові створити потрібне ідейне нагнітання.

Проте, в цьому розділові виявляються й хиби поетові, про які ми зазначили вище. Одною із ознак діалектично-матеріалістичної методи є зривання усіх і всяческих машкар. М. Шеремет відходить від цього й дає мертву машкару—схему «опортуніста». І ця «машкара», що з ласки автора носить цю назву: «Ім'я моє—Опортуніст, по-батькові Іванович» (ст. 20) не є конкретною постаттю, а швидше не матеріалізованою ідеєю. Цебо тут ми маємо явний прорив у творчій методи автора, а саме непластування від ідеалістичної творчої методи, що в даному випадкові конкретизоване в символі—опортуніста.

Не рятуй й розкриття цього символу дією: цебо коли опортуніст каже «брак робочої сили»—автор протиставляє—«вже чекають третій день чоловіка триста» хоч такий засіб, коли б він був використаний в іншій концепції, мав би наш ґрунт під собою, в даній ситуації, він ще різче підкреслює механістичність протиставлення..

Оце саме й призвело автора до певного перебільшення:

- «Як завшахтою?
- Бюрократ.
- Головінженер?
- Бюрократів брат.
- Завмеханізації?
- Рвач.
- Комендант?
- Рвачу помагач
- Партосередок де, Комсомол?
- Очі у відповідь
сумно блиснули—
- Значить—

Поганий висновок (ст. 22).

По-перше, тут спрощення в характеристиці, схематизм, а по-друге хвиляне загублення перспективи, бо не показана друга протилежність, а іменно той колектив, що бореться за новий Донбас. Оце поверхове ковзання є в цьому розділові. Тут автор замість діалектичного розкриття протиріч, їх боротьби, просто закривається публіцистичністю, голою схемою. Це є один із зривів у творчості М. Шеремета сповзання до схематизму, що безумовно має в собі дещо від літфронтівських теоретичних позицій, зокрема від творчої методи О. Безименського.

Підрозділи, де висміюється боягузів, побутові моменти роботи в шахті («Шахтар в шахту спускається») зроблені соковито, колоритно, переконливо, в реалістичному пляні. Так само реалістично відтворено завал.

Саме невміння в такій великій речі повнотою застосувати творчу методи діалектичного матеріалізму призвело автора до того, що замість показати основні тенденції, чому саме комсомол перший кинувся в «атаку на прорив», показати перехід, або точніше стрибок, щоб дати потім нову якість—ударництво, соцзмагання, через зріст свідомости мас, він (автор) дає це механістично, а не діалектично, через принесення нового чинника зовні, завалу, що і є тим стрибком, за яким нова якість.

Окремі моменти зроблено нічого в цьому IV розділі, зокрема переказ фактів роботи бригади ЦК («Звodka за тиждень») показ роботи й ролю шахтної газети, але прикро, що автор лише взяв одну сторону газети, а саме—боротьбу з прогульниками, а не показав як газета бореться за вугіль, за кращу лаву тощо.

Поруч із цим є тут і формалістична еквілібристика, замість глибокого розкриття суті опортуніста, що своє коріння має в творчості російських конструктивістів.

Зовсім невдалий синтетичний розділ «Вирок в справі завалу» не має тут патосної клясової зненависти до шкідників... Мало обмежитись констатацією фактів у «примітці» (ст. 34).

Не переконлива ухвала райпаркому. Взагалі, треба сказати, що в поемі «Щоденник бригадира» замало показано, а не здекласована роля партії в Донбасі. Це одна із серйозних вад цієї поеми. Синтетичний розділ поеми явно скомканий, тому надто не переконливий й, хай пробачить нам автор, відгонить «бюрократичною одпискою».

Ми хотіли б, щоб гострість наших висновків було б зм'якшено, коли вийде поема, а видруковані уривки не дають нам права пом'якшувати.

Отже, розгляд як позитивних сторін поеми, так і негативних приводить нас до висновку, що: по-перше, «Щоденник бригадира» не є викінченою річчю, не в розумінні того, що не видрукована ціла поема, а в розумінні ідейної монолітності, по-друге, що відсутність чітко окресленої стрижневої ідеї твору призвело до розхристаності поеми, до непереборення, а підпадання в деяких окремих місцях поеми, під вплив ідеалістичних і механістичних творчих метод, по-третє, автор попав у полон емпіризму й неспромігся дати синтетичне філософське узагальнення.

Та по при всі свої хиби поема «Щоденник бригадира» показує поступ в творчості М. Шеремета, так і в цілій «молодняківській поезії». Вона (поема) є доказом того, що «молодняківський» загін, як частина цілої пролетарської поезії, вже підходить до виконання на ділі, в своїй продукції, переборення відставання.

В цій поемі є підрозділ «автобіографія яких багато». Він характерний тим, що показує на нашу думку, ту основну тенденцію показу героя наших днів ударника. Правда, лише тенденцію, але тенденцію в своїй основі вірну М. Шеремет показує цього героя в його виробничому й побутовому оточенні, він показує як формується нова соціалістична людина, як вона набуває під впливом нових виробничих взаємовідносин, нових психологічних рис:

«І в шахті
краще від усіх
І легше,—
він
тягнув
упряжку

Що значить—з сил?

Що значить—важко?

Цього ніяк не зрозуміть

Забійникові в Східній лаві,
 Що звук віддавна
 труд цінить
 Як справу чести
 геройства,
 слави (ст. 27).

Нам здається, що не буде зайвим, вказати на цей розділ, саме зараз, коли вся пролетарська література своїми завданнями поставила показ конкретних героїв праці, нагороджених орденом Леніна, Червоного трудового прапору. Іменно поглиблюючи й розвиваючи далі перші спроби—М. Шеремет, наш поетичний сектор, на цій основі, зможе дати прекрасні зразки пролетарської поезії.

Показати наші досягнення, досягнення соціалістичного будівництва, для того, щоб на основі досвіду цих досягнень йти до нових ще нечуваних успіхів і є одно із завдань нашої поезії.

Одною із форм показу наших досягнень із різних галузів соціалістичного будівництва—є форма рапорту пролетарському суспільству. Останні партійні й комсомольські з'їзди приймали рапорти й від літературних організацій.

VIII Всеукраїнському з'їздові комсомолу від «Молодняка» рапортував у віршах М. Шеремет. Цілком слушно зазначає автор.

«Я маю за щастя
 й високу честь
 Молодняківський
 віддати рапорт» (ст. 3).

Віддати рапорт від імени пролетарської літературної організації, це значить не тільки скласти звіт про пророблену роботу, це значить викласти платформу цієї організації, викласти від її імени, розуміння цієї організації своїх завдань в добу соціалістичної реконструкції. Для М. Шеремета, цей обов'язок був ускладнений тим, що він повинен був викласти ці думки у віршованій, образній формі.

М. Шеремет почав свій рапорт із показу конкретних досягнень, конкретних героїв нашого соціалістичного будівництва.

«Товаришу з'їзде,
 по звіту ЦК
 Ти делегатам даватимеш слово.
 Прошу з Голубівського ШКК
 Слово надати
 товаришу Карташову,
 Винахідникові нової системи робіт,
 Примусив зарубну
 робить безперервно
 Ленінська молоде,—це тобі
 справа належить
 твоїх інженерів! (ст. 5).

Показ конкретного героя праці й художнє філософське узагальнення М. Шеремет стисло, лаконічно показує досягнення Дніпрельстану, Трак-

торобуду тощо. Він від пролетарської літератури, від імени «Молодняка» й цим самим кладучи на «Молодняк» обов'язок першому здійснити це, вимагає:

«Ми вимагаємо
від робітників пера,
Від майстрів художнього слова—
Написати про комсомольця Гончарова,
Ударника ГЕС'у Дніпра,
360 заклепок за 8 годин—
По монтажу турбін» (ст. 7).

Ще то ставить питання про показ конкретних героїв праці ще в січні 1931 року.

Можна було б говорити про певний схематизм автора в показі досягнень й завдань соціалістичного будівництва. До певної міри такий схематизм є, але цей схематизм, не є наслідок поверховості, навпаки, автор глибоко показує нашу дійсність, а швидше наслідок невміння автора вповні оволодіти лаяконичною формою рапорту, що безперечно, вимагає афористичності. А з цим у автора не гаразд. Сильною клясовою ненавистю насичені рядки проти правих і «лівих» опортуністів, проти дезертирів з вугільного фронту.

Друга частина рапорту присвячена літературним справам. Автор гострою сатирою карає «відставших», викриває клясову суть псевдокомсомольських письменників якто: Донченка, Гордієнка, Масенка тощо і він правдиво пише:

Не тим написати,
упевнені ми,
Про комсомол,
Хто стоїть в сторонці.
Комсомольську літературу
створять самі
Ударники-комсомольці (ст. 18).

Переходячи до оцінки ролі й роботи «Молодняка» автор вірно дає йому оцінку:

Бо вірно рие кріт історії,
Складна діалектики гра.
На українській літтериторії
Зародження напостівського ядра (ст. 22).

А саме, що «Молодняк» є один із бойових загонів українського напостівства.

Тут ми повинні перейти до розділу значення в літературі пародії памфлета, бо по суті другий розділ рапорту є не чим іншим, як літературним памфлетом. Л. Авербах в передмові до пародії Архангельського пише: «Пародія—не низкий, недостойний, околелитературный жанр. Пародія—в області искусства. Разумеется,—если это настоящая пародия, автор которой интересуется духом писательского творчества, а не обмолвкой или опечаткой. Можно пародировать стилистику писателя и можно пародировать стиль его. В первом случае пародия не весьма отличается от глумления и является орудием издевки. Во втором случае пародия соприкасается с кри-

тикой и перерастает в нее, являясь орудием перестройки литературы. Впрочем, большой пародист может раскрыть недостаток стилистики, как закономерность стиля того или иного писателя. Для этого от пародиста требуется высокий уровень культуры—и общей и литературной, для этого от пародиста требуется пафос литературной борьбы, для этого от пародиста требуется целеустремленность».

З цієї точки зору спробуємо розглянути збірку пародій М. Шеремета «Шаржі і пародії».

М. Шеремет один з небагатьох в українській пролетарській літературі, що працює в цьому жанрі. Пародія в руках Шеремета набирає вигляду критичної зброї, якою автор бореться за напостівство. Проте не завжди ця зброя гостра. Цебто в цій книжці, не зважаючи на відносно високий її ідейний рівень, трапляються пародії беззубі пародії явно «развлекательного, увеселительного» гатунку. Замість викриття соціальної суті творчості того чи того письменника, автор іронізує над іменами, прізвищами, висміює окремі риси вдачі письменника.

Для зручності розгляду розіб'ємо уміщені пародії за таким розподілом: критика віршем окремих письменників, критика цілих організацій чи пародій із літературного життя, молоднякіяда.

Хороші, їдкі пародії, що викривають соціальну суть письменників на Т. Масенка, на О. Влизька, на М. Терещенка. Правда, щодо пародії на Терещенка, то друга значно сильніше й вірніше викриває намагання й з другого боку недостатнє зреалізування цього намагання видертися із кола абстракції в творчості М. Терещенка. Влучно висміяний нахил до екзотики в творчості І. Ю. Кулика.

Не зрозумів, а відтак не викрив суті творчості М. Рильського в своїй пародії. Зовсім слабкі явно «розвлекательного» гатунку пародії на І. Микитенка й О. Копиленка, при чому в пародії на останнього автор зовсім не спромігся дати хоч натяк на ідеологічне спрямування творчості письменника. Цей факт свідчить про те, що не завжди М. Шеремет уважно ставиться до цієї ділянки своєї поетичної роботи.

Показуючи «Жовтень у письменників» через пародію на творчість лідерів організацій, на мою думку, не завжди вірно підходить М. Шеремет в своїх оцінках. Так, даючи пародію на ВУСПП М. Шеремет не зумів відштовхнутися від конкретної творчості І. Ю. Кулика і дав пародію не на ВУСПП, а на творчість Кулика. Прекрасно, глибоко продумані й вірні пародії на «Плуг», де вдало схоплені основні риси «Плужанства», на «Нову Генерацію» й особливо на «Мінористів». Ідкішу й соціально гострішу пародію навряд чи можна придумати. Слабенька на «Молодняк» як організацію, але хороша, як на творчість П. Усенка.

Як один із зразків аполітичної, а по суті політично-невірної пародії, слід привести пародію на «Вапліте»:

«У вільний час з охотою читаю
і «Бузотьор» журнал, і «Крокоділ»...
Ах, скільки гумору, яких подій,
Яких людей і вирази стрічаю.

Та все ніщо, та все не те,—

Що прочитаєш в «Вапліте».

Здається коментарії до такої оцінки «Вапліте» на сьогодні зайві. В пародії на «Літер. Ярмарок» хороше висміяне ніби позагруповість цього альманаху, проте висміяно, але не викрито саме груповості цього альманаху.

В «Молоднякяді» М. Шеремет намагався дати галерею своїх соратників по організації. Дотепно зроблені пародії на Б. Коваленка, особливо перша. П. Усенка, викрита убогість лексики ранньої творчості С. Крижанівського, прекрасно викрите соціальне спрямування поетичної творчості Бойка. Значно слабші пародії на Ів. Гончаренка, Я. Гримайла, П. Радченка, беззубі на Є. Фоміна, Ю. Зорю.

М. Шереметові працюючи в цьому напрямі потрібно більш серйозніше ставитися до нього, щоб його епіграма, пародія була також гострою, напостівською, як і його критична творчість.

Пародія так само, як і інша творчість вимагає більшовицької ідейності. Політична загостреність пародій повинна бути скерована на демаскацію творчості письменника, на викриття його класового обличчя засобами властивими цьому жанру.

Закінчуючи розгляд останньої продукції М. Шеремета, скажемо, що М. Шереметові більш, ніж кому б то не було треба уникати зазначених нами в цій статті творчих помилок і зривів, і що тоді його творчість вповні буде творчістю тих:

Що беззмінно стоять на варті

За комуністичне суспільство нове,

За генеральну лінію партії (ст. 11).

Що саме він М. Шеремет в своїй творчості буде йти по генеральній путі письменника п'ятирічки.

Нам залишилося зробити висновки. Розглянута творчість молодняківських поетів наочно доводить нам про потребу посилення боротьби із правою небезпекою, як основною, в творчих питаннях і в творчості нашого поетичного сектору. Праві тенденції до скочування в багно аполітичності, в бік перетворення поезії із бойової зброї за п'ятирічку в естетську цяцьку для «вишуканих споживачів». Не менш реальною небезпекою є ліва, коли схематизм, знімає собою гасло великого мистецтва більшовизму, й по суті справи лише з другого боку підходячи, теж вибиває цю могутню зброю із рук пролетаріату.

Марксівська критика повинна стати, як і творчість конкретною. Всі бо проблеми творчої методи, проблеми стилю великого мистецтва більшовизму повинні розв'язуватися на конкретному матеріалі.

Зокрема, проблема літературної учеби ударників, призваних до літератури, може бути розв'язана лише на основі конкретної критики.

Не треба лише розуміти конкретної критики, як констатації й розгляду всіх без винятку фактів літературної продукції. Конкретна критика повинна брати вузлові твори сьогодні й на основі їх ставити нові творчі проблеми перед пролетарською літературою.

р
Уда
(вже
швидче