

Р О З Д І Л ДИСКУСІЙНИЙ

ЗАНЕДБАНИЙ ЖАНР

СТ. ВИННИЧЕНКО

В усьому історично-літературному процесі одне з найцікавіших явищ є життя й доля окремих літературних жанрів. Кожний жанр, як окрема відміна художньої творчості, залежно від соціально-культурних умов квітне, занепадає і відроджується, але вже оновлений, часто зреформований.

У наш час період занепаду переживає байка. Байка нині є справді занедбаний літературний жанр. Не перебільшуючи, можна сказати, що колись був, та й тепер є, поширений погляд на байкарську творчість, як творчість для дітей. Байка — і перед очима виникне ідилічний малюнок: шкільна зала, ялинка і дітки, що надхненно деклямують „дедушку“ Крилова... Дійсно ніби не пасує це до нашого напруженого часу, часу революційних боїв і соціалістичних темпів...

Чи треба доводити, що такий традиційний погляд є помилковий? На жаль, хибне уявлення, шкідливе розуміння літературного жанру — байки властиве і в наш час деяким літературним робітникам, що намагаються навіть повчати читача:

„Байка квітне тоді, коли сатиричне жало треба приховувати коли про хибі сильних світу цього можна говорити тільки, виводячи їх в образі звірів, птиць або неживих речей, коли сатирична відвага можлива тільки за допомогою алегорії, коли язик доводиться використовувати для приховування справжніх думок, цебто фалшивити, одне думати, а інше говорити, сподіваючись на здогадливість читача й силуючись обдурити недріманість цензури“... *

Говорити так, значить мислити старими категоріями, занедбати елементарні закони розвитку літературних жанрів і стилів.

* А. Лебединський. Стаття „Гумор і сатира в укр. літ.“ в кн. „Веселий оповідач“. Вид. „Сяйво“, ст. 20.

Всякий літературний жанр, хоч і зберігає завжди властиві йому ознаки, але ознаки лише формальні; в процесі ж свого історичного життя він (жанр) зазнає різних змін не тільки еволюційних, а й революційних зазнає різних літературних і позалітературних впливів. Більше від того, старий жанр іноді може розпастись, породити, так би мовити, нові гатунки (епічна поема XVIII в. дала ліричну або романтичну поему, звичайна комедія — „сльозливу“ комедію і т. ін.), маючи все ж спільні елементи, що складають специфіку жанру — поеми, байки, драми чи чогось іншого.

Цікаву ілюстрацію до життєвих трансформацій, різних змін літературного жанру дає історія самої байки. Справді, чи багато спільного між Езоповими байками і байками Ляфонтена, з одного боку, а з другого — між байками Ляфонтена і Дем'яна Бедного. спільного, розуміється, не з погляду формального, а й ідеологічного, з погляду виконання соціальних функцій?

Різні класи за різних історичних епох використовують усю систему „надбудови“, в тім числі й мистецтво, по-різному, реформуючи старі й творячі нові стилі, жанри, форму.

Кожний літературний жанр слід оцінювати насамперед з погляду соціального: яку соціальну функцію той чи той жанр може виконати в даний період?

Кожний літературно-художній жанр стає доцільний, аби тільки він був придатний у відповідний момент для класової боротьби. В цьому полягає основне завдання кожного жанру, в тому числі й байки. Байка Дем'яна Бедного — найкращий тому доказ... Звичайно канонізатори літературних норм, аматори літератури, хворі на „чистий“ естетизм, не можуть зрозуміти цього.

Виникає, природно, чимало запитань: чи придатний в умовах нашого життя такий жанр, як байка? Чи може він конкурувати з іншими літературними жанрами, скажімо, з безконечними „уривками“ з поем? Чи не знайдеться таких ділянок суспільного життя, де байка буде найпридатніша? Нарешті, найголовніше запитання, яка потрібна байка? Питання це стосується, ясна річ, не тільки до змісту, а й до форми, що мусить органічно злитися із змістом і становити з ним єдиний ідейно-художній комплекс. Історія зберегла чимало зразків. За ким іти і кого наслідувати: Езопа, Федра, Ляфонтена, Крилова, Глібова?

Пригадаймо коротко схему розвитку байки. В основі байкарської творчості напівлегендарного Езопа, як відомо, лежать давні алегоричні народні оповідання, де переважають дидактично-моралістичні тенденції; формально — це проза (отже, перші байки мали іншу форму, навіть зовнішню).

Федро не набагато відійшов від Езопа, хоч перекладав його байки латинськими ямбами і намагався тематично наблизитися до сучасності. Великих змін, як відомо, зазнала байка від Ляфонтена. Ляфонтенова байка — це вже складний літературний твір. Тут увага зосереджена не стільки на дидактизмі моралі, скільки на художній стороні твору (краєвид, місцеві звичаї, психологізм); це ніби драма в мініатюрі. Під величезним впливом Ляфонтенових байок писали майже всі наступні байкарі, в тому числі найпопулярніші — руський байкар Крилов і український — Глібов, обидва природою своєю м'яві, аполітичні моралісти, гуманісти.

В слушний час художньо виконана байка може зрушити мертву тишу суспільного життя, болюче вдарити по дошкульному місцю. В історії української байки маємо прекрасну ілюстрацію — байку „Пан та собака“ Гулака-Артемовського. В цій своїй першій байці він узяв справді вірний і високий громадський тон, пізніше геть заглушений фалшивими звуками таких байок, як „Пліточка“ тощо.

В усіх інших пізніших байкарів (Боровиковський, Гребінка, Глібов) годі шукати гострого протесту, хоча б проти такої суспільної болячки, як кріпаччина, сатири на царський бюрократизм, взагалі політичних мотивів проти соціального і національного гноблення. Побут та „вічний“ людський характер, морально дидактичні висновки — це, власне, весь, ідеологічний обсяг творчості наших дореволюційних байкарів.

Така байкарська спадщина дісталася нам. Спадщина, треба сказати, не багата. Але закони змінності функцій літературного жанру дають широкий простір, щоб використати його в нові часи для нових потреб. Треба лише зреформувати і пристосувати байку і вона цілком придатна для цього.

Історичні аналогії з пізнішої й новішої доби маємо:

„У середині віки всі езопові байки були перетлумачені, як цього вимагала християнська мораль, і додавались довгі та благочестиві коментарії“.

Зовсім не те в наші часи:

„У Дем'яна Бедного ті самі Езопові байки малюють клясову боротьбу...“*

Популярність байок Д. Бедного, байок з яскраво виявленими класовими ознаками і бойовими настановленнями — служити сучасності — річ загально відома і, здається, не вимагає

* Л. Біндт. „Поетика“ т. III. Л. 1927 р. стр. 98.

особливих доказів навіть для скептиків. Тому просто незрозуміле і короткозоре є твердження, ніби—

„Всі нові спроби відновити байкарську сатиру доводять, оскільки нема жодних літературно-художніх моментів для виправдання цих спроб.“ *

Чому? Що сталося? Досі ми чули мотиви переважно соціально-політичного характеру. Байка, бачите, не має доцільного застосування в наш час. Але тепер виявляється, що є й інші мотиви, мотиви, так би мовити, суто формального характеру:

„В найбільш і досі популярних байках Л. Глібова бачимо... вичерпання до дна, до останніх меж усіх можливостей байкарських форм“.*

Отже Глібов завершив історично-художній розвиток байки, замкнув усі шляхи, вичерпав усі можливості дальшого розвитку. Як, мовляв, не пиши, а нового нічого кращого не напишеш, бо все вичерпано „до дна“, форма доведена „до останніх меж“. З такими поглядами на літературні факти, дійсно, далеко не підеш. Складайте, байкарі, свою зброю...

По суті тієї ж пісні співає і другий критик:

„Після Глібова ми не маємо вже взагалі байкарів, а спроби відродити байку в наші революційні часи (С. Пилипенко, В. Проноза, В. Ярошенко) доводять усю неорганічність цієї літературної форми“, бо „...байка не може відбити всієї складності шуканнів революційної доби“ ***

Виникає питання, чому це байка повинна відбити всю складність „шуканнів революційної доби“? Хто і де про це сказав? Нарешті, який байкар брався до цієї справи?

Та не тільки в український, а й у руській літературі чути голоси про те, що байка вже оджила свій вік. Руський письменник Філіпченко розвинув цілу систему заперечень байки. На його думку, байка в теперішній час не має відповідних соціальних умов, вона не може виконати властивих їй функцій і, значить, не має перспектив для свого розвитку, до того ж байка—жанр „вузький“***.

Маємо перед собою зразки статичного розуміння літературного жанру. Такі критики дивляться на нього з погляду канонічної поетики, що визначає і тлумачить всякий жанр як стаłe явище, сталу форму властиву й придатну „для всіх віків і всіх народів“ без ніяких змін. Мало того: виникши в

* А. Лебединський. ст. „Гумор і сатира“, ст. 21, 22.

** А. Лебедь. „Леонід Глібів“, Байки. Вид. „Сяйво“ 1926 ст. 15.

*** М. Беккер „Нужна ли басня“ „На лит. посту“ № 13—14, 1928 р.

епоху рабства, байка, мовляв, є придатна тільки тоді, коли треба й можна говорити „езопівською мовою“...

А тимчасом в живому житті, цілком правильно зазначає один з дослідників, кожний жанр, зокрема й жанр байки, є набагато ширший і має набагато більше специфічних особливостей, аніж дає канонічна поетика. Кожна епоха, певна соціально-політична ситуація, культурно-літературні вимоги певної класи — зумовлюють трансформацію всякого жанру. Тільки в світлі цих вимог правильно можна визначити жанр*.

Само собою розуміється, що кожний жанр, не зважаючи на трансформацію, повинен зберегти головні нормальні ознаки, але лише головні. Які ж нормальні ознаки має байка?

1. Інакомовність або семантична двохплановість: описування подія має значення не тільки сама собою, вона править ще за символ або знак. За оповідальним пляном визирає загальна схема, що виявляється звичайно, як повчальна сентенція. 2. Персонажі—звірі, птахи тощо і неживі речі, що правлять за символ людських відносин; як виняток припускається людський персонаж. 3. Сюжетна побудова — обов'язкове співставлення, паралель, антитеза. 4. Яскравість і простота ситуацій**.

Це головні ознаки, без яких байка вже не є байка. Звичайно, це ще не все. Окрім того, байка повинна мати специфічні стилістичні ознаки: стислу, яскраву мову, лаконізм, характеристичний діалог, образність і дотепність, гостру мораль, що переходить в епіграму, приповідку.

Кожний художній твір, як мистецька форма оперує образами, символами, порівняннями.

„В основу басни, как и в основу других поэтических жанров, положено сравнение, а сравнение является лучшим средством познания явлений, встречающихся в действительности“.

Ми поширюємо цю думку: не тільки пізнати дійсність, а й перебудувати, коли це потрібне, організувати свідомість, почуття, настрої відповідної соціальної класи.

Чи придатна для цього байка? Чи зможе вона виконати (частково, розуміється) таку функцію? Ось, на нашу думку, кардинальні питання. І на них навряд чи можна дати відповідь негативну. Байка, як і інші „малі форми“ літературні безперечно, може виконувати таку функцію не згірш за інші, бо байка орудує такою випробуваною зброєю, як сатира, іронія, гумор; вона може бути не тільки „нравописательной“,

* Цікаво, що сказали б наші прихильники твердих поетичних норм про цілком нові і оригінальні жанри: „повість фінансову“, „повість виробничу“, і „повість унанімістичну“, де відмінно від канонічних повістей, як каже Фріче, „особи, індивідууми, їхню долю і особливо їхню психологію затуляють, затінують, а іноді зовсім знищують речі і колективи“. Напевне такі повісті визнали б наші канонізатори за факти зовсім „позалітературні“...

** Віндт, „Басня, как літер. жанр“. „Поетика“ т. III. 1927 р.

а й „нравоучительной“, тобто повчати в революційно-класових інтересах... Завдання полягає в тому, щоб байку,— як і інші старі літературні форми, що виникли теж за „рабської епохи“, драму, роман,— пристосувати в нових умовах для нових потреб і нових завдань, найдоцільніше використати її в певних інтересах, зробити її справді класовою зброєю. І таке завдання байка, кажемо знову, може виконати в усякому разі не згірш за сонети, терцини й інші вишукані поетичні форми, що не зникли і живуть в наші часи.

А може для сучасної байки немає сюжетного матеріалу? Може справді все вже вичерпано „до дна“? Може дійсно жанр байки — занадто вузький для наших темпів і масштабів?

Дійсність, теорія і практика сучасного життя одкидають усі сумніви скептиків. Перед байкарями, може як ніколи, відкривається широкий простір для творчості: класова боротьба і в СРСР і на Заході, традиційні соціально-побутові явища, психологічно-моральні злами переходового часу стоять такими виразними і різнобарвними контрастами, що неначе самі шукають сатиричного огню, ущільливої іронії, дотепного гумору. Ні, зброя байкаря, його арсенал в наш час потрібні, конечні й корисні... Художня байка може й мусить використати цей багатющий матеріал, що його лише треба відповідним чином обробити, схематизувати так, щоб можна було прикласти до найширшого кола. Байка має саме таку властивість. За влучним словом Потебні: „байка—це крапка, через яку можна провести скільки завгодно ліній“, а коли й не „скільки завгодно“, то принаймні багато.

Для байки знайдеться сюжетний матеріал на найрізніших ділянках суспільного життя. Зник хіба бездушний бюрократизм? Немає кар'єризму? Хіба вже померли обивателі з дивовижними забобонами? Нема підгнилих традицій побуту? Невже зник страх, скупість, ревності, почуття власності? Хіба боротьба з класовим ворогом, що чинить упертий опір усьому величезному, нечуваному процесові соціалістичного будівництва, боротьба проти темряви, інертності, рабських темпів, хіба вона не потребує гострої сатири, злої іронії і навіть здорового розкотистого сміху, щоб у ворога „аж у вухах залящало“?

Ні, байка знайде, і вже, власне, знайшла свою ділянку роботи на великому художньо-ідеологічному фронті, де ведеться боротьба за нове соціалістичне життя. Сюди й скеровують свої сили нові байкарі.

Байка — жанр занедбаний, вона не користується увагою критиків, дослідників, рецензентів, а проте невеличкий загін байкарів виконує покищо певну, може малопомітну, а всеж потрібну й корисну роботу. Хоч і поволі, але росте байкар-

ський загін: Д. Бедний, Батрак, Крапіва, Купала, Проноза, Пилипенко, Ярошенко, Годованець—це вже відомі байкарі в руській, білоруській і українській літературі; почався обмін байкарським досвідом, байкарською практикою між братніми літературами (переклади, видання). В критичній літературі вже чути навіть прихильні голоси, правда, покищо поодинокі й переважно в літературі руській*.

Оглядаючи побіжно поле української радянської байки, насамперед побачимо, що байкарів „спеціалістів“ у нас, власне, нема. Принагідно писав свої байки В. Проноза, винагідно пише й „переказує“ байки С. Пилипенко (він же ще й белетрист); майже зовсім не чути В. Ярошенка, а М. Годованець байкарське перо лише пробує. Оце і весь загін українських радянських байкарів. Їх, поперше, порівняно до всієї письменницької армії, дуже мало, подруге,—самі байкарі, очевидно, байкарську працю не вважають за свою спеціальність, бо, як уже сказано, пишуть байки здебільшого винагідно. З усім тим українська байкарська творчість становить уже досить значний доробок, вона вимагає певної уваги та оцінки, щоб, нарешті, зробити висновок, чи справді слід байку здати до архіву, а чи вона ще має право на існування поруч з іншими літературними жанрами, хоча б не головними.

Критика майже зовсім не звертає уваги на байкарську літературну ділянку**, а нечисленні рецензенти майже одностайно визнають, що байкам Пронози, Пилипенка, Ярошенка —

„...бракує життєвої безпосередності, влучності виразів, ясності фабульної будови, чистоти народньої мови і ще багато дечого. Але найбільша хиба революційних байок—це їхня поверховість, однобокість, їхня мораль занадто простолінійна.“***

Не аналізуючи тут всебічно всього байкарського доробку і навіть отої симптоматичної „однобокості“, можна проте сказати, що українська революційна байка має здебільшого такі характеристичні і цінні особливості: а) широкий соціальний діапазон, б) яскравий клясовий характер, в) актуальну тематику. Окрім того нові байки дали чимало нових образів, нових персонажів, нечуваних у старих байках. Тим часом рецензенти й критики, захоплюючись старими традиційними зразками, саме цього й не помітили; вони оцінюють сучасну байку фактично відірвано від соціально-економічного життя, відірвано від літературно-політичної ситуації, а тому оцінка їхня однобічна, хибна, бо вона хворіє на абстракцію. Старі

* М. Беккер. „Нужна ли басня?“ „На лит. посту“ № 14—14 1928 року В. Бойчевский: О творчестве Ивана Батрака. „Земля Советская“ № 5. 1930.

** Чи ж єдина більш менш ґрунтовна стаття П. Тиховського—„Плужанин“ № 8. 1927, ст. 4—47.

*** І. Майдан. „Життя і Рев.“ № 1. 1926 р. ст. 108—109.

традиції, старі звички тягнуть ще над багатьма критиками досить помітно. Вони звикли до старих байок, де алегорично показані „загально-людські“ хиби та явища; і коли замість них показані явища класові,—декому здається, що байка вже вискочила з своїх норм, що вона вже не байка.

Це зовсім не визначає, що сучасна байка бездоганна, їй справді бракує багато чого. Але чому це всі байки вже сьогодні мусять бути бездоганні? Не треба ж забувати, що формально-художня доля байки така сама, як і доля інших літературних жанрів революційного часу: драма, роман, повість, поема наших днів не зразу, а поволі удосконалюються і стають справжніми мистецькими творами. Критики та рецензенти на підставі окремих хиб, окремих спроб наперед засуджують на смерть байкарський жанр, як історико-літературний факт нового часу.

Не повинно дивувати так само й звичайне для нової байки явище запозичення сюжетів від старих байкарів, хоч наші байкарі вже відштовхуються від старих сюжетів, шукають і знаходять нові. В запозиченні сюжету нема нічого принциповохибного. Відома річ, сюжети, як і жанри, мандрують без паспортів і віз і прищеплюються там, де є відповідний соціально-культурний ґрунт. А ґрунт цей, як уже зазначено раніше, для байки в наш перехідний час більше ніж сприятливий: сатира, гумор, іронія знаходять і знайдуть тут широке поле для застосування.

Хоч історичноправдива може є теорія походження байки з намагання „інакомовністю приховати, зробити приємнішою правдіву думку“ (Потебня), але така функція стосується до епохи рабства, феодалізму, абсолютизму, нарешті до ладу капіталістичного. В наш час, коли панує принцип класової революційної доцільності, нема чого ховати класову правду і до Езопівської мови вдається лише той, хто хоче приховати нею класово ворожі тенденції. Байка, що орудує сатирою, іронією, гумором, є велика збройна сила саме в момент переорієнтації цінностей, в момент перебудови суспільного життя. І треба сказати, що українські байкарі у відповідний момент цю зброю використовують часто-густо досить влучно. Нехай хибує форма (період росту, удосконалення), але жало сатири, іронії, гумору спрямоване туди, де вимагає цього злоба дня, влучає в болюче місце, вона б'є по болячках старого побуту і добиває класового ворога, відгукається на різноманітні актуальні гасла; революційна радянська байка стоїть на сторожі диктатури пролетаріату, стріли нової байки перелітають кордони радянських республік і несуть отруту не беззубого кепкування з „загально-людських“ хиб, а класової ненависті. І не вина байкарів, що їхня творчість сьогодні не „в моді“...

Досі, нарешті, не звертали уваги на одну досить для нашої епохи цінну специфічну властивість байки. Байка, це такий жанр, в якому найменшою мірою можна, власне зовсім не можна, показувати особисті, індивідуалістичні смаки тенденції та поодинокі явища. Її схематичність, її багатогранна потенція захоплює та фіксує лише явища масові й типові. Це справді жанр багатоасяжний, колективістичний, знеосіблений, де місця для „я“ нема зовсім, де показані випадки й явища набирають широкого й узагальненого характеру.

З усього нашого порівняно невеличкого байкарського доробку (чи є хоч 100 байок не перекладених?), є чимало таких, що більшою або меншою мірою відповідають усім вимогам цього жанру і надаються до найширших узагальнень; їх можна застосовувати не тільки до злободенних „швидкоминутих“ завдань, хоч вони здебільшого побудовані, в зв'язку саме з цими завданнями. Такі, наприклад, байки В. Пронози: „Звірячий мир“, „Павук утік“, „Директор і Гробак“, „Державний розум“; С. Пилипенка: „Пиво“, „Пуга“, „Нарада раків“, „Метелик і Гусень“, „Грамофон“, „Чабаненко“, „Мандат“; В. Ярошенка: „Точило“, „Майстер“, „Приблуда“, „Наука“, „Злодії“; М. Годованця: „Музика“, „Сичі“, „Хміль та Лозина“, „Осет“. Сюжети і схеми цих байок надто різноманітні, взяті майже з усіх сфер суспільного життя, характеризують окремі епохи, боротьбу, звичаї і вдачі. Тут є, наприклад, характеристика епохи імперіялізму. Стисло й яскраво скоплені мілітаристичні вчинки і дипломатичні слова:

„Що я роблю? Ловлю та їм —
Лисичка смирененько відповіла“.
(„Звірячий мир“).

„Є характеристика „господарів“ землі — монархів, капіталістів, усіх тих, хто був певен, що „ніщо не зміниться без мене“, бо „до павуків наш нарід звик“ („Павук утік“). Є характеристика парламентаризму з його перманентною балаканиною про поліпшення добробуту народніх мас („Нарада раків“). Грізно пересторогою (для гнобителів усіх країн) звучить „Пиво“:

„Терпець невдовзі увірветься
Барило панське розірветься“.

Образно повчає про чому бити треба — по коневі чи по голблі байка „Пуга“ і т. д. Чимало є ще інших байок інтернаціонального характеру. Але чи не найбільше з них присвячено проблемам і болячкам нашого будівництва й побуту, бо байкарі знають, що —

„Є й люди, як оці сичі,
що краще бачать у ночі“.

Станові, національні, культурні гордості („Метелик і Гусень“), вискочки, самовпевнені нахаби, що „все знають“ і „все можуть“ („Чабаненко“, „Гусак і Ластівка“), малпування (Грамофон“), егоїзм („Хміль та Лозина“), чванливість („Парася“) і ще чимало хиб, вад і явищ занотували байки, сполучаючи, як і слід, „нравоописание“ з „нравоучением“.

Безперечно не весь байкарський доробок є своїм змістом і формою досконалий, бездоганний. І тут, очевидно, має діяти своєрідний закон природнього добору: мотлох зникне, піде в забуття, а краща частина житиме; не треба лише замовчувати, а може й глушити. Не треба також забувати, що наші байкарі переживають період зростання, що число байкарів хоч і поволі, а більшає (ця повільність напевне походить з особливих труднощів цієї літературної форми), їхня творчість ступнево удосконалюється. Вже тепер можна констатувати, що нові байкарі натрапили ту стежку, якою треба далі про- стувати. Поза самою цінною тематикою їхні образи, розгорнені порівняння, кінцівки („Моралі“) часто-густо звучать дотепно, незгірше за байкарських корифеїв; вже тепер окремі байкарські уривки звучать, як влучні епіграми, а дво-чотири рядкові вірші набирають форми проповідки, можуть придатися для масового щоденного вжитку, як іронічна сатирична зброя. І цієї позитивної частки в нових байках критики й рецензенти досі майже не помічали, а про фактичне угрунтування своїх негативних висновків не дуже то дбали.

Процес формально-художнього удосконалення, радянської байки успішно просувається вперед — цьому чимало допоможе обмін байкарським досвідом між братніми радянськими літературами (байкарські переклади нових байок), а він щодалі розгортається і збільшується кількісно та якісно*.

Байка, як літературний жанр, розрахована на масового споживача і може захопити найширші кола не тільки читачів, а й слухачів; її емоційна сила прекрасно передається їм. Байкарський дотеп, афоризм і приповідка можуть і повинні стати здобутком найширших мас.

Треба і слід відзначити байкарський мотлох, повчати й критикувати окремих байкарів, але не треба ховати байку, як літературний жанр, бо нема, здається, слухних, клясововірних підстав заперечувати, що й для нашого часу справедлива залишається думка Белінського: „Басня как сатира — всегда была и будет прекрасным родом поэзии“. Немає підстав заперечувати певну — бодай невелику — позитивну роль байки на художньо-ідеологічний ділянці фронту класової боротьби.

*) „Батракові байки“. „Кропивні байки“. Переказав Пилипенко. ДВУ. 1930.

О Г Л Я Д И

ФРОНТИ В БЕЛЕТРИСТИЦІ *

І. МИХАЙЛЕНКО

Процеси реконструкції всього господарсько - культурного життя поставили на чільне місце в літературі нову тематику: проблеми індустріалізації країни і зв'язані з ними питання — економічне будівництво в усіх галузях, зміни соціальної структури суспільства, перебудова побуту, зрушення і злами в психиці.

На перших кроках опанування цієї нової тематики зрозуміла першорядна роль нарисів та „малих“ жанрів взагалі, як форми збирання досвіду й тематичної переорієнтації письменника. Коли спертися на таку думку, можна пояснити, чому питома вага нарисів в окремих ділянках літератури меншає, разом з цілком природною перевагою конденсованіших форм відтворення. Нарис, надто такий як у наших журналах, зберігає значення як засіб відтворення деталей, де письменник ще не може охопити цілком процесу, або стає доказом суб'єктивної відсталості *.

З усіх журналів що на Україні виходять, найбільше дає нарисів „Красное Слово“; проте, поспішний був би висновок, що він веде й перед у виробничій тематиці. Продукція „Красного слова“ несе на собі знак наслідування передреволюційних і ще старіших зразків руської літератури: від манери „під Горького“, що переважає в повісті П. Трейдуба „Записки мастера Кропота“ (№ 6) до копіювання стилістики з сентиментальних оповідань „для младшего возраста“.

„Только тогда успокоился, когда с партией рабочих на Днепрострой покатил. А там уже с рабочим братом обхождение совсем другое. В бане выкупали, одежду, какая ни на есть, попарили, духи,

* Початок в № 10 „Критики“.

* Авторове трактування місця „малих форм“ в літературному процесі вважаємо за дискусійне.

что Рахилька пролила, с мылом под пол уплыли. Потом к врачу. Книжками снабдили, по ним хлеб выдали, а после всего в барак повели отдыхать. И барак — не барак, а целый домище, весь из новенькой сосны сколочен; доски потрескивают да попахивают лесом. Живи во славу строительства!

...И живет Васька, Вторую неделю прохладается. В рабочие часы в котловане танцует, утаптывая бетонное месиво, а в свободное время на койке отлеживается" (І. Стрижко, № 4, стор. 4—5).

Зв'язок з українською пролетарською літературою „Красное слово“ здійснює перекладами („Кам'яний мірошник“ Ів. Ле, „Смерть Асуара“ М. Ірчана). Дещо цінне є в нотатках учасників політичних кампаній, але їх редакція ставить здебільшого на друге місце після статейного матеріалу. Картина розриву між бажанням іти в рівні класових вимог до літератури і спроможністю ці вимоги наявними силами виконати — в „Красному Слові“ — надто очевидна. Не дарма ж сама редакція зважилась рекомендувати увазі читачів одну тільки повість Г. Шишова „Старая шахта“ (№ 1). Повість, справді, відзначається добрим знанням та вмілою постановою питань виробництва і робітничого побуту. Але автор борсається між оригінальним компануванням матеріалу й застарілими методами зображування. Сировинність своєї спроби він сам влучно схарактеризував:

„Мне хотелось писать как можно короче и яснее, а выходило длинно и неуклюже. А когда хотел описывать пространно, выходило коротко и кудю“ (стор. 67).

Відповідальність за рівень кваліфікованості, виявлений в творах окремих авторів, зрозуміло, не перекладається цілком на редакцію, що їх вмістила. І намір, скажімо, Д. Юнга показати значення миколаївського елеватора для економіки радянських республік та рівень організованості роботи, досягнений в його будівництві, цілком похвальний... коли б нарис не хибив зовнішня описовість, як і в більшості нарисів взагалі, а в змалюванні розмаху соціалістичного будівництва коли б не було —

„Характерно, что к моменту окончания кессонных работ, когда уже дошли до глубины в 9 сажней, бетон уперся во что-то странное и суровое.

Камень? Нет. Минерал? Нет.

Это была кость мамонта. Великая эпоха октября, перебрасывая мост в будущее, одновременно прокладывала кабель в доисторическое прошлое“ (№ 5, стор. 83).

Соціалістичний „мост в будущее“ обійшовся б і без кабелів до мамутових кісток, а самому авторові вони знадобилися, щоб знайти якийсь вислів своєму зачудуванню перед розмахом будівництва. Разом з іншими, не менш „високими“ засо-

бами порівняння „красавця гіганта“ до „воскресшого колизея“, а роботи будівників до операцій повара над варевом, вони може й показують культурний багаж автора, але справжньої величності одного з витворів клясового ентузіазму будівників та новітньої техніки — за ними не видно.

Наскільки старосвітські засоби літературної майстерності, притягнені до бойової тематики, знижують її яскраво показує ще й інший приклад — „Про слюсара Шовкового та про любов“ О. Вишні („Пролітфронт“, № 1). Той факт, що О. Вишня, здобувши собі популярність, як злободенний фейлетоніст, давно вже замовк, що ім'я Вишні вже кілька років зійшло з сторінок газет — не пояснюється просто тим, що О. Вишня „виписався“, замовк, задовольнившись „королівським“ тиражем. Треба було не тільки „визнати“, а й органічно засвоїти нове спрямування своєї творчості на новому етапі розвитку соціальних взаємовідносин. Те, що О. Вишня знову виступив — з новою вже тематикою і з новим підходом до неї (не шарж та іронічна патетика, а позитивне величання) — є досить показове для еволюції письменника; і не менш показово те, наскільки банкрутує стара літературна манера О. Вишні в новому застосуванні, наскільки недостатньо змінив він своє світоглядне настановлення. Ті самі крутоязичні епітети, навмисні архаїзми, недоречне використання нового лексикону — раніше більш-менш яскраві й барвисті — тепер зблідли; О. Вишня розтягає, і без того не дуже жваву, епічно-біблійську розповідь, повторюється, замість колишньої стилюсності фейлетонів, де було враховане і кожне слово і навіть функція кожної коми. І запикується він навряд чи тільки навмисно:

„Да...

Далі, значить, так...

Далі, очевидно, ви знаєте...

А коли не знаєте, то чули...

Чули ж ви про індустріялізацію, про реконструкцію, про майбутнє, про соціалізм“ (стор. 179).

Більш „про індустріялізацію“ та „про майбутнє“ письменник не знайшов чого сказати. Для самого О. Вишні увага до нової тематики — безперечно, прогрес, тільки ще не видно — сам він уже „знає“ чи ще тільки „чує“.

* * *

З того, як у літературних журналах відбиваються щоденні питання будівничої практики, можна зробити цікаві висновки. Чимало пишуть про ударництво, соцзмагання, але ці гасла

поставлені до здійснення ще минулого року; торік майже не було спроб художньо популяризувати проблеми п'ятирічки; тепер вони, вже доведені до кожного виробника, стали за предмет повсякденних розмов у робітничих колах; сьогодні газети регулярно подають рапорти ударних бригад, повідомлення виїзних штабів про хід ліквідації проривів — у журналах нема ще цього сьогоdnішнього матеріалу, коли не художньо перетвореного, то хоч літературно опрацьованого. Не можна сказати, що вся література плентається позад практичних проблем реконструкції; але вона великою мірою не встигає за реконструктивними темпами.

Художня література поглибленим висвітлюванням успіхів і невдач на найрізніших ділянках соціалістичного будівництва може й повинна мобілізувати навколо них увагу найширших мас, мусить включити ці питання в коло повсякденних їхніх інтересів. І цю свою роль вона виконує далеко недостатньо. „Правда“ день-у-день друкувала червоний список підприємств, що до терміну виконали завдання другого року п'ятирічки. Чи взяв хто собі за тему показати, як індустріяльні велетні один по одному ставали в цьому спискові на своє місце, якими засобами перші рудні довели реальність плянів, здобувши перемогу — одну з найграндіозніших у клясовій боротьбі на господарському фронті. Про це ще напишуть. Колись. Зафіксують пройдені етапи і запізняться вчасно стимулювати будівні творчі пориви. Таке відставання є прорив для пролетарської літератури.

Позитивні зрушення в цьому вже є, але ще недостатні, і виявляються вони не в основних наших журналах. Література, з великим запізненням відгукуєчись на поточні бойові гасла (що вже казати про художнє завбачання їх на основі конкретно визначених соціально-політичних настанов-нь!), потребує допомоги громадського буксиру від найширшої пролетарської суспільності.

Питання виробничої тематики для українських письменників стоїть ще досить гостро. Недарма ж у № 3 „Пролітфронту“ редакційна примітка, викликає „Молодняківців“ (молодих письменників, а не членів „молодняка“) „на творче змагання в робітничій тематиці“. Вона, правда, більше до місця була б навіть коло „Інваліда“ В. Іванова (ХПЗ), ніж коло Шовкоплясового „Договора на змагання“. В. Іванов дав, хоч і недоблений, „знімок“ переживань старого робітника, який не хоче помиритися із своєю непрацездатністю. В Ю. Шовкопляса є позитивна спроба підійти до теми про змагання не з шанобливим нерозумінням, а вивести особисті стимули з виробничої психіки, через які до змагання стають робітники, що стоять на різних щаблях клясової свідомости. Автор сам

собі допоміг зіпсувати етюд: жодного пункта в змаганні, конкретнішого за стандартні газетні заголовки, хвальковитий, „папашинський“ тон розповіді від старого робітника, згіперболізовано й перемішано з Шовкоплясовими промовами за користь індустріалізації. „Надхнення“ виявлено більше, ніж обізнаности з матеріалом.

„Пролітфронт“ заповнив перші книжки досить різноманітною продукцією і на майбутнє обіцяє немало художніх творів усіх гатунків. Скільки заважать вони в розвиткові пролетарської літератури, будьщо певне казати ще рано (більшість подано уривками), але є вже підстави для побоювань, що ідейно-мистецька лінія журналу розпливеться в цій різноманітності.

Соціально-виробничу тематику репрезентує, власне, один уривок із роману Дм. Гордієнка „Тинда“ (№ 2)*. Він змальовує, за свідченням редакції, шкідництво на одній із шахт Донбасу і „показує низку гострих ситуацій“. Ситуації в опублікованому розділі — надто гострі: пограбування шахткомівської каси, щоб звести це потім на робітників-активістів, згвалтування, як засіб класової боротьби, таємниче підслухування попід вікнами, — словом, кримінальна фактура детективного роману. Поставити на перше місце карне злочинство — значить затінити ним соціальну суть шкідництва і по суті перекрутити справу (другий уривок з роману в „Черв. Шл.“ № 5-6 таке враження мало змінює). Та й сумнів бере — чи могли бути в Донбасі настільки занедбані куточки, де радянські органи дали б таку волю приватникам, а партійні — покинули на призволяще політично-організаційну роботу. Аби, виходить, були „ситуації гострі“? Не серйозно.

До розкривання класового характеру шкідництва вдаліше підходить Л. Смілянський у „Мехзаводі“ (Молодняк“, №№ 1, 3, 4). Він підхопив психологічні риси іншого типу шкідника, якому відчуття власної безперспективности додає рішучості шкودити більше й витонченіше — і взяв його в таких умовах, що шкідництво розвивається закономірно в процесі класової боротьби на виробництві. Але не вмотивовано й без потреби стягнено тут докупі, крім викривання суті шкідництва, ще й авторові дискусійні виступи в літературних справах і проблему опортуністичного переродження в студентській частині комсомолу. На все Л. Смілянський налітає з молодецьким запалом, часто суперечить сам собі в характеристиках, перемішуючи власний

* В „Простій історії“ А. Любченка („Пролітфронт“, № 1) переважають елементи психологічної аналізи переживань селянського хлопця, що вростає психічно у виробничі (шахтарські) відносини, і разом далеко недостатньо відтворено саме виробниче тло.

сарказм із „сіллою“ міщанських анекдот і навіть комсомольської чесноти, ніби виводячи передусім з волячої сили:

„Юнак був незламаний. Він умів витримати характер. Минуло кілька років і Білолоб став за столяра. Він міг працювати день без відпочинку й це його не стомлювало. Підіймав сам ті речі, що їх, над силу напружуючись, приносило два чорнороби. Всі ці минулі дні згадуються тепер, асоціюючись з великою фізичною силою й високою продукцією. Закоханий в його міщ, комсомольський осередок обрав його на секретаря заводського колективу“ (№ 1, стор. 32).

Заплутався в надмірній „проблемності“ й В. Миколук із „Крилатим змієм“ („Металеві дні“, № 1). Члени бюро партколективу Мазурик — директор цукроварні і Зіна — робітниця хочуть збудувати інтимні стосунки, свідомо уникнувши і забобонної закоханості і сексуальної розбещеності; і доходять якогось успіху. А до чого ж „Крилатий змії“ — страхиття таке? Воно було витавроване на грудях провокатора-контррозвідника Роздольєва, що згвалтував Зіну ще недолітньою дівчиною і що його вона впізнала з необережної згадки в Мазурикові. Далі — апогей „драматичності“. Зіну роздирають почуття кохання і громадського обов'язку. Вона не зважилась ні викрити, ні вбити товариша (ворога?), гине з його руки, але ще встигає на мить опритомніти, щоб навести кого треба на слід ворога (переродженого?) та щоб нерозкаяний Мазурик і месник (секретар осередку) зустрілися в кінці в страшенно мелодраматичних позах:

„Секретар мовчки дивився на нього і своїм поглядом їв його істоту (?!). Так довго стояли один проти одного в напруженому мовчанні. Раптом секретар вихопив з кишені нагана й надірваним голосом крикнув: Руки вгору! Сволота...

...А тим часом музика й промови скінчилися. Гучно, врочисто загудів гудок, здригнулися стіни цукроварні, зашуміли паси, заспівали машини й сотні рук звелися до варстатів. Завод запульсував своїм життям“ (стор. 23).

Більш почастило довершити органічне вrostання в сучасність контррозвідникові Войтову (знову „Металеві Дні“, № 2; „Інженер Рубін“ П. Кучми). Ситуації — аналогічні (чи не було часом між авторами змагання?), тільки „послужний список“ свого героя П. Кучма подає докладніше. Войтова висока ідея „помсти за батьківщину“ посадила за капітана в денікінську контррозвідку. Серед інших подвигів він там закатував 12 комуністів, між ними й матір теперішньої своєї дружини. Інтелігентські терзання штовхнули були Войтова зв'язатися з повстанцями і навіть звільнити з контррозвідки 23 арештованих; але, щоб одвести з себе підозру, він потім компенсував це цілим повстанським загоном (разом із звільненими). Тепер він „інженер Рубін“, комуніст, ентузіяст будівництва, власним життям мало

не наклав, щоб врятувати від шкідників підприємство. Випадок розкриває очі дружині на його минуле і, помучившись, вона „прощає“ Войтову заради майбутньої дитини і... задля соціалістичного будівництва від імени всіх робітників. Мотиви: поперше, —

„капітан Войтов помер разом з денікінщиною, а залишився радянський інженер Рубін“.

Подруге весь розвиток оповідання, вся аргументація авторова стверджує Рубінову вимогу:

„Коли прагнеш добробуту трудящих, коли дбавш про нове життя, дай мені можливість робити це разом з тобою. Пам'ятай, Рубінів не багато“ (стор. 28).

Кому на користь таке „принципове“ обілювання нахабної й наймерзотнішої, тепер залицьованої білогвардійщини? Де причини такої викривлено-перебільшеної уваги до психологічного „нутра“ класового ворога? Може й випадково, але складається так, що в „Металевих днях“ проблема психологічного показу спеціаліста-шкідництва забрала перше місце (в № 3 — уривок із „Тинди“ Д. Гордієнка вміщено майже одночасно з виходом цієї книжки; „Синій камінь“ П. Хуторського), невідповідно до її місця в ряду проблем сучасності. Пояснити все це можна неналагодженістю редакційної роботи в перший час існування журналу. Але серйозні ідейно-політичні недогляди підкреслюють для редакції потребу більшої уваги до ідеологічної лінії органу пролетарської літератури та до мобілізації відповідних авторських кадрів.

* * *

Журнали всіх літорганізацій, що здекларували підпорядкованість своєї роботи інтересам соціалістичного будівництва, відзначаються насамперед теоретичною увагою до питань творчої практики, а в практиці — спрямованістю на класово-актуальні тематичні об'єкти. Це дає їм міцний ґрунт і зобов'язує до художньо-чинного перетворення конкретного соціального матеріалу. Художня реалізація, проте, відстає від програмових визначень.

Органи пролетарських літорганізацій, власне, дали за цей рік дуже мало визначного. Не можна бо вважати за добрий зразок використання виробничо-побутової тематики „Депю“ — першу частину роману Ю. Зорі, що дебютує на перших сторінках шости чисел „Гарту“ (окреме видання вже вийшло). Роман писаний у пляні індустрійної псевдоромантичної символіки. Надто в перших розділах повно характеристичних,

кучерявих епітетів (сталеволість, воловоший, чорнолиця думка, небохвилі очей та ін.), і цілих образів-порівнянь:

„Поблизу на грубих жилах блискучих рейок чохкаючи танцював залізного танця „С“... Залізне лоша, здавалось, злякано дивилось під сліпуватими очима-ліхтарями на своїх молодших, але таких дужих рухливих братів“ (№ 1, стор. 34).

Символічна фразистика згодом облітає, метафоричне „око-нячення“ машини залишається. „Залізний кінь“ поліпшує свою породу на „залізного рисака“ і на кожній майже сторінці ірже, басує, його й поганяють — навдивовижу дітям — ломакою... Образ „залізного коня“ в різних варіаціях досить уже залежав у писаннях дрібнбуржуазних неоліберальних організаторів пролетарської літератури, для яких, щоб засвоїти індустріальну тематику, природно було брати її на мірку селянських образів. Взагалі ж стилевий склад „Депа“ — досить строкатий: від поновленого натуралізму до імпресіонізму перших років радянської літератури.

Автор сам у підході до літературних об'єктів, сказати б, „виробничиться“. Всі порівняння й розмови будує він на лексиконі залізничної термінології та на повишукуваних з усіх словників „широукраїнських“ словах, додаючи й власного виробітку. Загалом, „крилаті речення виробничої говірки, заперчені модними слівцями“ з ультра-українізованого залізничного діловодства, запосіли лексику роману Ю. Зорі. А де автор висловлюється безпосередніше, у нього виходять живі малюнки (приміром, в описі катастрофи в № 6). Це теж характерно.

Асортимент перехрещених любовних колізій посутнього значення в романі не має. Всі вони, та й інші побічні малюнки — побутові, виробничі — не поєднані з основною лінією: наростання активності робітництва й обурення його перед муром бюрократичного самовладства. Машиніст Гойдай — не тип робітника-активіста, а рупор авторових настановлень — бореться з адміністрацією за право одверто виступати на зборах, вільно висловлюватися в стінгазеті. Десь, напевне, переможе, а покищо йому співчують лише одиниці. Маса — невиразно гуде, між адміністрацією, завкомом та партосередком — „кругова порука“:

„Закандикіну допомагає керувати міцна, злятована каста „своїх“... Вони почали дякувати мене — ша-а! — а то викинемо з осередку. Вони по-сімейовому провадять своє гниле, паперове, перекручене керівництво, увесь час замазуючи огріхи... Одним словом: бабка за дедку, дедка за репку... До речі, відповідальні — прикріплені — нічого цього не помічають. Певно тому, що вони бувають на зборах у травні і жовтні, а може...

...Райпарком з усієї маси знає Гузяра й Закандикіна, від них бере відомості про стан дільниці, а тому вчасно не реагує на різні запити...

Загалом беручи, він не хоче, або просто лінується виявити відношення депа до адміністрації, місцевому і, звичайно, колективу. А це й є „головотяпство“, рутинна. Фракція союзів теж не дивиться в корінь“ (№ 5, ст. 9 — 10; вишивки з тексту).

Така авторова характеристика соціально-виробничих відносин на заводі, в листі до Гойдая — від його товариша. Ю. Зоря не жалкує слів та „фактів“, щоб довести, до чого прогнилі були партійні й профспілкові низові ланки залізничників у великому виробничому центрі (з наведених деталей, видно — в Києві). І в цьому основна помилка авторова. В сумі інших засобів ці навмисно зтемнені фарби мають підкреслити які великі перешкоди переборював Гойдай, щоб показати його стійким пролетарем-активістом. Але для цього ставити робітництво на одному полюсі, політично-громадські організації — на другому, щонайменше, недоречно; штучно підносить робітника-активіста над „безязикою“ й інертною масою — просто шкідливо. А в невірному поданому співвідношенні сил показ ідеологічного видужання (Гойдай — колишній троцькіст) перетворюється на виправдання його опозиційності.

На позитивну увагу заслуговує спроба популяризації капітального будівництва в „Тракторобуді“ Н. Забіли („Гарт“, № 7-8). Конкретний у творі не тільки об'єкт відтворення, — справжні факти дійсності, зокрема зафіксовані в пресі, використано й для окремих ситуацій; у фабульній зв'язці виступає замір авторки художньо-літературними засобами викласти аргументацію за розвиток великої соціалістичної промисловості, що вестиме за собою й сільське господарство в загальному поступуванні радянської економіки; вмотивовано показано реальність грандіозних темпів індустріялізації, порушивши й інші проблеми, зв'язані з соціалістичною реконструкцією, підкреслено зокрема диференціацію технічної інтелігенції. Сюжетовий вузол розгортається з відносин близького кола людей, з'єднаних, крім громадських, і родинно-побутовими зв'язками. Дещо наголошені колізії між громадським і особистим врівноважуються покищо індивідуалістичною вольовістю політично-свідомих виконавців будівництва. Чи не переважатимуть у повісті риси звичайного, „проблемного“ твору, залежить від того, як авторка зведе своїх персонажів у стосунки з робітниками на самому будівництві і, що найголовніше, як покаже самих робітників.

Початок „Тракторобуду“ показує Тракторобуд ще в технічно-проектувальній конторі та підготовчі роботи до нього. Отже й це — тільки попередні зауваження.

Ширше розгорнені прозові твори репрезентовані в „Гарті“ ще повістю С. Жигалка „Липовий цвіт“; але з нею редакція рішуче помилилася, похопившись друкувати її і недоба-

чивши її регресивної ідейно-стилевої суті. С. Жигалко застосував систему засобів асоціального егоцентризму (Гамсун), що, як система, з будь-якими реалістичними світовідчужаннями нічого спільного не має. Натягнена на такий матеріал, як революційна бурхливість українського села, вона й сама розлазиться, і вияви соціальної боротьби запинає мерехтливим павутинням іреальности, заперечуючи цим самим основні творчі принципи ВУСППу.

* * *

Письменники сипнули нарисами, побувши на селі під час весняної засівкампанії. Був це глибоко масовий похід за колективізацію та соціалістичне переозброєння сільського господарства, що своїм потоком захопив до практичної участі й літературні сили. Оформлюючи свій досвід та враження в літературній продукції, автори тим самим вже й після безпосередньої організаційно-пропагандистської роботи продовжили свою участь у боротьбі за перетворення досьогоднішнього сільського господарства на соціалістичне. Створилася ціла тематична галузь літератури: дописи, популярні справоздання, нариси й оповідання не тільки письменників, що літературно відтворити спостережені процеси ставили собі завданням, а й широких кіл постійних робітників на полі колективізації. Розгляд цього літературного набутку може стати за окрему тему (до речі, й досі ще ніде не зреалізовану): якою мірою вправилась література з завданнями, що припали їй в загальній роботі на певній ділянці соціалістичної реконструкції? Розгляд тієї частини, що вміщена в літературних журналах, приводить до питання: наскільки характеристична й показова ця частина для відображення через літературу саме даного конкретно охопленого соціального процесу.

Суб'єктивно-споглядальне освітлення позначається на письменницьких нарисах чимало. На першому пляні часто стають не процеси класової боротьби в зрушеній соціально-економічним поступом селянській гущині, а авторова особа на тлі колективізації: як збирався він на село, як їхав, зустрічі підчас подорожі й розмови з візником, яке складалося в нього уявлення до приїзду на місце та виправдалося воно чи ні, кілька довідок з історії колективу, іноді виписка з бюлетеню, — ось стандартна схема чи не більшості нарисів у літературних журналах. Мав рацію К. Гордієнко поставити, вустах агронома Ксаверівської комуні, питання про те, які відчутимо реальні наслідки мають колективи з одвідин їх робітниками! культурного фронту:

„Вся Україна колективізується, чимало є колгоспів з десятирічним стажем, а ну, чи досліджено хоча б у спеціальній літературі господарський досвід їх“ (Черв. Шл., № 2, стор. 104).

Закид цей великою мірою можна переадресувати й літературі художній: чи досліджено, крім організаційно-господарського досвіду, наростання елементів нових соціальних відносин та зрушення ідеологічні, психічні в мільйонному масиві селянства на новому етапі соціалістичного будівництва? Вимагати цього від літератури радянська суспільність має право.

В боротьбі проти максималістсько-опортуністичних збочень у колективізації література відіграла немало ролі вже тим, що, виносячи на світло конкретні приклади перекручень політичної лінії, ставила під громадський осуд і тих, кому „стихийність“ колективізації навівали байдужі покладання на самоплив, і тих „організаторів“, що, захопившись поголовним „усуспільненням“, припускали участь в колективах куркулів, а не перебираючи „засобами впливу“, бідноту „агітували“: вміли, мовляв, панське добро з економії розтягти, зумійте й звести його на той самий двір (див., прикл., „Новь идет“ А. Бутько, „Красное слово“, № 4). Але кепсько, що й письменники виступали часом з політично-ідейною підготовленістю не більшою, яків тих, для кого стаття тов. Сталіна з'явилась „несподівано як грім з ясного неба“; * ще гірше те, що письменники виявляють іноді політичну нечутливість, неспроможність орієнтуватися вже й після чітких категоричних вказівок. Інакше як редакційним недоглядом не можна пояснити запізнілі рефлекси В. Алешка з „Созівського ярмарку“ („Плуг“, № 3; вийшов і на село потрапив у квітні):

„На вигоні остеронь стоїть гурток. Свитка зідхає:

— Ехе-хе... Дожилися. Гине добро мужицьке... „Ярмаркуємо“.

Оце коней забирають, а там і корівок поцуплять.

Сірячина:

— Ну й що ж... Постановимо, так і буде...“ (стор. 12).

„Наперед виходить чорнобородий похмурий селянин. В очах задума. Важко зідхає, ніби не розуміє, де він. Як це так сталося, що опинився тут. Ярмарок — не ярмарок, а коня „купують“, хоч і грошей не дають. Цього мабуть, довго „вламували“, доки до созу записався“.

„...Чорнобородий уперто товче своє:

— Ви мені цього не кажіть... Як не півсотні, хай краще вдома стоїть“ (стор. 10).

„...Хай краще вдома стоїть, — не поведу.

— Не встоїть...“

Така „вичерплива“ відповідь і цьому, й іншому, і всім, мабуть, кого „вламували“. Аргументація яка „проста“, така й замашенька:

* Шкідливі наслідки такого ура-безоглядного колективізування заострено підкреслив, хоч і пізно, О. Гриньов („Запаморочення“, „Молодняк“, № 7), не в міру „самокритично“ наголосивши пасивну розгубленість та непридатність робітників на колективізації до керівництва масовим селянським рухом, а в пожвавленні змальованих сцен доходючи часом до шаржу.

„Статут на кутках читали?“ „За соз голосував? Добровільно пішов?“

Автор радий з того, що, отак поярмаркувавши, після всякого „вламування“ ряснянці —

„ще раз крокнули: вперед, весні назустріч“.

Певности, що справді „крокнули“, поділити з автором не можна. Тут підміна революційної активності в класовій боротьбі на адміністративний натиск не тільки знайшла відбиток в літературі; вона й декого з літераторів (не самого тільки В. Алешка) полонила уявленням про можливість „просто“ й легко перескочити через труднощі ліквідації класи, активно-ворожої пролетаріатові. Таке „літературне“ запаморочення від успіхів засвідчив К. Гордієнко авторською приміткою в № 2 „Червоного Шляху“:

„Нариси написано ще до ліквідації глитаїні як класи“ —

Автор гадав, мабуть, а редакція з ним погодилася, що доки журнал дійде до читача, куркуль „як такий“ з українського села зникне.

Нариси К. Гордієнка * контрастують з усіма іншими — способами лексично-стилістичного оформлення. Важко дібрати кілька рядків, яскравіших за інші:

„...Послала мене комуна в Радомисль по дошки, будувати короварню. Коні свистять. Марта назустріч:— О, як, ти, Павле, разхозяйнувався, якими кіньми їдиш. Їздив, кажу, колись теж, тільки чужими. Дивлюся, сидять на колодках Севрюк і сусіди.— Чи нема в вас, кажу, пужалка.

Вранці виходжу надвір, юрба на подвір'ї товчеться, мнеться. До бугаїв корови привели.— Чому ж, кажу, до Севрюка не ведете?— Та хіба то бугай — сама каліч. Нам сименталів треба.

Колоди взимку кабана, йоркшира, щось тридцять пудів. Усі хутори збіглись. І довідаються враз. Іду від району, перестрівують:

— Продаєте старі коні?

— Відчепіться, кажу, я ще сам не знаю.

Оточили того кабана.

— Оце буде сало, оце буде м'ясо.

Дивуються, головами похитують.

— Як воно таке виросло. Як то людям раніш не спало на думку“

(„Черв. Шл.“, № 4 стор. 24).

Так підряд від першого слова до останньої крапки — без ладу, не розчленовано, немов би фонозапис раз-у-раз обірваних на півслові думок людини, що нездатна логічно їх висловити. „Стиль“, сільської кумасі на посиденьках. Авторіві спостереження і популяризація бойових гасел в ньому потонули.

* „Комунари повідають“ в № 2 „Черв. Шл.“ (окремою книжкою „Комуна Жовтня на Волині“); „Повість про комуна“ в № 4 „Ч. Ш.“ (і в „Красн. сл.“ № 5); „Розповіді“ окремих комунарів: „Атаска“ в „Гарті“ № 6 і „Лядька“, в № 3. Використання „ходової“ тематики, справді, рекордне.

Нариси К. Гордієнка становлять „інтерв'ю“ з комунарками на тему: тяжке життя — в минулому, тепер — колектив. Коли тяжко робили, давилися глетьками, поневірялися в наймах, тепер — світ розвиднявся: їмо пшеничники з салом, тепер „не побачиш комунарку у нас, щоб в'язала“. Одне слово, в економії (колективі) робота легша, а харч краща — стимули до колективізації; „моєї сестри дівер комуни організував, так він мені розказував як буде жити“ — шляхи усвідомлення (найхарактерніші для комунарів К. Гордієнка). Цим і „агітують“ деякі письменники селян до колективізації, а не показуючи господарчу ефективність, вищий рівень організованості праці та соціальну прогресивність усупільненого господарювання, що кінцевим наслідком дають і звільнення від непосильного виснаження в роботі. Гірше зрозуміти свої завдання в колективізації — важко.

А тим часом перекласти економічно-господарські викладки та політичні гасла на живу художню мову — річ цілком здійсненна. І для позитивного ефекту в цьому не треба гори перевертати чи зірки хапати з неба. Оперуючи не враженням „взагалі“, а конкретним, живим матеріалом, та зрозумівши процеси й форми класової боротьби й соціально-історичну спрямованість колективізації, показали підступи куркулів та надії їхні на свій „авторитет“ („Рейд через піч“ Ю. Золотарьова, „Ч. Ш.“, № 3; „Вороні ночі“ В. Клена, „Плуг“, № 6); розперизаність і терор класового ворога („Хліб“ Д. Невкритого, „Ж. і Р.“, № 3). В основному використавши матеріали торішніх жнив Гр. Радін („По колективах“, „Молодняк“, № 1) перспективно показав шляхи зміцнення колективів і вірно намагає ті внутрішні процеси в сільському господарстві, що розгорнулися на масову колективізацію, в наслідок не „декрету“, а закономірного розвитку радянської економіки й соціально-політичних взаємовідносин.

Опрацьований досвід (а не механічну реєстрацію фактів) вклав М. Дукін у нарис „На берегах перестрибки“ („Плуг“, № 8-9) — до речі, перший і єдиний у всіх журналах нарис із цього річних колективізованих жнив. Перевищенням норми виробничого пляну колектив стверджує темпи, яких можна досягти в організованій роботі; цій картині М. Дукін протиставить архаїчну вже для цього району картину індивідуальних жнив, разом показавши, як переборюються занесені в колектив дрібновласницькі „кивання“ на інших та вдало наголошує ті пункти, де відповідальність за належно підготовлене виконання роботи виходить за межі сільських організацій. Справді —

Трагікомічне враження справляє цей архиєрейський цуг карликових машин із дужим і спритним трактором на чолі. Вчора — доказ серед-

нього достатка господаря, лобогрійка сьогодні, причеплена до трактора", —

не тільки „викликає посмішку“. І тут і ще більше в молотбії „учорашність“ та недокомплектованість с.-г. техніки „б'є і в вічі і по кишені“.

Оригінально відзначається „Нова Генерація“... відсутністю хоча б одного рядка в прозових творах про клясову боротьбу на селі в процесі колективізації (на вірші в „Н. Г.“ достаток більший). Настановлення репортажного жанру — повніше охопити факти реконструкції і сільського і всього народного господарства, природно, мусило б давати підстави сподіватися, що за деклараціями про велику роль та можливості фактографічної літератури йтимуть реальні докази. Але до того, що дає „Нова Генерація“, редакція сама змушена додавати примітки: репортаж, мовляв, цікавий темою, але автор не використав того, що дає ця життєва тема; або репортаж — негодящий, проте автор пише про те, що сам бачив. Якщо звіритися на О. Редінга (№ 2, стор. 36) перед авторами „Н. Г.“ стоїть категорична дилема:

„а б о писати а б о шукати“.

Тоді, дійсно, слово не розходиться з ділом. Редакція ні від цього, ні від інших (не менш анекдотичних) винаходів О. Редінга, нічим не одмежувалася. Теоретичні виступи не розходяться таки з практикою, хоч П. Мельник у статті „Маленькі наслідки великого жанру“^{***} теж цілком авторитетно заявив:

„Нова Генерація“... друкує досить досконали зразки, але як зразки, з яких можна повчитися, як робити вірші й прозу“ (Альманах „авангард“, № а, стор. 56).

Точніше, на жаль, не сказано, з яких саме зразків „можна повчитися“. До них, мабуть, належить і серія нарисів О. Перегуди (що з них О. Полторацький, не ходивши далеко, міг би взяти досить матеріалу для нової статті вже про фальстафівське епігонство в „Новій Генерації“) і огульна карикатура на партійний актив у п'єсі „Хвороба“ Л. Недолі („побутова хроніка 1929 року“), що агітує за нормалізоване життя на основі... приватної індивідуальної кухні. Разом із „Шляхами соціалістичної перебудови побуту“^{***} В. Мірера (досвід

* На зразок: література досягне формальної досконалості, „щоб партія не мусила кидати таких гасел, як соцзмагання“ („Н. Г.“ № 6 — 7, стор. 58). Правда й настановлення в нього було — питання „поставити рішуче д'гори ногами“ (ст. 58).

** Стаття варта уваги: слабенька модифікація впливологічної „методи“ і своєрідна популяризація фройдівської концепції.

механізації великих американських готелів) все це виглядає, принаймні... пікантно. Продукцію членів своєї організації слід би оцінювати об'єктивніше й стриманіше, інакше бо доводиться розглядати такі зауваження в критиці, як принагідну рекламу, досить таки безпринципну.

Найгостріше слід підкреслити те, що з-під літературного освітлення в усіх журналах випав цілий сектор соціалістичного сільського господарства — радгоспи, ці організаційно-агрикультурні центри для багатьох районів. Об'єктивне ігнорування цього „станового хребта перестройки старого уклада деревни“, що поведуть за собою й колгоспи — „опорные пункты нового движения в деревне“ (І. Сталін) є очевидне.

За весь цей рік маємо всього три нариси про радгоспи: „Шевченківська машино-тракторна“ („Ж. і Р.“, № 4), частково про те саме — „Закони прерії“ О. Перегуди („Н. Г.“, № 1), та „Городина за Європою“* М. Надточія („Н. Г.“ № 4). О. Борзаківський не переборов „стилю“ канцелярських звітів. М. Надточій, кокетуючи своїми 230 годинами теслярської праці, вихваляє організаторів приміського городництва в Одесі, які, щоб в Європі позичити досвіду, навіть їздили в спеціальне відрядження. Про рентабельність усіх цих заходів М. Надточій переказує інформацію керівника роботи проф. Філіпішина. Робітники, що будували „ангари“ (парники) від нього довідалися, що проблеми постачання городини місту цим не розв'язуємо, бо запозичили те, що було років 10—15 тому за кордоном, а те, що збудовано —

„не виправдовує на сьогодні себе ні з одного боку; там вже давно.. ці ангари, що ми їх будуємо в себе... виявили свою практичну непридатність“.

Було за чим їздити! Є чим захоплюватися! Автор своїм славослов'єм цілком приєднується до такого використання закордонного досвіду.

* * *

Поява таких творів як „Муха Макар“ П. Панча та інших аналогічних вдалих спроб наочно доводить: для художнього перетворення процесів і явищ сучасної класової боротьби зовсім не треба, щоб ці процеси вже „встоялися“, а письменник міг спостерігати їх „в перспективі“; саме тим, що твір безпосередньо й повніше вбирає в себе гострі прояви класової боротьби, що він сам є активне її знаряддя, — він стає і змістово насиченіший, художньо досконаліший.

* За Європою, як відомо, Атлантичний океан розлігся; мова, мабуть, про городину „по-європейському“.

Неминучі, зрозуміло, в процесі якісного зростання радянської літератури й невдалі твори; вони становлять „накладні видатки“, а пізніше — забудуться, одійшовши в „послід“ літературного розвитку. Невеликий здобуток у світлі сьогодшніх вимог являє собою „Зелена фабрика“ П. Вільхового (окремо книжкою вийшла разом із закінченням в № 7 „Плугу“, разом друкована і в „Новій Громаді“), що мала показати шлях колективу до перемоги через боротьбу з селянською упертістю та опортунізмом окремих провідних робітників. Але примітивністю побудови та мотивацій та потугами на „оселячені“ новотвори (ліваруція, худбол, ісплатація, садуканти) „Зелена фабрика“ стоїть на рівні літераторської „простонародності“ 1921 року. Важко уявити щось безпорадніше за „Провінцію“ Г. Мізюна („Молодняк“, № 3; п'єса, ухвалена від репертуму!). З наміру показати антирелігійний рух серед селянства, як частину загально-класової боротьби вийшла якась венігрета із безтолкової біганини, ойків і пошаткованих молитов. Від розпачливого настрою після них рятує хіба те, що можна перейти до ґрунтовніших творів.

„Муха Макар“ П. Панча („Пролітфронт“, № 1) справедливо користується прихильними оцінками і поширенням серед масового читача (є вже перевидання й переклад покищо тільки руською мовою). Петро Панч зумів, не збочивши в шарш або панічне перестрашування, показати, як не легко викоринюються дрібновласницькі інстинкти в певних колах, хоч і найбільшого, але відсталого селянства, доки вони не вийшли з-під господарської залежності від куркуля й засліплені його „авторитетністю“. Можна закинути Панчеві, що його Муха — надто блаженський та юродливий, а бабуня, „закутана в хустку, з вушками на голові“ — надто раціоналістично по-філософському настроєна. Алеж Панч подає їх не як реально типові постаті, а гіперболічно учудненими. Муха й „бабуня“ — два крила злиденної частини села, однакова їм і дорога — через усвідомлення облудності надій на куркулеве добродійство й на спільні інтереси з куркулем — до колективу.

Вужча тематично „Туга“ В. Нефеліна („Плуг“, № 8-9) сумирно-іронічна мініатюра про занесене і в колектив дрібновласницьке розмежовування „мого“ і „нашого“. Дрібногосподарські звички, хоч і позбавлені ґрунту в умовах колективної роботи й побуту, ще жевріють у психіці вчорашнього „хазяїна“; він вдовольняє їх тим, що хоч на ніч вийде ворота зачинити.

Аркадій Любченко дав нові зразки технічної вправності у психологічній новелі. Його „Кров“ („Черв. Шл.“, № 4) — гаптоване добірною стилістикою плетиво інстинктивних зма-

гань у вовчій зграї за життя, за те, щоб вибитися над іншими конкурентами. Рефрен: „Зловчайсь, кому сила! Поспішай!“, що врубється кілька разів у текст, підкреслює напруженість вовчого кровожерного герцю. Але куці можливості розвитку самоцільного літературного „зооморфізму“ вже досить виявлено. Живого інтересу художнім відтворенням тваринних переживань, надає персоніфікація соціальних відносин, яка в них кінець-кінцем вкладається.

„Кров“ А. Любченка (хоч би автор цього до кінця й не продумував) показує вовків — суспільних „ізгоїв“, з'єднаних і розділених жадобою поживи, з сподіванками й розчаруваннями, в русі і в безвихідді. Але зручний для образної „учудненої“ аналізи індивідуальних емоцій, цей засіб мало придатний у виображенні соціальних процесів. Що ближча можлива дешифрація, тим він непридатніший, штучніший, як от у другій новелі А. Любченка „Ворог“ („Пролітфронт“, № 2), де основну лінію змалювання непримиренної непоступливості куркуля своїм добром, поєднано з контактними переживаннями коня з своїм господарем; віддана тварина навіть гине несвідомо й невинно в боротьбі проти колективізації.

* * *

Окреме місце в цьогорічній літературній продукції належить „Комуні“ І. Сенченка („Пролітфронт“, № 3). Можна розглядати цей твір як мистецький „напівфабрикат“ (кіноповість; можна переробити на сценарій, за сценарієм можна зробити кінокартину, що являтиме вже нову мистецьку якість), але про літературну його цінність треба говорити з поданого тексту. Автор орієнтувався, очевидно, на певні засоби кіномистецтва — ремарки для кінорежисера виконують одночасно й роль композиційних зв'язок в повісті; вступні картини тяжкої задуми над шуканням виходу для злиденного села можуть бути оформлені в такі самі застигло-монументальні, як перші кадри „Арсеналу“. Елементи експресіоністичної символізації наповнюють і текст повісті.

Відштовхуючись від дотеперішньої екстенсивності сільського господарства, І. Сенченко бере за тему перетворення безсилового одноосібництва на індустріялізований колектив: розпалося машинове товариство — натомість створюється артіль, загинула вона й розлізлася — організується комуна, збанкрутувала й вона — селяни благають Андибера (він уже „старий робітник більшовик, голова великої державної установи“) „яко мога швидше поспішати з тракторною станцією“. Тобто перехід до вищих стадій усупільнення сільського господарства виглядає не як наслідок закономірного розвитку від простіших до вищих форм організації, а як чийсь

конвульсивні спроби стягти і вдержати вкупі селянство. Та ще й типізовано таку „перспективність“, як фатальну, загальну закономірність. З цілої України —

„... один по одному комунари-кореспонденти... повідомляють Андиберу, що, мовляв, так і так: „Як не крутилися, як не билися, а попав наш трактор, зрештою, до куркуля, то вже і не знаємо, що нам і робити. Хоч плач, такі діла“.

Читає тов. Андибер листа і перед ним стають картини сумні, не веселі, що частина тракторів у куркулів у руках гуляє, а ще якась частина без діла стоїть під повітками в комунах“ (стор. 64 — 65).

Оцю внутрішню безсилість підкреслено не тільки по всеукраїнській „горизонталі“, а й по всіх вертикалях та відгалуженнях колективістичного руху:

„Всі люди сходяться таким чином до купи і взаємно рекомендуються.

Делегація із „Більшовицької“.

— Із „Зірки“.

— Із досвідньої станції.

— Із Окрколгоспцентру.

Всі висловлюють почуття неприємності в зв'язку з аваріями, перекидаються словами болю й тривоги...

— Справді, якийсь кругове нещастя, — говорить Тарас. — Не минуло воно й нашої комуні, поламався трактор, так ми оце до сусід, цебто до вас, „зірчани“, за допомогою, може є запасна частина.

— До нас? Господи боже, алеж ми сами всю надію покладемо на „Більшовицьку“...

... Сцена взаємної несподіванки.

Кругова поламка.

Цілковита поламка.

Все ламається і всі в одному стані.

Треба щось думати.

Безумовно.

Звичайно, скільки ні люди, ні коні безконечно довго не можуть стояти у полі, то зрештою і наша компанія починає поволі рухатися шляхом. Ідуть гуртом, гомонять. Позад їх вози і авто на буксирі.

Так і надходять всі гуртом до селянина, що порпається сам своєю іпкапиною на своєму ж таки клапті землі“.

... І тобі не сумно? — звертається до нього Андибер.

— А чого мені буде сумно, — протирає очі несвідомий селянин. Хоч сам, та на колесах, хоч не швидко, та зате з надійним мотором...“ (стор. 71, 72, 73).

Уявімо собі ті майбутні кінокадри, що для них цей текст (економія місця змушує пропустити дещо з деталізації) дасть і провідну думку і промовисті написи. Чи може бути краща агітація пр о т и колективізації, пр о т и пересаджування сільського господарства з „захудалой клячи на рыскаку індустрії“?

Своєрідно наблизився І. Сенченко до розуміння стимулів і суспільного характеру колективізації, коли подає її як вислід колективної думки представників сільської бідноти,

робітництва та наукових сил. Але агрономові слова про те, що сучасний селянин (що за класова одиниця?) машини придбати не може, бо що він з нею робитиме —

„як грім з ясного неба. Робітники пригнічені. Винахідник безпечно розводиться руками. Всі зосереджено думають. Цілий колектив зосереджено уперто думає думку“.

Аж поки слово „колектив“, зародившись у селянському серці Орини, не „покотилося по цілому простору республіки і луною озвалось в серцях інших людей“. Таке розуміння показує цілковите нерозуміння суті сучасних соціальних процесів, так само як і надхнене Оринине обличчя на тлі роботи в порту, де розвантажують „величезні закордонні машини“. Такий кадр стверджував би залежність індустріалізації сільського господарства від капіталістичної промисловості, а не колективізацію на основі розвитку промисловості радянської. Та навіть такого наближення нема в переході до організації комуні: „зібралися бідняки і заможніші люди“. Тут підходимо до проблеми художнього віддиференційовування куркуля від інших селянських постатей.

І. Сенченко намірився створити тип куркуля „не такий, як на плякатах і наділив його мейфистофельськими рисами“. Він показує його, як керівника і політичного організатора всіх контрреволюційних сил. Їхня можливість впливати на господарські процеси перебільшена і тим об'єктивно відтягнуто силу художнього висвітлення від регресивної економічної й соціальної суті куркульства, тобто злегковажено ролю куркуля, яку він справді відіграє в сільському господарстві. Навпаки, як організатор господарства він — у творі — увесь час стоїть вище за бідняцький колектив; він стягає запасні частини, перекупує „непотрібного“ в комуні трактора, ремонтує й робить їх придатними (справного трактора коммуна „реквізувала“ й знову зіпсувала). Як одну з основних перешкод до розвитку комуні показано лідарство й розклад люмпенізованої частини селянства, тобто (незалежно від того, наскільки колектив орієнтується саме на декларовані елементи села) злегковажено й справжнє гальмо: дрібновласницьку психіку в основній масі селянства, що призводить частину селянства до прислужництва перед куркулем.

Боротьба за селянську масу становить основний стрижень Сенченкової кіноповісти. „Наслідки“ пролетарського наступу на куркуля та колективізації бідноти Зіновій Убийство (куркуль) зумів показати:

„Іде Зіновій, а назустріч йому котрий охайний середнячок із тих, що „моя хата з краю“...“

— Здрастуйте, Зіновію. Куди це господь бог подвиза.

— Та йду, так сказать, за соціалізмом до кума, чи не знайдеться там хоч з десяток хунтів висівок.

— А що, хіба прикрутили!

— Та прикрутили так. Кріпко. Повірите, ніби й штани оде на мені, а їй-бо, совісно вулицею йти..." (стор. 80).

... Так агітує проти комуни селян Зіновій Убийсто. Але й не тільки їх: в ці хитро розкинуті мережі попадає не тільки простодушний середнячок, а часом навіть і такі люди, яким це зовсім не до лиця.

Ось на казенних конях їде якась людина з міста. Агроном, лікар чи може журналіст... Здрастуйте. Здрастуйте. Як живемо-можемо?

А так, нічогесенько собі,— одмовляє Зіновій,— будемо помаленьку соціалізму,— і при цьому повертається до людини з міста саме тією стороною одягу, яка найбільше потерпіла від часу" (стор. 81).

... Дивиться Зіновій і серце йому радіє. Десятеро убито коней, за тиждень продано сорок. Ха-ха. Більшовики дадуть трактора. Залізного коня. Це повоюємо. Подивимось, як ви будете орати, як у пригороду вам стануть ваші залізні коні. І створилось у селі як на гробках. Сум, плач, сльози, безнадійність, як перед страшним судом" (стор. 83).

Нема змоги наводити більше відтінків куркульської агітації „фактами“, відтворених у Сенченка. Зойки скривдженого, знівченого, зтоптаного куркуля у майбутніх кадрах можуть бути гідні сценарія. Антитеза мусіла б бути рівносильна. Проте:

„І ось кінець промові; серед неосяжного поля велична руїна і зверху, тримаючи в руці чорний прапор, стоїть Убийсто — цей чорний „наполеон“.

Похитнулися селяни. Посмутили, а тут небо зробилось як чорне хутро. Зірвався десь з ревища осінній вітер, і, вгромади головою у хмари, погорнувся долиною, захоплюючи вкупі з собою будяччя, перекотиполе, клапті паперу; прихилилося оголене, звільнене від листя бадилля, затремтіло, і ми бачимо:

... Насунули люди на голови шапки, підняли коміри, з ноги на ноги босими п'ятами переступаючи... а потім поволі (як перед цим до гуртку), тільки тепер безнадійно, самітно пошкандибали сумні постаті в усі кінці степу. Хотів був мовити Андибер, аж подув вітер з дощем, приплющив очі, одвернувся старий... поки збирався зробити своє зауваження Андибер — аж селян і слід вистиг" (стор. 76—77).

Проти переможного Убийсто на демонічному п'єдесталі хирлявий невдаха Андибер із своїм оскандаленим почотом. Вони, правда, кінець-кінцем, не можуть не перемогти (твір бо зачисляється до радянської літератури, навіть „пролетарської за доби реконструкції“). Але на допомогу новітньому „наполеонові“ змобілізовано всі сили художнього показу, навіть стихійні сили, а перемога будівників нового села просто „подразумевається“, тобто виглядатиме в художньому творі виведеною штучно; хоч у цьому може й не „злий намір“, а трагедія письменника.

Відзначувана вже в критиці диспропорція Сенченкової творчості: мистецька сила відтворення „селянських“ болів та замі-

рів і безсилість позитивного показу революційних змагань виступає ще гостріше на вищому рівні тематичної еволюції письменника. Для порятунку комуні він вдається до найвищої міри... символізації (діють Кожум'яха, Ніжність, Героїчність, Виконавчість, Плодючість), відгуки наступу комуні доходять як детонація підземного землетрусу („в комині в'юшка дрібно-дрібно витанцьовувала“), показані вони або парадною бутафорією або як казка, як затисячуверстна мрія, а не реальність, не витвір сьогоднішньої дійсності, сьогоднішніх людей. Комунари в боротьбі або „гарячаться“ й гатять кулаками по столу, аж ніжки одлітають, або все приходить до них само собою: „Коли Убийсто зрозумів, що йому швидко мусить наступити кінець... „в наслідок труду комунарів та пролетарської держави колектив вже має...“ і т. д.

Може з екрану одні перехідні моменти виглядатимуть переконливіше, але то вже буде наслідок роботи кінорежисера. Багато, справді, залежить від того, як „справиться зі своїм завданням фабрика“ ВУФКУ (редакція більшого, ніж дав Сенченко, й не бажає; див. примітку). З „Комуні“ може вийти й позитивний мистецький твір і пашквіль, спрямований на користь ворога в класовій боротьбі.

Проте, „Комуна“ І. Сенченка разом із „Молодими друзями“ („Пролітфронт“, № 4) показують поворот (принаймні, тематичний) до якогось нового етапу в його літературній еволюції. Від докладнішого розгляду нових елементів у творчості І. Сенченка тут доведеться одмовитися, не тому, звичайно, що останній твір є, на думку редакції „Пролітфронту“, якийсь незбагнений ребус, що виходить за межі досьогоднішніх уявлень про можливе використання літературних жанрів. Причини цьому інші: 1) „Суперечність“ між педагогічно-моралізаторським („дитячим“) і по-філософському „усерйозненням“ (публістичним) настановленням „зняв“ сам автор:

„Треба зауважити, що як на свої десять-дванадцять літ наші друзі говорили вже надто серйозно і, коли хочете, вчено; але цьому не авторова вина; він не спроможен змінити духу часу, а цей час такий, що дозволяє не дорослим дивитися на малеч згори донизу, а навпаки — старикам очевидно не завадило б дечого повчитися у своїх юних друзів“ (стор. 59).—

Саме в тих, що їх змайстрував І. Сенченко. 2) Твір цей є судільна метафора, з умовними персонажами, що трансформує на „дитячий лад“ мало не всі основні проблеми сучасності; 3) „розкриття“ метафори потребує розкласти твір на основні лінії та зіставити їх з іншими можливими трактуваннями; 4) зробити це можна не в огляді. Нарешті, 5) соціальна дешифрація художніх образів у „Молодих друзів“ дає не дуже позитивні для автора висновки: автор виразніше поба-

чив кляси в суспільстві, але надто мало позбувся „безстороннього“ їх відтворення. Отже, мова не про новий етап творчости І. Сенченка, а про його елементи, що лише закривуються.

До цих же творів, що відбивають клясову боротьбу на сучасному селі належить і „Змовини“ Г. Косинки („Ж і Р.“ № 7). Г. Косинка гострими штрихами змалював куркуля, який на що хоч піде, щоб „встояти“ проти соціалістичної колективізації; на актив авторові слід поставити те, що в „Змовинах“ показ спроб куркулевих замаскуватися не закryw його клясово-агресивної оскаженілости. Взявши взаємини представників куркулів і голоти знову в перехрещенні соціальних та родинних зв'язків (як і в „Політиці“), Г. Косинка робить крок вперед проти ситуації 1926 року, вмотивовано давши перевагу речникові бідняцької солідарности. „Змовини“ Г. Косинки, сигналізують ті зрушення, що відбуваються серед попутників під впливом соціальної диференціації.

* * *

Зрозуміла річ, що роля попутницьких творів у розвиткові цілої радянської літератури — зовсім не першорядна. Ще менше значення попутництва виявляється, коли простежити місце попутницьких творів в освітленні тематики робітничої (виробництва, побут, шляхи реконструкції промисловости); попутники „окопуються“ на селі, на загально-громадських проблемах.

Подані в літературних журналах твори „сільські“ (темою, спрямованістю на певного читача) з виразним наміром дати клясове-пролетарське освітлення процесів перебудови села, опрацьовані часом слабше, ніж індустріально-робітничі, іноді навіть не перевищуючи в цьому попутників. Зрозуміла річ, що постаті робітника, питанням перебудови промисловости й виробничого побуту в пролетарській літературі належить перше місце. Але послаблення уваги до інших тематичних ділянок сигналізує певну небезпеку. Українська радянська література краще показувала старе село, село років громадянської війни та перших пореволюційних, вкладаючи в це показування все „знання села“, тобто розуміння селянської дрібнобуржуазної психіки, що склалося в наслідок довгочасної історично-соціальної споріднености українського письменства з селом. І „знання“ нового села виявляється покищо менше, письменникові легше дається відтворити селянина, що лише йде до колективу, ніж нові соціально-побутові відносини, що складаються в цих колективах, радгоспах.

До практичної участі в здійсненні конкретних клясових завдань, зокрема на фронті колективізації, не всі письмен-

ники стали однаково добре підготовленими і наслідки роботи їхньої відстають від класових вимог пролетаріату до літератури та можливості здійснення цих вимог. Часом більша психологічна спорідненість із старим селом, часом „запаморочення від успіхів“ спричинювались до того, що письменник знаходив, а то й вишукував те, що підтверджує читане в тезах та інструкціях і цим обмежувався, тобто діяв як справний „виконавець“ „замовлення“, а не активний передовий учасник будівничо-творчих змагань своєї класи.

Є причини й суб'єктивнішого порядку, що позначаються і на інших видах тематики, спільні багатьом письменникам різних поглядів і напрямків. Навряд чи достатню підготовленість виявляє, скажімо, Г. Епик, наприклад, запевняючи, що Сталінградський „Тракторбуд“ з казковою швидкістю будувється... у Нижньому Новгороді“ (переплутав із Автозаводом) („Пролітфронт“, № 1); коли О. Перегуда щовесни виражає в полі трактори з лобогрійками („Нова Генерація“ № 1); коли у В. Юрезанського інструктор рятувальної станції не може відрізнити вибуху в шахті від завалу і відчуває „тисячу раз пронзавшее чувство — падения провала, когда клеть с ветром идет вниз“ („Красное слово“, № 5), так само як і автор під час екскурсії в шахту. Жалібний список письменницької неписьменності можна скласти більший чи менший — від цього не зміниться факт: є чимало „помилко“, які можна помітити, просто уважніше перечитавши написане. А тим часом „правдивість“ — і художня і тематична — дає творові безперечно вищий „коефіцієнт корисного діяння“. Старанніше опрацювання фактичної основи, організоване виразною-ідеологічною спрямованістю, одна з конечних з передумов художнього успіху твору. Ні те ні те, зрозуміло, не знімає потреби вищої художньої кваліфікованості, а по-новому, на вищому рівні ставить її.

У висновках щодо прозової продукції журналів на цьому доведеться спинитися. Вона становить лише певну частину, на жаль, не зовсім показову для всього загального літературного процесу. Літературні журнали менше відбивають досягнення пролетарської літератури, ніж „репрезентують“ слабші сторони літературного розвитку. Цілком очевидний такий розрив, коли співставити журнальний доробок із загальнолітературним; але щоб показати це, довелося б вийти за межі щогорічної періодики.

РЕЦЕНЗІЇ

М. Скрипник. Перезнаки творчого терену (Реконструктивні лінії в літературі, музиці, образотворчому мистецтві). ДВУ. 1930 р. Бібліотека „Більшовик України“, № 28. Стор. 114. Ціна 25 коп.

Пригадні виступи М. О. Скрипника в питаннях літературно-мистецького життя щоразу являють собою видатну подію на культурно-ідеологічному фронті; маємо щоразу оригінальну теоретичну аналізу і постанову питань літературно-мистецького життя, чіткі провідні лінії в розв'язанні практичних його проблем. Але найхарактерніше для переважної більшості виступів М. О. Скрипника є те, що кожне значне питання літературно-мистецького фронту, кожний новий поворот на ньому, ці виступи — у формі промов, статей чи окремих творів — допомагають по-політичному усвідомити, по-більшовицькому загострено поставити, ув'язуючи їх щоразу з новими завданнями на ширшому фронті соціалістичного будівництва і викриваючи нові лінії, нові шляхи, які мають забезпечити літературі й мистецтву можливість йти в ногу з цими новими завданнями.

Поруч з виступами інших відповідальних партійних керівників, що віддають увагу літературно-мистецьким справам, виступи М. О. Скрипника — цілком справедливо сприймаються, як провідна партійна думка в цих питаннях, що одночасно ставить і глибоко висвітлює й теоретичні та практичні проблеми цієї ділянки ідеологічного фронту в усій її специфічній складності. Тому значення цих виступів — величезне; і не диво, що їх з такою увагою зустрічає вся пролетарська суспільність.

Основне настановлення книжки, що її рецензуємо (і що складається з промов т. Скрипника на з'їзді „Плугу“, Пленумі ради ВУСПП'у, пленумі АХЧУ та пленумі ВУТОРМУ) є вказати, які нові завдання, нові проблеми, нові лінії й форми роботи повстають перед літературою, образотворчими мистецтвами, музикою за реконструктивної доби і намітити лінії реконструкції всього літературно-мистецького фронту, відповідно до цих нових завдань. Зокрема в промові на з'їзді „Плугу“ маємо цілком таке справедливе зауваження про стан і завдання теоретичного марксистського літературознавства:

„Наша література відповідала самою своєю практикою на питання й завдання реконструктивних процесів, а теоретично ці проблеми ставила недостатньо“ (стор. 8, підкресл. в оригіналі — Г. О.)

Визнавши справедливість такого закиду, мусимо скерувати роботу нашої марксистської критики та літературознавства так, щоб за провідну лінію в ній стало активне наближення всієї нашої літератури до завдань реконструктивної доби.

В своїх промовах т. Скрипник ставить зокрема питання, чи настигла потреба переглянути резолюцію ЦК ВКП 1925 року, що й на сьогодні залишається керівним документом у художній політиці. Окремі товариші ви-

сували пропозицію переглянути цю резолюцію відповідно до нових умов. На це в брошурі зустрічаємо таку відповідь: „Резолюцію ЦК ВКП(б) про художні літературні напрямки одкинути нам не можна, в корені змінити не треба і шкідливо було б. Вона в основі й на сьогодні залишається чинною“.

Велику увагу віддає М. О. Скрипник проблемі попутника в літературі й мистецтві в світі нових умов — і значно посуває вперед теоретичну постановку цієї проблеми та визначення її політичного сенсу. Основні положення М. О. Скрипника можна покласти в основу дальшого розроблення цієї важливої і дуже складної за сьогоднішніх умов проблеми.

Заслужовує на увагу й постава питання про ролі й місце літератури й мистецтва в нових умовах, умовах будівництва Дніпрельстану, що творить нове обличчя українській пролетарській культурі. М. О. Скрипник застерігає від просвітянсько-культурницького звуження проблеми культури до самих тільки літератури й мистецтва та від спроб надавати їм домінуючого значення в культурних процесах; питома вага літератури й мистецтва, як каже М. О. Скрипник, зменшилась, але піднеслась абсолютна вага.

Дуже важливе також зауваження М. О. Скрипника: „Минулася сама можливість того, щоб література виступала як безпосередній політичний чинник“. Зауваження це скероване на те, щоб обговорення й розв'язання літературно-мистецьких справ поставити у відповідні умови, щоб у літературно-мистецьких дискусіях не виходити за певні межі, не припускаючи підміни літературно-художніх справ справами літературно-політичними. Конкретно мова — про ту літературну дискусію, що намічалася була повесні цього року, але з самого початку пішовши невірним річидом не змогла розвинути.

Нарешті, виступи М. О. Скрипника, як і виступи інших партійних керівників, мали велике значення для того, щоб розходження та дискусії між основною організацією пролетарської літератури на Україні — ВУСПП'ом та „Пролітфронтом“ поставити на відповідні рейки, відкинувши намагання деяких товаришів поставити знову на порядок денний питання, вже розв'язані. Розходження, що є поміж ВУСПП'ом і „Пролітфронтом“, потребують дальшого обговорення, але без зайвої „нервозности“. І цілком справедливо зазначає т. Скрипник:

„Говорити про те, що нині група „Пролітфронт“ є під ударом, не можна, немає підстав... Коли певні літературні організації змагаються на літературному фронті, то на те вони й літератори, щоби змагатися, — це їхня справа, але характеризувати це, як похід проти когось, на мою думку, не можна. Коли б такий похід був, йому треба було б дати одсіч, але коли б з протилежної сторони була б спроба розпочати похід, то їй теж треба було б дати одсіч. І тому, на мою думку, тепер можна й треба вести боротьбу в рямцях літературних дискусій, в рямцях питань літератури“.

Високу позитивну оцінку дав тов. Скрипник творчості й роботі ВУСПП'у. „Але насправді ВУСПП пішов тим шляхом, що я тоді намічав: завоювати своєю творчістю право на те, щоб претендувати на перші місця... Ви хорошими кроками, товариші ВУСПП'івці, йшли за ці два роки з часу заснування вашої спілки“.

Ця оцінка має величезне значення в сьогоднішніх літературних суперечках про дальші організаційні шляхи пролетарської літератури на Україні.

Г. Овчаров

ДОНБАСІВСЬКІ НАРИСИ

В. Владко. Донбас — золота країна. Нариси сучасного Донбасу. ДВУ. 1930 р. 77 стор. ціна 45.

П. Лісовий. Край чорного золота. ДВУ. 1930. 72 стор. 20 коп.

Семен Сумний. Вогні Донбасу. ДВУ. 1929. р. 127 ст. 50 коп.

Вл. Торин. Два Донбаси. ДВУ. 1930. 78 стор. 16 коп.

Останнім часом у зв'язку з вимогами реконструктивної доби, у зв'язку з піднесенням інтересу до „малих“ літературних видів почали з'являтися цілі збірки краєзнавчих нарисів. Деякі з них (прикладом, Я. Брика — „Місця минулого й майбутнього“, Ол. Борзаківського — „По незаних закутках“ та ін.) не виходять за межі старого культурницького краєзнавства. Зовсім інший характер мають збірки (крім збірки В. Владка), що їх тут рецензуємо.

Тут ми не знайдемо випадкових, здебільшого дріб'язкових спостережень „об'єктивного“ спостерігача, спостережень, позбавлених ширших узагальнень ідейної насиченості, завантажених големими описами: не знайдемо також захоплення „чудовими краєвидами“, смакування окремих деталей пейзажу і т. д., словом, усього того, що є характерне для культурницького краєзнавчого нарису. Автори не спiniaють увагу читачеву на дрібниці, не випинають на перший план свою власну особу, свої власні „переживання“, для яких Донбас був би тідки за фон. Це — активні, загострені індустріальні нариси виробничо-соціалістичного жанру.

Проблемі Донбасу „Всесоюзної кочегарки“, одного з центрів союзної металургії, радянська влада, комуністична партія завжди надавали виключної ваги. „Ні про яке відновлення великої промисловості в Росії, ні про яке справжнє будівництво соціалізму не може бути мови... коли ми не відновимо не поставимо на належну височінь Донбас“, — казав на XI з'їзді партії Володимир Ільч. Виключного значення набирає Донбас тепер, перед третім роком п'ятиріччя; від нього великою мірою залежить виконання плану великих робіт, бо вугільний прорив ставить під загрозу виконання промфінпланів по всіх галузях народного господарства. Навколо постанови ЦК про перебудову Донбасу на новій „більшовицько-неподоланій механізованій базі“, про боротьбу за кадри кваліфікованих робітників і мобілізовано всі сили передового пролетаріату, всю увагу радянської громадськості. Що ж дають з цього погляду читачеві наші нариси? Чи допомагають вони читачеві розібратися в складній проблемі нового Донбасу? Чи дають художню картину жорстокої боротьби двох Донбасів, картину наступу нового, механізованого Донбасу соціалістичної ударної праці, чи мобілізують читача на боротьбу за новий Донбас.

Збірка В. Владка складається з 12-ти невеличких нарисів. Два з них присвячено добуванню вугілля та соли, шість — головним виробництвам Донбасу: металургійному, паротяго-будівельному, шклянному, емальовому, графітному, Штерівській електро-станції та „цехові“, що ремонтує живу силу Донбасу — Слав'янському курортіві. Всі ці виробничі нариси „обрямовані“ вступним нарисом про боротьбу робітників за радянський Донбас та кінцевим — про п'ятирічку Донбасу. Поставивши собі завдання дати цілу картину золотої країни, автор не розкидається, він обирає для кожного виробництва одно з головних підприємств і на його роботі показує найхарактерніші, типові ознаки цього виробництва.

Збірка П. Лісового складається з двох історично-економічних нарисів („На зорі“, „Перший завод“) про зародження та розвиток кам'яно-вугільної промисловості на Луганщині, про збудування першого заводу — та трьох художніх: про чавун, вугіль та Штерівську електростанцію. Ці художні нарис, так само як і збірка Владка, за основну тему мають виробництво і хоч не охоплюють усіх головних виробництв, проте, дають їх не в загальних рисах, а в більш-менш поглибленому, розгорненому плані. До того ж П. Лі-

совий не обминає питання про робітничі кадри — як це маємо у В. Владка, він показує різні прошарки пролетаріату, зупиняє увагу на „людському шлакові“.

Інший характер мають збірки Сумного та Торина. Виробництво тут уже не головна тема; воно є тло, на якому подається робітник, його праця, його змагання. Збірка Сумного має 12 нарисів; в них змальовується робота ударних бригад, соціалістичне змагання по копальнях, на металургійних заводах Алчевського та Краматорського, на Луганському паротяго-будівельному заводі, робота „кляюбного цеху“, боротьба за нові кадри, за нову касарню, культробота серед шахтарів-татар і т. д. Збірка Торина, що має 7 нарисів, так само змальовує боротьбу за соціалістичну працю, ударні бригади на шахті та заводі, боротьбу за нові кадри, за перевиховання старих, боротьбу проти горілки та релігії і т. д.

Всі автори в основному вірно трактують величезну вагу Донбасу в економіці Союзу та шляхи його розвитку. В кожному нарисі вони показують зростання виробництва на базі механізації праці, змальовують одмирання старого та підкреслюють риси нового механізованого соціалістичного Донбасу. Кожне виробництво вони розглядають в плані виконання п'ятирічки. Тому, власне, назва збірки Торина „Два Донбаси“ цілком пасує й до інших збірок, бо кожна з них подає два Донбаси, боротьбу між ними.

Нарис Лісового, показуючи розвиток виробництва на базі механізації, розвиток техніки не перебільшує її ролі в процесі виробництва. Увесь цей процес, „переможним шляхом до соціалізму“ скеровує єдина мільйонна „керівна рука пролетаріату“, — рука, що не дрижала свого часу, збройно захищавши Донбас, не дрижала в голоді та холоді його відновлюючи.

Цього зовсім не можна сказати про нариси Владка, у якого ця „керівна рука“ не показана в дії. Розвиток виробництва показується ізольовано від робітника. Машина ніби самостійно розвиває виробництво, веде за собою робітника: „машина перемогла“, „машина робить цілу революцію“, „машина завойовує шахти Донбасу“, і т. д. в той час, як: „Ще зовсім недавно (?) не тільки більшість робітників, але навіть і досвідчені інженери не допомагали механізації добування вугілля, а навпаки, затримували її. Поперше, так показувати процес механізації Донбасу значить невірно розуміти або зовсім не розуміти його, зменшувати роль робітника — взагалі викривляючи процес діалектичного взаємовідношення між людиною та річчю. А подруге, коли це („зовсім недавно“) більшість робітників затримувала механізацію? Вже за часів своєї диктатури? Автор про це говорить дуже глухо. Можна його зрозуміти й так, ніби це відбувалося вже за радянських часів. Замість показати клясову боротьбу навколо механізації, шкідницьку роботу контрреволюційної частини спеціалістів, роботу клясового ворога, що заховався під шахтаркою, автор обвинувачує в цьому „більшість“ робітників та в усіх „досвідчених інженерів“. Ці слова (якщо не вбачати в них свідомого наклепу) свідчать у всякому разі про недобачання, нерозуміння цієї клясової боротьби.

Показ клясової боротьби, що ведеться в кожній копальні, на кожному заводі, в касарні, боротьби проти „людського шлаку“, проти замаскованого робочою шахтаркою клясового ворога, що одверто й приховано виступає проти індустріалізації, п'ятирічки, соцзмагання, позик, — цей показ червоно ниткою проходить крізь усі нариси (крім збірки Владка). Під рамазан-байрам — різдво Мухамеда „змагались інтереси Донвугілля з інтересами Мухамеда“:

„Старий татарин, крамар м'ясом, був присутній на зборах шахтарів-татар. Він поглажував свою бороду і виступив по доповіді:

— Хай живе собі Донвугілля. Ми йому жити не заважаємо. Але хай і не заважає він нашому богові. Чого йому змагатись з алахом? Хіба дорога вузька? Каже Алім — соціалістичне змагання проходить Хай змагання. Але аллаха не зачіпайте. Гнів аллаха важкою рукою паде на порушників закону. Хто хоче в рай, хай завтра прогулює“ (Сумний).

Та не допомогли захисники Мухамедові, комсомольці-татари його перемогли: „Саме народжувався Мухамед — спускались у вибої шахтарі-татари“.

Коли в нарисах Владка не показується, а тільки згадується робітничий колектив без жодної диференціації, то в Лісового цей колектив уже поділяється на різні групи, окремі прошарки, у Сумного ці групи набувають конкретного характеру, показується в дії, в процесі виробництва, а в Торина подається навіть психологічна аналіза окремих представників тих груп. Варт навести приклад, як подає образ „людського шлаку“ та боротьби з ним Лісовий:

„Держи шлак! — це гасло, коли його прикласти до людей, говорити: „Не пускай ворога на виробництво, на підприємство, не давай йому можливості шкодити й погіршувати якість продукції!“

Коли чавун „дають“ із домни, то шлак затримує так званий „перекат“. Якщо чавун із льотки особливо бурхливо виривається, то майстер гукає до горнових:

— Держи шлак!.. Дивись за перекатом!.. Не пускай шлак за перекат!..

Перекат — це той бар'єр, далі якого шлак не повинен йти. До переката шлак не страшний. Але коли він прорветься за перекат, то тоді шкоди не оберешся.

З людським шлаком боротьба складніша. Коли при заводських воротах перекат високий, то „чужаки“ знаходять сотні щилин, через які вони просякають на завод.“

В нарисах Сумного та Торина ця боротьба з людським шлаком набуває вже конкретніших форм, показується в забоях, в цехах, в касарнях, на зібраннях.

Коли нариси Владка показують лінію зростання нового Донбасу як суцільну пряму, що невпинно йде вгору, то інші нариси, а особливо Сумного та Торина накреслюють конкретну, реальну висхідну криву цього зростання. Автори не запліають очей на прориви, неполадки, непорозуміння, свідоме чи не свідоме їх ідентично і т. д. Вони підкреслюють, іноді загострено, всі ті явища, що стоять на перешкоді розвитку, борються з тими негативними фактами, викривають їх конкретних носіїв на тому чи тому підприємстві, цехові:

„Соціалістичне змагання у вальцювальному цехові — гасло. Не здійснюється це гасло. Закликали робітників. Відповідальні керівники доповідали. Масу розворушили і не скерували їхню волю до справжньої роботи.

Парадом почалось — парадом закінчилось. Майже ніяких конкретних заходів не накреслено. Викликали п'ять цехів, зафіксували в протоколі й заспокоїлись...

А комсомол пише пляни. На плянах зручніше відпочивати. Іноді бо пляни правлять за захисний панцер підчас перевірки. Пляни, мовляв, є, а роботи поки ще не підсумували“. (Сумний).

Нариси Лісового, Сумного, Торина, особливо двох останніх — активно, спрямовано проти рвачів, шкурників, „добитчиків“, симулянтів, прогульників, проти господарчих та профспілкових чиновників, проти неорганізованості, байдужості, хвостизму. Нариси не тільки показують хиби, а й конкретні, реальні шляхи їх ліквідації — чи то художнім показом роботи ударних бригад, метод і форм соціалістичної праці, чи то в авторових висловлюваннях, міркуваннях частково вже цитованих.

В нарисах Владка фабульних елементів небагато, в Лісового більше, але всі вони не розвиваються, швидко локалізуються; у Сумного фабульних елементів стільки, що їх вистачило б на ряд донбасівських оповідань. Автор дає багато матеріалу для розвитку сюжетових ситуацій, джерело яких є боротьба нового Донбасу з залишками старого. Частково ці фабульні елементи автор розвиває, але здебільшого вони так і залишаються в потенції, бо автор намагається дати всебічну картину всього Донбасу, не спиняючись на окремих його деталях. Фабульні елементи в розгорненому

вигляді подає лише Торин, лише у нього знаходимо розроблені деталі, психологічну аналізу, психологічне вмотивовання вчинків дієвих осіб — представників різних прошарків робітників та „людського шлаку“. З цього погляду збірка Торина стоїть окремо від інших і вона складається з творів, що їх можна було б визначити як оповідання (коли б в кожному з них не було невеличкого, на півтори-дві сторінки суто-публіцистичного вступу, де автор у вигляді тез сконденсовує свої основні твердження, щоб не повертатися до них в самих оповіданнях): розроблення деталі, окремого епізоду, поглиблений показ індивідуальної психології — всі ці риси є характеристичні не для нарису, а більше для оповідання. У збірці троє (з шести) оповідань тематично є побутові, отже збірка стоїть між соціалістично-виробничим та соціально-побутовим жанром.

Зовнішня композиція збірок, саме розташування нарисів у Владка і Сумного має досить випадковий характер — в порядку авторової подорожі до того чи того міста. Такий розподіл не можна визнати за найдоцільніший, бо він не сконцентровує уваги читача на головному, примушує автора (прикладом, Сумного) де в чому повторюватись. Витриманіший розподіл матеріалу у Лісового (за виробничим принципом) та в Торина, що спочатку подає нарис виробничі, а потім побутові. Такий розподіл вимагає від автора одбору найголовнішого та найхарактернішого, щоб саме на цьому спинити всю увагу читачеву, відсуюючи на другий план випадкове.

Щодо внутрішньої композиції окремих нарисів, то більшість їх (крім нарисів Торина) побудована тим самим засобом, — засобом зіставлення почувань людини, що вперше потрапила до копальні чи якогось заводу — велетня з почуванням та поведженням звиклих до умов даної праці робітників. Звичайно, в кожного автора цей засіб використовується по-своєму. Коли в Лісового й Сумного маємо досить вдале „учуднення“, що дає змогу показати виробництво в новому освітленні, то у Владка захоплення, зловживання цим засобом, зв'язане принципово з хибним освітленням виробничих процесів, призводить до показу виробництва через сприймання його „очима обивателя“; автор перейшов художню межу і засіб набрав у нього іншої ідейно-негативної функції:

„Як гнітять темнота. Здається, що так от раптом зрушають тяжкі склепіння — і стиснуть у своїх кам'яних обіймах.

Із зусиллям я відганяю ці думки і поспішаю за техніком...

Дорога безкінечна. Спина дуже болить... Технік говорить:

— Хороший дорозі кінець, тепер буде трохи тяжче.

Що? Я не дочув? Цю мандрівку він назвав хорошою. Що ж буде далі?.. Я не вірив своїм очам... У мене в голові все переплуталось, мандрівка під землею здавалася сном...

Я мимоволі прислухався: не тріщить піде. Ні, здається, все як слід. А технік провадив:

...одя лава, що через неї ми зараз глазуємо... вередлива. Вона не дає жодних сигналів. Просто сідає. Раз, приміром, на рік і все. Востаннє вона осідала щось місяців із десять тому. Отже, ми ліпше не затримуймося.

Каюся, моєї втоми як і не було. Я, бадьорий, швидко поплазував уперед і спинився лише тоді, як ми щасливо виїздили у великий хід, де були рейки, я відчув, що все тіло нив, як побите“.

Як бачимо, замість показати видобуток вугілля в незвичайному освітленні, щоб викликати цим у читача живий інтерес до виробничого процесу, викликати бажання подивитись на цей процес власними очима, автор подає цю насичену новими враженнями мандрівку під землею ніби якийсь „кошмарний сон“.

З інших художніх засобів треба відзначити такі більш-менш поширені засоби, як антитеза, антропоморфізм, документація (останнього у Владка і Торина немає). Засобом персоніфікації всі автори будують кілька головних образів старого й нового Донбасу, домни, зарубної машини і т. д.

„Я бачу його, як далеку примару, що зіходить із кону і я бачу його, старий Донбас. Він ще не пішов, — він хапається за життя посинілими від старости й недокрів'я руками. Він хоче жити. Це він, старий Донбас, міцно засів у рвачах, шкурниках, п'яницях та симулянтах, це він кволий та хворий хоче перетяти шлях розвитку новому Донбасові.

Новий Донбас росте, зростає із залізо-бетону у велику індустріальну країну“.

Це він, новий і дужий, наступає на старий Донбас.“ (Торин).

Приклад повної персоніфікації образу знаходимо в Лісового:

„Зовні домна має зовсім лагідний і благодушний вигляд, хоч у неї всередині клекотить цілий невеличкий вулкан. Домна. Ця назва мабуть пішла від того, що вона (домна) трішки похожа на опасисту, трохи дебелу молодичку з сильними м'язами і грубоватим сміхом“.

Цим засобом персоніфікації автори здебільшого оперують досить вдало, не зловживають ним і тим зберігають його художню впливовість. Засобу документації найбільше вживає Сумний; але це зовсім не гола „література факту“, як її розуміють лефівці, не деструкція для деструкції, автор надає йому явно-допомічної ідейно-художньої функції, як одному із засобів виробничо-соціалістичного жанру.

Крім цих загальних елементів у кожного з авторів є, звісно, більш-менш виявлені свої найхарактерніші для їхнього стилю риси, індивідуальна стилева домінанта. Для Лісового така домінанта є сприймання сучасного в проєкції на майбутнє. Кожне досягнення соціалістичного будівництва автор розглядає як „один із могутніх маяків соціалізму, як один з елементів „прообразу нового майбутнього“.

Праця шахтаря тяжка й відповідальна. Від нього залежить робота заводів, фабрик, залізниць. Але думка чомусь линула у майбутнє. І коли ми важкими кроками повертали назад, то говорили про ті часи, коли людині вже не треба буде лізти під землю за вугіллям, не потрібна буде їй і нафта. Людина оволодіє осередотомною енергією, енергією радія, вона знайде нові джерела енергії, що й буде їх використовувати, вона створить нові машини, що зроблять зайвими ті важкі роботи, що їх зараз доводиться виконувати. Але то буде за комунізму, коли наука й техніка так високо розв'яжуться, як ми й уявляємо того зараз собі не можемо. Во ім'я того прекрасного майбутнього ми зараз боремось і працюємо“.

Проекція на майбутнє, не одірвана від сучасного, вона базується на реальних, конкретних сьогодинішніх досягненнях. Така художня метода відповідає засадам діалектичного матеріалізму, відповідає генеральній творчій методі пролетарської літератури.

Домінанта риса нарисів Сумного це своєрідна романтизація, показування всіх процесів старого й нового Донбасу як процесів горіння: горить життя, горить праця, горять величезні червоні заграви над заводами, горить весь Донбас:

„У Донбасі вночі не заблудишся.

А там, де ті вогні світяться та горять, горить життя нечуваними формами праці.

Соціалістичне змагання — є ті форми праці. Ми бачили вчорашніх залісних прогульників — цих болотяних вогнів виробництва, що сьогодні горіли яскравим пелум'ям переможців. Ми бачили світлі вогні ударної роботи. Але ми бачили і холодні вогники прогулів, незрозумілості, неорганізованості, байдужості й того, що зветься хвостизмом.

Всякі бувають вогні“.

Нариси Торина пройняті своєрідним ліризмом; його знаходимо і в освітленні процесів нового Донбасу і в авторових висловлюваннях та міркуваннях:

„Цікаво, Мишко, жити і в найменших, найдрібніших справах, почувати себе більшовиком, лєнінцем. Радісно витрачати кращі години в глухому селі, лагодивши букарі, плуги.

Хіба кожна цінна, варта похвали робота не дає зернят радості. Адже хто не живе з нами, не працює, хто не чуває себе співучасником великої роботи, хто з ентузіазмом не лагодить „вертінктонів“, не рубає вугілля, той пусоб'яха, нуль у наш складний час. Радісно в найдрібнішій роботі почувати себе лєнінцем...

Радісно бачити перед собою життя, подібне до махового колеса, радісно, що не колесо тебе крутить, крутимо його ми: ти, я, всі..." („Лист гірпромучня").

Описові елементи, що в індустріальних нарисах мають посідати поважне місце — скільки треба дати уявлення про складні виробничі процеси, — ці елементи все таки не переобтяжують нарисів і використовують їх автори з чуттям художньої міри. Помітна тенденція заміняти описи найскладніших процесів світліною, що дає їх наочну картину чи то випуску сталі, випуску жукелі, роботи зарубних машин по вугільних та соляних копальнях і т. д. (Владко, Лісовий). Цікаву спробу робить Сумний, поєднуючи виробничу характеристику шахтаря з його „літературним“ портретом у вигляді світліни, що подає шахтаря на весь зріст.

На інших засобах нарисів не зупинятимемося; відзначимо лише примітивність діалогу та стилістичних засобів у Владка, шаблонів порівняння, затерті епітети: „кошмарний сон“, „гарячий ентузіазм“, „дивна картина“ і т. д. Все це становить вигриману „одність“ із ідейним рівнем Владкових нарисів.

Підсумовуючи наші спостереження, можна визнати, що нариси Лісового, Сумного, оповідання Торина задовольняють в основному „вимогу“, вони справді показують жорстоку боротьбу нового механізованого соціалістичного Донбасу з Донбасом примітивної техніки, Донбасом „п'яницею і бешкетником“. Збірки цих авторів можуть бути за художню ілюстрацію до видання ЦК КП(б)У „За механізований Донбас“.

Цього зовсім не можна сказати про нарис В. Владка. Хоч автор у невеличкій збірці охоплює майже всі виробництва Донбасу, подає їх в процесі зростання на базі механізації, — він це зростання змальовує виключно червоною фарбою, затушковує прориви, зриви, лякує реальної дійсності Донбасу. Автор показує виробництво ізольовано від робітника, „керівна рука пролетаріату“, класова боротьба її з „людським шляхом“ задишаються у автора голою декларацією, не показуються в дії. Все це, а особливо сприймання й показ виробництва „очами обивателя“ примушує констатувати інтелігентський підхід до матеріалу, замазування труднощів зростання, жахання реальної складної дійсності — все це повело автора по лінії найменшого опору, зробило його нарис ідеологічно нечіткими, великою мірою обивательськими.

Т. Зикєв

Юрій Шовкопляс. Проникливість лікаря Піддубного. Книгоспілка. 1930 р. ст. 182. Ціна 1 крб. 65 к.

Питання про радянську детективну літературу не раз виникало на сторінках нашої преси разом з питанням про авантурну літературу взагалі. Виразного розв'язання ці питання не дістали ще й досі. Тимчасом тут багато цікавих і важливих моментів, що їх конче треба з'ясувати і для читача і для автора. Найістотніший з них — це ув'язування специфічних технологічних моментів детективного оповідання — культу розумної людини, злочину і таємничості з ідеологічними потребами радянського читача, з ідеологічним настановленням нашої літератури. Ясна річ, хоч ми і назвали ці ознаки технологічними, але вони є й ідеологічні, бо ж абстрактної технології в літературі немає. І не випадково Конан-Дойлів Шерлок Гольмс

є інтелігент, який трохи фрондує проти поліції, а Честертонів патер Бровн — католицький піп, що з каранням злочинця взагалі жадної справи не мав. В обох цих випадках ми бачимо тип інтелігента-одиночки, що для буржуазного інтелігента є найдовершеніший продукт буржуазного суспільства; його якраз обдаровано найбільшими здібностями, такими, що навіть організована державна установа набагато нижча і безсиліша. Таксамо і ті злочини, проти яких бореться оця надрозумна людина, є злочини приватно-життєвого характеру: крадіжка, вбивство на ґрунті кохання, переслідування тощо; дуже легко за всім тим знайти елементи мелодрами й дешевої романтики. А все це в цілому є переважно розраховано на потурання міщанським смакам, на присипляння уваги широких мас до питань соціально-економічних, до питань класової боротьби.

А втім буржуазне детективне оповідання вміє подавати свій матеріал цікаво. Якщо взяти хоч би найвідоміших представників цього жанру, то легко помітити, як детектив намагається озброїтися для своєї діяльності здобутками сучасної науки. В Едгара По („Золотий жук“, „Вбивство на вул. Морґ“) Дюпен оперує лише спекулятивним розумом і край. Шерлок Гольмс Конан-Дойлів притягає собі на службу хемію, дактилоскопію, всілякі довідники та інші аксесуари позитивного знання. Патер Бровн вже детектив іншої формації — великий психолог та геній спостережливості; його сила в логіці нелогічного. А доктор Ц. — детектив Франка Геллера — вже психоаналітик, що запозичує свою детективну зброю у Зіґмунта Фройда.

Отже, для радянського детективного оповідання — коли вважати його потрібність та чи хоч, принаймні, припустимість — уже єсть великий трамплін для відштовхування. Треба, насамперед, подолати ідейну нікчемність, буржуазну скерованість західньо-європейського детективного оповідання (тобто видертися за межі вбивства, крадіжки, шантажу та інших міщанських „жахів“); і треба боротися з усім цим відповідною зброєю, використовуючи всі технологічні досягнення західньо-європейського буржуазного детективу. Детективні оповідання на нашому ринкові з'являються не часто. Ю. Шовкопляс належить, отже, до „піонерів“. Вже у „Весні над морем“ помічався в нього нахил до цього жанру, і хоч яка незграбна була ця повість, а втім деякі елементи радянського детективу (відкреслюю це) в ній були.

Рецензована книжка подає нову серію — десяток новель. Тут уже бачимо деякі моменти систематичного оформлення — насамперед циклізацію подій навколо однієї особи — лікаря Піддубного; отже не випадковий детектив, а єдина певна особа, виставляється на героя всіх цих оповідань. Як видно, цей Піддубний є претендент на „радянського Шерлока Гольмса“, та чи є він радянський, — інакше кажучи, які таємниці та якими способами розв'язує лікар Піддубний і в чому їхній радянський специфікум.

Більшість оповідань Шовкоплясових побудована за такою схемою: трапляється якась подія, що вимагає офіційного слідства; це офіційне слідство йде хибними шляхами; тоді випадково з'являється лікар Піддубний і своєю проникливістю скеровує слідство на вірну путь, рятує безвинних і карає винних. Вже сама ця схема, що без конкретного наповнення, є точна копія оповідань Конан Дойлевих: там Скотланд-Ярд та його невдахи — чиновники (Лестрад, Гопкінс) обов'язково йдуть хибними шляхами, а Гольмс їх виправляє; тут каррозшук та міліція виконують композиційну роль Скотланд-Ярда, а Піддубний — Шерлок-Гольмса. Вже цей паралелізм, натякає на залежність Шовкопляса від Конан-Дойля (бо є ж чимало інших схем побудови детективного оповідання). А до того ж і протиставлення надрозумного лікаря тупому чиновнику розшуку (надто ліберально в Англії!) не дуже то потрібна для нашого читача; це є механічне запозичення із старих зразків.

Та залежність Шовкопляса від буржуазних зразків не обмежується цими зовнішніми рисами. Розглянувши всі десять оповідань Шовкоплясових з погляду їхньої „таємності“, побачимо, що лікар Піддубний розв'язує такі

події: „Пробудження вночі“ — крадіжка, „Норовистий кінь“ — подвійне вбивство, „Житлокоп N“ — вбивство, „Фіалковий колір“ — шантаж, „Пожежа“ — провокаційний підпал, „Стрибок з поїзда“ — підроблений нещасний випадок, а по суті вбивство, „Постріл на сходах“ — самогубство, „Порт Пірей“ — вбивство, „Одинадцятий поверх“ — самогубство провокаційного ґатунку; осторонь стоїть „Фантастика під тропіками“, це оповідання не детективне. Вже цей перелік показує, що Ю. Шовкопляс не виходить із кола набридлих трафаретів і „жахливого“ репертуару з крадіжками, вбивствами, самогубствами тощо. Радіанізація, якщо можна так висловитися, тих сюжетів — дуже і дуже поверхова, а здебільшого її і зовсім немає. А тим часом саме наша сьогодення дійсність дає силу матеріалу, вартого лягти в основу радянського детективу. Взяти хоч би боротьбу з шкідництвом, боротьбу з контрреволюцією, що її (боротьбу) провадять органи, які стоять на варті пролетарської диктатури. Скільки є тут можливостей! Але жодної спроби використати їх не бачимо в Шовкопляса. Натомість маємо механічне запозичення схем і тем буржуазного детективу.

Візьмемо, як приклад, оповідання „Житлокоп N“. В якомусь житлокоопі змінився голова правління: замість партійця-робітника Толошка обрали партійця-службовця Гольдмана, при чому сам Толошко і висунув його кандидатуру. Серед мешканців будинку якийсь Кравченко, нібито колишній домовласник, Кравченко веде подвійну гру: вдає, ніби він Толошків приятель, а насправді бажає здихатися і Толошка, і Гольдмана, щоб повернути собі будинок. Для цього він намагається посварити двох партійців і ширить плітки, нібито між ними насправді велика ворожнеча. Користуючися з того, що Толошко якось випив, Кравченко починає дражнити його, що він, мовляв, не може влучити ножем у дерево. Толошко починає шпурляти ножа, а в цю мить із-за рогу виходить Гольдман, якого Толошко ледве не вбив. Гольдман задишив ножа в себе. На завтра Толошко розмовляє з ним про цей випадок і про Кравченка, — але Кравченко пояснює всім, що Толошко хотів вбити Гольдмана, і що розмова є лише продовження вчорашньої події.

За якусь хвилину лунає дикий крик, всі вбігають і бачать вбитого Гольдмана, в ший в нього Толошків ніж. Звичайно, підозри падають на Толошка. Але Піддубний, що випадково проходив у цю мить повз будинок, роз'яснює всю справу: вбив Кравченко, щоб таким способом здихатися обох партійців.

Оповідання побудоване дуже просто: подається один фальшивий слід — ворожнеча партійців, і один істинний — злочинні заміри Кравченка. На вбивстві Гольдмана вони перетинаються, при чому автор намагається запевнити читача, що вбивство є закінчення першої лінії, фальшивої, — а Піддубний розкриває справжній слід. Така побудова є одна з найпримитивніших; звичайно, читач уже з перших сторінок знає всю історію до кінця. Так само побудовано й оповідання „Пожежа“ — лише замість провокаційного вбивства там провокаційна пожежа.

Не кажучи вже про Честертона, навіть Кован-Дойль був хитріший, Завдання, що їх розв'язував Шерлок Гольмс були важчі і складніші, ніж ті, що їх розв'язує Піддубний. А до того ж проникливість лікаря Піддубного стає помітна лише на тлі тих дурнів, якими автор оточує його. Підчас кожної події залишається стільки доказів (улик), що треба бути навмисно сліпим, щоб не помітити їх. В тому такі оповідання „Житлокоп N“ — бачимо такі допоміжні докази: 1) на будинку висить табличка з прізвищем колишнього домовласника. Ніхто з мешканців її не помічає і не знає, що Кравченко небіж колишнього власника (хоч у них однакове прізвище); 2) перед вбивством Гольдмана у Кравченка з Толошком відбулась при свідках така розмова: Толошко: „...немає у мене охоти розмовляти з вами... але незабаром я з вами поговорю про все відразу: і про вас самих, і про νοжика... я й раніш говорив, що ви сволота“; — і так далі. Але і цій розмові ніхто не надає значення. І нарешті в руках убитого Гольдмана знайшли

уривок заяви, де було написано, що Кравченко є небіж покійного домо-власника. Після цього всього треба бути великим розумником, щоб здогадатися про істинний слід і треба бути великим дурнем, щоб відразу повірити, ніби сам Толошко — вбивця.

Ще найвініше побудовано оповідання „Норовистий кінь“. Селянин Данило на очах Піддубного і міліціонера Пересади відвозить на вокзал жінку, яку Пересада вважає за лісникову доньку. За якихсь півгодини Піддубний та Пересада приходять до лісника і знаходять його та його доньку забитими. Ясно, що Данило не міг цього зробити, бо його тут і не було. Але Пересада певний, що вбив Данило. Звичайно, не дуже важко довести йому, що вбивав не Данило і що жінка, яку він повів, була не жінка, а переодягнений убийник...

Отака є „проникливість“ Піддубного. Отак в усіх оповіданнях Піддубний доходить істини, яка сама впадає в очі і яку вперто й навмисно не бажують помічати офіційні особи. Навіщо потрібно Шовкоплясові робити з них йолопів — незрозуміло. Хіба лише для того, щоб на цьому тлі Піддубний здавався за генія.

Сам Піддубний поданий якось учуднено: щось за 30 років, низенький, череватий і на вигляд дурнуватий; це копія з патера Бровна. Свої розмови він закінчує майже завжди словами: „А зараз дозвольте мені піти, бо я втомився... Побалакаємо завтра“ або що. Це вже від Шерлока Гольмса. Той теж кохався на таких „ефектних“ закінченнях. Від Шерлока Гольмса запозичена також його уважність до фактів, помітних усім, а від Бровна — появлення я *deus ex machina* там, де його найменше можна сподіватися. Як соціальний тип він дуже невиразний. Лише один раз у розмові з Маслієм („Порт-Пірей“) він каже про себе як „про насамперед радянського громадянина“, але на тлі нехитрих зачіпок детективних ця заява теж здається за гачок, щоб вловити співбесідника. Отже, тут зберігається старий-престарий тип інтелігента, детектива-аматора без жодних змін.

Взагалі радянське середовище відчувається в оповіданнях лише в тому, що всі дії відбуваються формально на радянській Україні, тут уже мимоволі буде і радслужбовець, і житлокооп, і кооператив, і навіть будинок Держпрому. Радянські в оповіданнях Шовкоплясових лише декорації. Ясно, наприклад, що події, подані в „Житлокоопі“ явно неможливі в справжніх радянських умовах. (Жадної громадськості; не бачимо ані правління житлокоопу, ані фракції; про Кравченка знають лише Толошко і Гольдман, і його вчинків правління не обмірковує. Толошко подає заяву просто Гольдманові в руки, тим часом ніхто крім них нічого не знає і т. д.). Найбільша ця штучність в оповіданні „Фіялковий колір“. Тут дешева таємничість переходить у справжню бульварщину: жінка сім років лякає свого чоловіка у вигляді привида, щоб довести його до самогубства або божевілья і цей бідолаха не може врятуватися. А лікар Піддубний за сім днів розв'язує всю справу. Фокус з фотографією, яка роз'яснює справу, на жаль, запозичено із „Пса Баскервіля“ того таки Конан-Дойля.

З наведених зауважень напрошуються такі висновки: оповідання Шовкоплясові є дуже примітивні. Побудовано їх грубо і з погляду технічного неохайно. Всі таємні нитки самі впадають у вічі, — отже читач відразу дізнається про справжню картину і розумністю Піддубного не переконаний. Піддубний сам зовнішньо списаний з патера Бровна та з Шерлока Гольмса, при чому він дурніший за кожного з них. Його оточують вже цілковиті дурні (запозичено з Конан Дойля), на тлі яких він і виділяється. Маємо отже механічне перенесення цього способу з англійських оповідань, що за радянських умов набирає небезпечної тенденції і є ідеологічно-шкідливим.

Самі сюжети переходять навіть ту межу вигадки, що є припустима в детективному оповіданні. Пригода та події знижуються до рівня бульварних Нат Пінкертонів та Ніків Картерів і хоч увесь антураж нібито радянський, але по суті нічого специфічно радянського в ньому немає. Під радянським гри-

мом явно помітне міщанське обличчя, і на смаки міщанської публіки цю книжку й розраховано. Ідеологічну хибність і шкідливість їх слід підкреслити як пересторогу до дальших спрямовань у творчості автора. Щодо самої книжки то її доля має бути визначена тою кваліфікацією яку їй даємо.

О. Фінкель 

Алоїс Ірасек. Песиголовці. Історичний образ. З чеської мови переклав П. Т. Передмова Миколи Корибута. ДВУ. 1930. Тираж 5.000. Стор. XV+327. Ціна 1 карб. 20 коп.

Історичні романи й повісті посідають у чеській прозі помітне місце. Річ зрозуміла, чеським буржуазним письменникам і взагалі буржуазним діячам національного відродження раз-у-раз доводилося звертатися до історичної минувшини як до ідеологічного засобу в національно-політичній боротьбі. Перші чеські твори цього жанру були ультра-тенденційні і романтичні; сюжети часто бралися з середньовічної доби, а композиційні схеми будовано за зразками зах.-європейського історичного роману. Ці риси переважали в чеському історичному романі аж до другої половини 19 стор., коли ще Бенеш Тржебізьський (1849—1884), попередник Іраска, написав ряд романів виразно сентиментально-романтичного характеру.

Такою стежкою на початкові свої творчості пішов і Алоїс Ірасек (1851—1930). В перших своїх романах він виходить за межі традиційної романтики, зовнішнього історичного ефекту і користується частенько складною інтригою. Але згодом Ірасек у своїх історичних творах переходить до реалістичного відображення історичних подій і епох. В цих творах, докладно документованих і історично порівняно правдивіших, ніж перші романи Іраскові, він подає хроніку цілих громад, колективів, масових учасників якогось руху, певних і свідомих своїх прав. На зміну індивідуалістичному романтизму, коли історичні події трактовано як наслідок дужої волі центральних героїв, прийшов своєрідний колективістичний реалізм; герой зникає в колективі. Проте, наближаючись певною мірою до Толстого чи Фльобера в такому реалістичному змалюванні історичних подій, Ірасек іншою стороною стоїть далеко від них. Він не намагається розв'язати проблеми „душі колективу“, охопити філософію доби. На широкі узагальнення й висновки Ірасек не спромігся, зате дрібніші жанрові картини подано у нього мийстерно.

Одним із найтиповіших його творів є розгляданий роман „Песиголовці“ Письменник малює тут боротьбу ходської громади за свої права проти пана, що намагається їх закріпачити. Події тут подано історично-правдиво, документально, побут громади 17 віку відтворено досить яскраво. Тут ми не знайдемо головного героя, обдарованого всіма найвищими якостями. Індивідуальні постаті тут — представники громади; один з них є й Козина, що полатився життям. Справжній герой роману це ходська громада в цілому.

Роман відзначається демократично-ліберальними ідеями, властивими чеській дрібній буржуазії того часу. Дрібно-буржуазна класова суть твору виявляється досить виразно. Роман засновано на думці, що противенства поміж громадою Ходів і паном можна уладити „мирним шляхом“, шляхом згоди, і що зло полягає не в соціальному ладові (в данім разі фєвдальному), а в окремих злих одиницях (лихий пан). Роман і справді кінчається тим, що пан містично вмирає, і хоч Ходи не добились вільности. а проте їм стало легше жити.

Класово-ідеологічне настановлення твору конче треба було висвітлити в передмові. Але М. Корибут на це не звернув жодної уваги. Натомість він переважтаж передмову непотрібним філософуванням про такі речі, в яких сам не завжди ясно здає собі справу. Насамперед, неправильно

висвітлено характер творчості Іраска. Категоричне твердження М. Корибута, що „Іраскові твори недосконалі, а сюжет примітивний“ є просто голослівне. Приписування всій творчості Ірасковій таких рис, як сентименталізм, романтизм, тенденційність і націоналістичність із відповідними до цих рис індивідуалістичними героями („ідеалізовані“ і „злодеї“ в голій формі) є так само невірно; ми вже бачили, що ці риси і то лише певною мірою властиві лише першим творам Ірасковим.

Непотрібні й мало зрозумілі є передмовникові розумування про якийсь „оптимізм“ і „песимізм“:

„Оптимізм історичного письменства різко дизгармоніє з красним письменством пригнобленої нації (?)“. Що це за термінологія — невідомо. Щоб ствердити оцю свою думку, ніби „в літературі пригноблених націй тільки історичному жанрові властивий соціальний оптимізм“, він для порівняння бере постаті Іраска і Врхліцького, постаті зовсім неспівмірні. Нарешті про Врхліцького М. Корибут пише, що його твори „лишилися в історії чеської літератури тільки блискучим, але холодним метеором. вищуваною, бездоганною літературною стороною, але позбавленою будь-якого соціального ефекту збіркою поезій (підкр. мов.—С.)“. Це погляд не марксистський, бо він трактує поета поза реальним оточенням, неправильний він і з погляду просто фактичного, бо значення Врхліцького в історії чеської літератури велике.

Таких неугрунтованих тверджень у передмові чимало і довести хоч одне з них авторові не щастить. На основному ж — на виявленні класової суті творчості Іраскової, а зокрема розгляданого тут роману, автор майже не спиняється.

Нарешті, помиляється автор передмови, коли каже, що „широкі кола українських читачів абсолютно необізнані з літературою західно-слов'янських народів“ і що „видання „Песиголовців“ кладе початок цій важливій роботі“. Розуміється, можна визнати, що в справі ознайомлення широкого читача з літературою західно-слов'янських народів у нас зроблено мало. Але невірно було б твердити, що не зроблено нічого.

Давненько перед виходом в світ цієї книжки ми вже мали українські переклади з Словацького, Міцкевича, Струпа, Жулавського, Жеромського, Реймонта, Тетмайера, Ожешко, Серошевського, Оркана і багато інших. С чеського письменства мали вже Гавлічка-Боровського, разом з Іраском задано до друку, Альбрехта, К. Чапка, Шульца.

Самий переклад з погляду вимог української стилістики виглядає досить добре. Далеко гірше стоїть справа з відповідністю його до оригіналу. Мова оригіналу проста і ясна; проте, в деяких місцях вона, очевидно, справила перекладачеві труднощі і це спричинилося до перекручення змісту в багатьох місцях. Наведимо кілька прикладів.

В передмові самого Іраска сказано: *romáhlí Bžetislavu knížeti Němce u „Brudku udatně porážeti“* (помагали князеві Братіславу і біля Бродка хоробро перемогти німців). Перекладено: „Помагали Братіславові, князеві Німця (село) біля Бродка, щасливо перемогти ворогів“. Ця перекладачева кома і пояснення в дужках зовсім переінакшують зміст.

В другому місці: *„Fridrich zimní kral“* перекладеної „Фридрих, їхній володар“, Цей Фридрих, прозваний „зимовий король“ через те, що був королем лише одну зиму, і цей епітет треба було зберегти.

На початку третього розділу в оригіналі сказано: „Дерев'яні стіни хати і такий же щит від часу добре потемніли, але до тої барви їхньої дуже пасувала взимі біла, засніжена стріха, а влітку зелений балдахін двох ясенів, що росли біля хати“. В перекладі маємо так: „Дерев'яні стіни та призьба ще держались. Стріха була вкрита зеленим мохом і на краях повисликувалась; біля хати стояли два старих явори, що влітку прикривали її своєю зеленню“. Це вже безвідповідальне перекручення первотвору.

В оригіналі: „То тут, то там лише щось грізне, похмурне гналось за ним,

як спізналий, самотній хижак, що бистро напинає свої чорні крила і мчить, щоб наздогнати..." В перекладі: "Лиш подекуди невеличка хмарка гналась осамотнена, неначе спізналась і поспішала догнати..."

Трохи далі знову маємо: "У вівсі він далі боровся і знову злостився, що з ним так підступно, як з злодієм, зробили, без провини в розправі напали і шнурми зв'язали". В перекладі: "Йому снилось, що його зв'язують і він сперечався". Маємо ще один приклад надто свавільного поводження з оригіналом.

Теж саме можна сказати і про таку фразу: "Але в цій похмурій тиші не було тупого розпачу і малодушности". В перекладі: "Але в тій тиші не було спокою".

Багато можна зауважень зробити і щодо окремих слів. Приміром, слово *hvozď* — великий ліс перекладено то як хребет, то як країна, то як "дуби": "Найдовше і найкраще зберігся прикордонний ліс на західних схилах проти Баварії". Перекладено: "Найдовше і найкраще збереглася країна на західній стороні проти Баварців", "Столітній на узбіччях ліс" перекладено: "Столітні дуби на нагорку".

Теж маємо і з словом *opatrovati* — доглядати: раз його перекладено як будувати, а другий — як заселяти: "Сторожа стерегла проходи, що вели тим прикордонним лісом і доглядала одночасно ці "державні брами". В перекладі ми маємо так: "Сторожа стерегла проходи, що вели цим узграницним хребтом, будуючи одночасно "брами держави".

Слово *mytiti* (рубати ліс) перекладено "користуватися". "За спокійних часів ходили по кордону і дбали, щоб сусіди німці грядиць наших не пустишили, лісу (*hvozď*) чеського без права не рубали (*nemytili*), не полювали в ньому і взагалі краді (*pychu*) в ньому не допускали". В перекладі: "...землями чеськими не користувалися, не полювали й взагалі не господарювали".

Таких перекручень є чимало. Крім них слід відзначити недоречну украйнізацію деяких слів: *muzové z každé vsi* (чоловіки з кожного села), перекладено: "козаки з кожного села". *Pergamini* (документи, ходські привілеї) перекладено як "універсали". Більшість Іраскових приміток у перекладі викинуто, а як деякі залишилися, то без помітки, що вони належать авторів роману. Також відкинуто й епіграфи з Врхліцького до розділів 29 і 30.

С. Сакидон

Гайвріх Гайне. Вибрані твори. Том III. Єврейські мелодії. Атта Троль. Німеччина. Наново переклав, зредагував і пояснив Дмитро Загуд. Державне Видавництво України. Харків-Київ 1930. Стор. 292. Ціна 3 карб. 40 к.

Конструктивні дефекти (та й позитивні ознаки) цього тому "Вибраних творів" Гайневих щиро зазначено — проте не скрізь правильно оцінено — в суворо прагматичній передмові "Від редактора" (стор. 5—6). Отже доводиться починати рецензію з цитат, черуючи їх із власними критичними зауваженнями.

"У попередньому орієнтовному плані цього видання вибраних творів Гайнріха Гайне... редакція проектувала додати до третього тому вступну статтю з критичним розглядом сатиричної творчости Гайне. Коли ж редактор закінчив працю над цим третім томом, то виявилось, що редакція, на жаль, мусить з чисто технічних міркувань відмовитись від такої вступної статті. Статтейний матеріал, що його вміщено в перших двох томах цього видання, зайняв цілих шість друкованих аркушів і тим самим вичерпав собою всю кількість сторінок, намічених під статті до цілого видання. Скорочувати основні статті цих перших томів редакція не вважала за потрібне, бо ж вони були для цього видання основними, а без спеціальної статті про критичну (сатиричну?— В. Д.), творчість Гайне наше видання кінець-кінцем могло й обійтись (стор. 5).

З останнім твердженням редакції аж ніяк не можна погодитись. Навпаки — саме в тому факті, що третій том творів Гайневих залишився без конче потрібної вступної статті, вбачаємо прикрі практичні наслідки того зайвого паралелізму двох вступних статей до першого тому, що його й схарактеризували в рецензії на обидва перші томи: „Стаття М. Барана „Гайнріх Гайне“ і стаття Б. Якубського „Життя й творчість Гайнріха Гайне“ обидві є цілком задовільні, проте зміст їхній багато в чому збігається. Коротше кажучи, в статті Б. Якубського не бракує майже нічого, що є й у статті М. Барана“ („Критика“, 1930, № 4, стор. 147—148).

Отже вступні статті до першого тому принципово можна й слід було скоротити, і це стало б у чималій пригоді цілому виданню, бо саме великі сатиричні поеми Гайнові — „Атта Троль“ та „Німеччина“ — потребують як на сучасного читача, детального критичного розгляду: надто вже незвичино здається за наших часів оця фантастична й примхлива мішанина лірики та сатири, оповіді й публіцистики, патетики й пародії — та й збагнути загальне соціально-політичне настановлення цих творів з їхнім характерним раптовим переходом від певної політичної орієнтації до зовсім іншої (порівн., наприклад, „Німеччина“, розділи XIV—XVII) — читачеві далеко важче, ніж відносно „однозначній“ ліриці Гайневій.

Заради окремої вступної статті для третього тому, варт було б скоротити не самі лише паралелізми у зазначених вище статтях М. Барана і Б. Якубського, а й вступну статтю (до другого тому) О. Бургардта „Гайне в українських перекладах“; хоч вона й містить багато цікавого, історично-літературного (та й теоретичного) матеріалу, проте призначена не для масового читача, а, насамперед, для критика та літературознавця — та й тематичний зв'язок її з другим томом „Вибраних творів“ Гайнових є, на нашу думку, досить-таки випадковий.

Перед редактором стояла тут дилема: не давати докладніших приміток, хай читач, мовляв, сам собі шукає по словниках, історіях літератури та енциклопедіях, а вмістити солідну вступну статтю, або відкинути цю статтю, дати до художнього матеріалу докладніші уваги й пояснення, які деякою мірою теж висвітлювали б художні засоби й прийоми гайнівської сатиричної творчості користування цитатами з різних німецьких і всесвітніх авторів, перекладування та зумисне перекручування відомих висловів, зіставлювання поважного з комічним, гра на антитезах, на зближуванні понять, на синонімах та гомонімах, літературні калямбури, натяки на відомі за Гайневих часів події, ситуація, художні твори і т. д. і т. п. Редакція вирішила зупинитись саме на цій другій можливості, тому й випускаємо в світ цей третій том Гайневих творів без супровідної вступної статті про Гайнівську сатиру“ (стор. 5—6).

Щодо цього, заперечувати не доводиться: сатиричні поеми Гайневі справді потребують дуже докладніших пояснювальних коментарів — саме таких, які подає Дм. Загуд у формі „Приміток і пояснень“ і до цього тому „Вибраних творів“, і до попередніх. Без одних численних „приміток“ (сторінки 225—290) сучасний масовий читач наш мало зрозумів би в самому тексті сатир Гайнових, розрахованих на німецького читача сорокових років минулого сторіччя, та ще й не на абиякого, а детально обізнаного з політичними, публіцистичними та літературними подіями своєї доби. Проте, треба підкреслити, що такі дрібні примітки та стислі нотатки (про окремі сатиричні поеми Гайневі), зрозуміла річ, не компенсують браку „синтетичної“ статті про цілий літературний жанр „сатиричної поеми“ Гайневої та про специфічне соціальне настановлення її — хоч скорочувати (або викидати) заради такої статті оці пояснювальні примітки, безперечно, не було б рації.

Зазначмо ще один структурний дефект третього тому (це вже цитата не з передмови, а з „Приміток і пояснень“):

„Єврейські мелодії складають останню частину книги „Романсеро““
З технічних причин вміщаємо їх у третьому томі“ (стор. 225) — замість другого.

Отже третій том, присвячений сатиричній поезії Гайневі, починається з творів, або скрізь націоналістичних („Принцеса Субота“, „Бруда бен Галеві“), або ж таких, що хоч і висміюють обидві монотейстичні релігії (християнство та іудейство), проте особливих симпатій авторових до іудейства аж ніяк не заступують. Цей розподіл окремих творів, розміщених у третьому томі, є, з популяризаційно-тактичного погляду, вкрай невдалий; краще було б, врешті, перенести „Єврейські мелодії“ до кінця третього тому, бо художню єдність „Романсеро“ однаково розірвано вже між другим і третім томом, та й видання вибраних творів Гайневих дозволяє деякі „вільності“ щодо цього.

Художній рівень цього тому підтверджують право Дм. Загула на репутацію майстра віршового перекладу. Стиль сатиричних поем Гайневих, влучно схарактеризований від самого Дм. Загула в наведеній вище цитаті з передмови (стор. 5 — 6), зводиться завдання перекладача, здебільшого, до відтворення окремих таких „художніх засобів“, що для них неможна встановити будь-яке загальне правило; бо всілякі лексичні забарвлення (неологізми, архаїзми, вульгаризми, барбаризми тощо) та різновиди калямбуру надаються, в найкращому разі, лише до приблизного відтворення, та й те, звичайно, вимагає від перекладача особливих словесно-комбінаторних здібностей. Звичайно, багато різних засобів „гри слів“ залишаються невідтворено навіть у Загуловім перекладі, але в цілому цей переклад навряд чи можна перевищити щодо словесно-стилістичної адекватності.

Зазначимо зокрема, що, залишаючи без художнього відтворення ті чи ті окремі вислови Гайневі, Дм. Загул почасти коментує це вживання „гайнеподібних“ висловів там, де в оригіналі маємо звичайні загально-літературні терміни; так, наприклад, — в VII розділі „Атти Троля“ — „weit impertinenten posch“ він перекладає через „ще наглядніш“ (стор. 84 — переклад, звичайно, далеко не адекватний)*, вживає чисто гайнівського композиту „людинофоб“ там, де в Гайне стоїть просто „людиноненавидник“ (der Menschenfeind — стор. 83). В інших випадках доводилося авторові вдаватись до синтактично-семантичного перебудування цілого речення:

„Werde nur kein Atheist,
So ein Unbär ohne Ehrfurcht
Vor dem Schöpfer — ja, ein Schöpfer
Hat erschaffer dieses Weltall!“

„Атеїстом лиш не стань!
Будь відмедемі Страх!господній
Май перед творцем — творець той
Сотворив і нас і всесвіт“ (стор. 86):

Вища ніж у попередніх двох томах якість перекладу зумовлена, здається, тим, що саме в третьому томі переважають твори „рефлексивні“, а не патетично-ліричні. В рецензії на перші два томи ми висловили було сумнів щодо внутрішньої „конгеніальності“ перекладачевої ліричному хистові Гайновому. Переклади третього тому стверджують, на наш погляд, оцю гіпотезу. Візьмімо XIV розділ „Німеччини“ — один з небагатьох фрагментів у сатиричних поемах Гайневих, де автор цілком віддається ліричному патосові. Саме тому можна було припустити, що переклад цього розділу вдасться Дм. Загулові менше за інші. І справді — хоч словесно-синтактичну сторону тексту відтворено тут майже бездоганно**, проте Дм. Загул не відчув емоційно-патетичної функції метру: цілий розділ написано так званим „тактовим“ (або „суто-акцентовим“) метром, але на кінці розділу — відповідно до піднесення емоційно-патетичного забарвлення твору — в цьому метрі пере-

* Розрядка в усіх цитатах — наша.

** Сумнів викликає надто вільний переклад однієї лише строфи — третьої з кінця: „Убивців, що нишком душили люд. В чарівній рідній країні, в золотоволосій Германії“ (стор. 186); у Гайне: „Убивців, нишком що забили колися Любу, чарівну, Золотоволосу дівчину Германію“. Це надто вже „раціональне“ знищення урочистої метонімії.

важають „регулярні“ ямбічні рядки. В сімох останніх строфах цього розділу на двадцять вісім рядків—десять ямбічних, і три з цих семи строф закінчуються ямбічним рядком.

Це — досить характерна для поезики Гайневої „кореляція“ між емоційним піднесенням тону та живанням регулярних рядків між тактовими: ми зустрічаємо аналогічне явище хоча б у „Гренадирах“. Отже цікаво, що Дм. Загул оціє „кореляції“ не відчув і не відтворив, хоч саме в цьому розділі „Німеччини“ приблизне відтворення ритму не загрожувало, здається, великими труднощами. Зазначеним вище пропорціям 28 : 10 і 7 : 3 відповідають переклади Дм. Загула 28 : 5 і 7 : 1. Тут, очевидно, лежить певна межа — не перекладницького хисту Загулового, а сприйнятливості його щодо тонкощів Гайневої поезики.

В. Державін

||| Гюстав Фльобер. Твори. Том II Салямбо. Переклад з французької мови М. Рильського. Примітки Т. Алексєєва. Книгоспілка. Харків, Київ 1930. Стор. 308. Ціна 1 карб. 25 коп.

З усіх художніх творів Гюстава Фльобера хіба що „Мадам Боварі“ має більшу історично-літературну вагу за історичний роман його „Салямбо“. Це буквально перший історичний роман з давньої старовини, який задовольняє вимоги художнього реалізму, правлячи, разом з тим, за зразок романтичної екзотики (але без стилістичних дефектів та сентиментальної наївності романтичних історичних романів Валтера Скота, Віктора Гюго та наслідувачів їхніх) — конкретно довів самим існуванням своїм літературну життєздатність історичного роману, як певного жанру, за тих часів, коли самий термін „історичний роман“ був за синонім фантастичної, поверхової та сентиментальної балаканини.

Сучасному читачеві важко уявити собі, що саме в другій половині XIX сторіччя — за часів бойового наступу натуралізму на літературні традиції романтичного стилю — чимало теоретиків літератури рішуче заперечували за історичним романом усяке право на існування. „Письменики не можуть знати про минулу добу більше, аніж вони вичитали з відповідних історичних джерел, до яких і ми (читачі) воліємо звертатись безпосередньо, бо вони все ж такі є надійніші“ — писав про історичний роман Фрідріх Шпільгаген, відомий німецький белетрист та теоретик художньої прози. Міркування такого типу: „історичний роман або повторює відомості історичної науки — і тоді він є некорисний, або він фантазує — і тоді він є шкідливий“ — отакі міркування здаються нам нині вкрай наївними й безпорадними, бо вони не „важають“ ані синтетичної і конкретної образної сили історичної белетристики, ані цілої художньої специфіки цього жанру, — але в літературній критиці середини минулого сторіччя такі міркування переважали.

Фльобер, виступивши на початкові шістдесятих років XIX ст. з „категієським“ романом своїм „Салямбо“, перший (за власним висловом у відомому листі до Сент-Бева, у грудні 1862), „застосував до античності засоби модерного роману“, разом з тим він виявив тут таку велику обізнаність із матеріальною культурою та психоідеологією античного Сходу, що й досі зовсім небагато можна назвати історичних романів із далекого минулого, які цієї стороною стояли на рівні „Салямбо“. Ця обізнаність є навіть далеко ґрунтовніша за професійну ерудицію деяких істориків, що намагались заперечувати певні культурно-історичні деталі, подані в „Салямбо“.

Тимто слід було Т. Алексєєву, авторові історичних приміток до цього перекладу „Салямбо“ частіше пригадувати деякі моменти з відомої полеміки Фльоберової з філологом Френером (Froehner) й обережніше ставитися до того, що він — Т. Алексєєв — кваліфікує як „грубі помилки“ Фльоберові (стор. 302). Звичайно, в „Салямбо“ є певні відступи від історичної дійсності, але вони здебільшого зумовлені цілком правомірними вимогами художнього стилю, як от епізод з „акведуком“ (в Картаїні за передримських часів на-

певне не було акведуку), концентрація політичних та воєнних подій трилітньої війни з вояками - найманцями в межах єдиного року, та інші моменти, відзначених від самого Фльобера в названому вище листі до Сент-Бева. Щодо висвітлення історичних подій, можна зазначити тенденцію до надмірного ізолювання отих „вояків - найманців“ („варварів“ — як називає їх Фльобер заради більшої екзотичності викладу) від тубільної людності лібійської, підлеглої картагінському імперіалізмові, далі — надмірне контрастове протиставлення війська „вояків-найманців“ картагінському війську Гамількара, в якому насправді такі самі найманці переважали, коли не кількісно, то, напевне, якісно; врешті — загальну (природно для буржуазного бехетриста, хоч саме в Фльобера відносно менше виявлену) тенденцію задушковувати класову суть історичних подій та культурно-історичного тла на користь моментам національно-етнічним.

Які ж „грубі помилки“ зустрічає в „Салямбо“ Т. Алексєєв. Поперше, Фльобер, мовляв, змішав у розділі VII — „зерет“ — досить невелику міру довжини — з „зедемом“ — що означає „площу землі, яку може обробити пара волів за один день“ (стор. 303). Це так. Далі, Фльобер, мовляв, припустився „грубих помилок“ щодо державного ладу Картагінії III сторіччя до нашої ери: за джерелами, відкритими після створення „Салямбо“, вища рада картагінська складалась (починаючи з V сторіччя) не зі ста членів, а з трьохсот; крім того, Фльобер не був обізнаний з існуванням окремої „малої ради“ (тридцять членів) та окремого державного суду (104 члени). Це — чи не все, що Т. Алексєєв може закинути Фльоберові.

А тепер перейдімо до історичних помилок самого Т. Алексєєва; вони є далеко численніші та грубіші за Фльоберові.

„Мамерт — місто в Південній Італії, ушавлене тим, що постачало бравих найманців“ (стор. 299).

Такого міста ніколи не було, Мамерт (Mamers) це середньоіталійський (оський або сабінський) Марс — бог війни; „мамертинцями“, про яких мовиться у Фльобера, називали італійських вояків-найманців взагалі, а зокрема — тих із них, що захопили перед першою Пунійською війною сицилійське місто Мессану, знищивши людність цього міста.

„Тетрарх — взагалі один із чотирьох управителів, тут міста“ (стор. 299) — ніяк не міста, бо мова — тут — про військовий ранг найманця Мапто; „тетрарх“ — це в античній військовій термінології командувач чотирьох „лохів“ (сотень).

„Ести — народ, що жив у південно-західній частині сучасної Німеччини (римська провінція Реція“ — стор. 304). Дивно! Як же це матросам Гамількаровим „кораблем пощастило переплыти проти води скітські ріки, добутися в Колхиду, до югріївців, до естів“ (ст. 123) — тобто, за Т. Алексєєвим, у сучасну південну Баварію. Вже самий контекст та сусідство югріївців мешканців сучасної Ютляндії (про них Т. Алексєєв нічого не каже) — показує, що тут мовиться про предків сучасних естонців (Aestii — у Тацита, Estiens у Фльобера). Чи були будь-які інші „ести“ в Реції на жаль, не знаємо.

„Сірти — племена, що жили на південь від затоки тієї ж назви“ (стор. 304). Не племена, а самі затоки, бо їх було дві — Велика Сірта (теперішня Сідра) і Мала Сірта (теперішня Кабес).

„Гетулія та Фацанія — країни на південь від Картагінії“ (стор. 304). Фацанія або Фазанія — це сучасний Феццан — країна на південь від Триполі, тобто не на південь, а на південний схід від Картагінії (Тунісу).

„Евергетія — країна в сучасній Персії; вояки тамтешні були як (мабуть, друкарська помилка замість „були відомі як“ — В. Д.) добрі кінотчки“ (стор. 306). Мабуть так; але це не має жодного стосунку до тексту Фльоберового, бо „бематисти евергетські“ (les bématisés d'Eurgète). про яких говориться в розділі X (стор. 171), це насправді — „землеміри Евергетові“, тобто землеміри царя Єгипту II Птолемея III Евергета (тут Т. Алексєєва спровокувала помилка перекладача).

Не зупинятимемось вже ані на численних випадках неточного або недоречного визначення, ані на „варварській“ транскрипції багатьох географічних назв та інших античних термінів—„ергастуля“ замість „ергастуль“ або „ергастулюм“ (стор. 298), „Лілібеї“ замість „Лілібей“ або „Лілібеум“. „Локра“ замість „Локри“ (стор. 303) тощо.

Отже, історичні коментарії Т. Алексєєва до „Саямбо“ неможна вважати за задовільні.

Переклад Максима Рильського є зразковий. Йому пощастило відтворити урочистий і разом з тим математично точний, максимально конкретний виклад Фльоберів. Багато сторінок перекладено з цілком адекватним відтворенням не самої лише стилістики, а й синтактичного ритму оригіналу. Немає тут спрощення, випадків „приблизного“ або „вільного“ перекладання важких місць, жодних скорочень крім цілком випадкових (так, на стор. 15 випадково випущено речення „*Ses yeux s'alanguissent*“ — „її очі зорились млясо“), або таких, що є справді зумовлені неможливістю дати точний український переклад (наприклад, на тій самій стор. 15 випущено словосполучення „*dans le sillage de mon navire*“, тому що французьке „*sillage*“ — водяна борозна, що біжить поза кормою корабля“ — здається справді немає українського лексичного еквіваленту. От невеличкий зразок віршованого стилізаційного перекладу (із промови Саямбо до найманців у розділі I):

„О, нещасна Картагіно! Бідолошне місто! Немає вже тобі на оборону таких, як колись були, сильних мужів,—тих, що переплавляли океан, щоб будувати храми на далеких берегах. Всі народи працювали тебе, і морські обшири, твоїми веслами країні, гойдали на собі твоє живо“ (стор. 16).

Багато сторінок із цього перекладу М. Рильського можуть правити за „художній стандарт“ чималого практичного значення; з них, справді, можна вчитись техніці стилізаційного перекладу художньої прози,—досить простежити, як старанно уникає М. Рильський сполучника й відносної частки „що“ там, де сам Фльобер уникає відповідного французького „*gus*“. Художні помиаки в М. Рильського трапляються зрідка; але один характерний приклад вважаємо за потрібне заналізувати тут.

Опис членів картагінського сенату в розділі VII — той відомий зразок соціального колективного портрету у Фльобера — відтворений у М. Рильського цілком добре; не задовольняє лише передостаннє речення:

„Полуменісті очі дивились неймовірно, а звичка до подорожів та до брехні, до торгівлі та владування надавала їм усім лукавого й суворого вигляду, в якому таїлися приховані дикі пориви“ (стор. 109 розрядка в цитаті наша).

Поперше, не „їм усім“, а „цілій особі їхній“ (*à toute leur personne*) — це мабуть випадкове відхилення. Але увагу привертають до себе, насамперед, слова „в якому таїлися приховані дикі пориви“, бо в оригіналі їм — відповідає не відносне речення, а апозиція „*une sorte de brutalité discrète et convulsive*“. Ясно, що „*discret*“ — не „прихований“ і що „*brutalité convulsive*“ — не „дикі пориви“. Буквальний переклад: „... надавала цілій особі їхній лукавого й суворого вигляду, якоїсь дискретної і конвульсійної брутальності“. Перекладачеві треба було б зберігти принаймні оце парадоксальне сполучення термінів „дискретний“ і „конвульсійний“ та „брутальний“ — отой стилістичний засіб „оксюмору“, якого Фльобер вживає дуже зрідка, в найвідповідальніших із семантичного погляду місцях, і який майже цілком зникає в перекладі М. Рильського. Для „дискретний“ можна було б мабуть відшукати якесь менш „екзотичне“ українське слово, проте „конвульсійний“ і „брутальність“ конче треба було, на нашу думку, залишити в перекладі так само, як вони є в оригіналі.

В усякому разі переклад М. Рильського становить нове помітне художнє досягнення в нинішньому українському „мистецтві перекладу“.

В. Державін

Акад. Ол. Новицький. „Т. Шевченко“. Видання „Рух“, 1930 (Українське малярство), стор. 32+XXV стор. ілюстрацій. Ціна 1 карб. 50 к.

Ви хочете знати, що потрібно, щоб „добре зрозуміти художню творчість Т. Шевченко?“ Розкрийте чергову „наукову“ працю акад. О. Новицького „Т. Шевченко“. Читайте й „вникайте“.

Щоб добре зрозуміти художню творчість Т. Г. Шевченка, — пише тут акад. Новицький, — треба звернути увагу на те, які художні ідеали панували за той час, коли він взявся до цієї праці, оскільки вони могли задовольнити його, які могли бути інші впливи на нього, чим їх викликано і що він, кінцею-кінцем, вніс нового в скарбницю нашого мистецтва“. Далі — мова про вплив Брюлова, голяндців і т. д. Цим і визначається, за акад. Новицьким, мистецька практика Т. Шевченка. Цим і обмежується її аналіз у академіка Новицького.

Що буржуазні мистецтвознавці, розглядаючи мистецтво, все зводять до впливів, — це ми давно „добре зрозуміли“. Відомо також, що псевдо-науковість і класову суть цієї методи вже не один десяток років тому викрила марксистська наука. Але яке діло до цього акад. Новицькому, що протягом багатьох років, гуртуючи коло себе відповідні „кадри“, веде активну боротьбу проти марксистської критики й мистецтвознавства, спеціально пропагуючи в своїх „працях“ теорію „впливів“ окремих митців, мистецьких шкіл, що не залежать від соціально-класових умов, соціального оточення, в яких творить художник.

Проте, це далеко не все. Щоб „добре зрозуміти“, треба не тільки покласти в основу ідеалістичний метод про зумовлення мистецької творчості „впливами“ й т. п.; треба, очевидно, ще знатись на тонкощі „таємної поезії“, яку знайшов у пейзажах Шевченка акад. Новицький, треба збагнути „український зміст“ цих пейзажів; треба, нарешті, знати особливості „українського народу“, що, як це відкрив акад. Новицький, в найрадіснішому краєвиді відчуває якийсь сум* і т. інш.; і все це треба протиставити діалектичній аналізі процесу розвитку художника — представника певної класи, класовій зумовленості його практики, розглядати її в її діалектичній єдності і т. д.

Розвиваючи свої міркування про „впливи“, акад. Новицький пише: „Його (Шевченка — Є. Х.) українській душі (!) ближча була голяндська школа, як і саме життя голяндського народу ближче до життя нашого народу. Особливо яскраво виступають характерні риси голяндського малярства, коли порівняти його з малярством їхніх сусідів — фламандців. У той час, як фламандське мистецтво виявляється, мовляв, аристократичним напрямком, голяндське — демократичним. Голяндські картини призначалися не для просторих світлих церков (бо голяндці були протестанти), ані для пишних палаців, — вони містилися в тісних, напівтемних кімнатах. Тому то вони завжди невеликого розміру, тому то і зміст їх зовсім інший“ (Розрядка наша — Є. Х.)

Ця ідеалістична писанина не потребує, як то кажуть, жодних коментарів. Пояснювати зміст голяндського малярства життєвими умовами — це, здається, найблисकुчіша перлина „методології“ акад. Новицького.

Аналіз окремих робіт Шевченкових цілком відповідає оцим загальним „принциповим настановам“. „Щодо портретів (Шевченкових — Є. Х.), то кращі з них виконані дуже просто, без штучних ефектів і правдиво передають осіб“; в „Судній Раді“ — саме життя без усякої прикраси, як воно

* Він (Шевченко — Є. Х.) малює натуру ані трохи не „підправляючи“ її, але вміє побачити в ній ідею, заложену в кожному данім мотиві, й передати це в своєму малюнку, й бачить він тут те ж саме, що бачить і весь нарід український — в найрадіснішому краєвиді відчуває... якийсь сум:

„І все те, все те радує очі,
А серце плаче, глянути не хоче“ (стор. 24).

єсть; характер інших творів вичерпується, наприклад, тим, що одні „цікаві своїм штучним освітленням“, другі передають „внутрішню красу“. Щоб остаточно все „добре зрозуміти“, треба, як виявляється, не обминати „душі“. Про цю „душу“ раз-у-раз згадує акад Новицький: й „в душі Шевченка заилися почуття художника... і людини“, і Брюлову Шевченків ескіз „дійшов до душі“, рисунки Шевченкові „беруть читача за душу“... і т. д.

Якого характеру монографію ми маємо перед собою—ясно. Зайве було б тому спинятись докладно на окремих фактичних „неточностях“, зокрема на епохальному відкритті акад. Новицького, що більшість руських маярів Шевченкової доби була „пролетарського походження“; на прихованому натякові, що, мовляв, Шевченко не став панським прислужником, як от руські маяри, зокрема й через те, що був селянського, а не „пролетарського“ походження (ст. 12) і т. д. Нудно було б далі розбирати цю типову для буржуазно-дворянського мистецтвознавства писанину, що йде з кола тих людей, повз яких пройшли не лише 13 років Жовтня* (від нього вони відсижувались за „високо-академічними стінами катедри мистецтвознавства УАН), а й не одне десятиліття розвитку буржуазного мистецтвознавства.

З здивованням придивляючись до титульної сторінки книжки: ця псевдонаукова архідилетанська „творчість“ (подібно до збірника „Мистецтвознавство“, на якому ми вже спинялися окремо) запізнилася своїм виходом в світ принаймні на кілька десятиліть.

Ми й досі надто недостатньо ведемо боротьбу з ідеалістичним мистецтвознавством, хоч активність представників його останнім часом помітно зросла, недостатньо фіксуємо увагу на його виступах, спрямованих проти марксистського мистецтвознавства. Ми недостатньо розгортаємо критику продукції цих епігонів ідеалізму, які ведуть свою реакційну роботу в досить ще широким масштабах. Одним із конкретних проявів активності цих мистецтвознавців і є праця О. Новицького про Шевченка. Треба обурюватися з тої легковажності, з якою деякі видавництва, у даному випадкові „Рух“ (це стосується й до мистецького сектора ДВУ), видають різний ідеалістичний мотлох. Треба обурюватися з безвідповідального ставлення їхнього до такого відповідального завдання, як висвітлення образотворчої практики Т. Г. Шевченка.

Є. Холостенко

II. Квору. Кувинтельник русо - молдовнєск.

З доручення Наукового Комітету Молдавії було складено і тепер уже видруковано русько-молдавського словника. Відмінно від попереднього словника, що його склав Т. Бучушкану, і що являє просто компіляцію румунського *dicționar'a*, ця робота є перша спроба повніше охопити всі слова й поняття, які має сучасна руська літературна мова, а також скласти на ґрунті молдавських мовних пнів нові слова, яких ще немає в молдавській мові. З другого боку, автор поставив перед собою завдання визначити той контингент слів, який потрібно запозичити з інших мов, а також запровадити в молдавську мову ряд термінів і слів, що мають інтернаціональне значення.

Завдання повніше охопити і перекласти на молдавську мову засоби руської мови, можна розв'язати лише колективними зусиллями. Цілком природно, що в словникові, який містить 19,000 слів, немає перекладу багатьох, часом навіть досі поширених слів. Тут ставимо собі завдання дати якісну оцінку того матеріалу, що є в словнику, та накреслити хоча б у загальних рисах дальший шлях розвитку молдавської літературної мови.

* Це підкреслюється і в примітках. Тут, наприклад, читаємо, що картина Федотова „Сватовство майора“, або „Жених“ знаходиться в Румянцевському (?—Є. Х.) музеї в Москві.

Навіть побіжно переглядаючи словник і вражає і дивує та сваволя та непослідовність впорядника щодо вимови й транскрипції ряду запозичених слів. Так, наприклад, слова „автограф“, „автобіографія“ в перекладі зберегли свою транскрипцію, змінивши лише закінчення. А слова „автор“, „автомат“, „авторитет“ в перекладі чомусь перетворилися на „афтор“, „афтомат“, „афторитет“ і т. д., скрізь замість „в“ маємо „ф“. Якщо властивість молдавської мови така, що потребує заміни звуку „в“ на „ф“ (а це звичайно є невірною), то чому ж та сама частинка „авто“ в деяких випадках зберігається?

Далі візьмімо інтернаціональне слово „адрес“ — перекладено „адрис“, так само „тиелефон“, „тилископ“. Чому „е“ замінена „и“. Можуть сказати, що у вимові цього слова замість „е“ чути „и“. Але ж і в інших умовах, в тім числі руській та українській, вимова різнилась від транскрипції. Ми гадаємо, що саме в таких випадках слід зберігати загальновишнвану інтернаціональну транскрипцію, змінюючи лише закінчення.

Слово „азбука“ чомусь перекладено мало відомим словом „букоавни“, хоч у молдавській мові є всім зрозуміле слово „алфabetул“, „букерь“.

Слово „ампутация“ перекладено „ампутации“, „тэери“, „шунтири“. Вірно. Але чому ж слово „ампутировать“, що стоїть поруч, перекладено „а ымпута“ замість „а ампута“, як мусило б бути? Слово „а ымпута“ справді є в молдавській мові, але воно з поняттям „ампутировать“ нічого спільного не має, бо відповідає руському „вмения“, „приписывать“, а не „ампутировать“.

Слово „аероплан“ перекладено „аироплан“, „аирозбуреторь“. Знову цілком незрозуміло, навіщо авторові треба було заміняти „е“ літерою „и“ („аеро“ — „аиро“), особливо якщо взяти до уваги, що слово „аероплан“ означає „повітроплав“ і що в тій таки молдавській мові слово „повітря“ перекладається словом „аер“ в тому самому словникові (стор. 26). Слово „звук“ перекладено „сунет“. Цілком вірно. Проте витворене з нього слово „отзвук“, складене з допомогою молдавського префікса „ре“ („от“), набирає в автора словника нового вигляду: „ресунит“. Чому „ресунит“, а не „ресунет“, міг би пояснити лише автор.

Слово „аномалия“ перекладено „аномалии“, „неправилнишии“. Можна, звісно, не заперечувати проти узвичаєння в молдавській мові терміну „аномалия“, засвоєного в багатьох європейських мовах, але ми категорично заперечуємо проти такого безглузлого, невмілого перекладу цього слова молдавською мовою, як „неправилнишии“. Не кажучи вже про те, що слово „неправилнишии“ — ніяк не молдавське, а просто перекручене руське слово „неправильности“; запозичене і засвоєне там, де етнографічні умови були найнесприятливіші для молдавської мови, — це слово зовсім невірною віддає той зміст, що вкладається в поняття „аномалия“. Дослівно „аномалия“ означає „отклонение“ і перекладається в молдавській мові з абсолютною точністю справді молдавським словом „абатере“.

Перейдімо до словотворів, що забирають у словникові немало місця. Ми, зрозуміло, не можемо в рецензії взяти під критичний розгляд весь матеріал словника і змушені будемо обмежитися розглядом лише окремих слів, щоб дати читачам загальне уявлення про методу та якість цього конструювання нових слів.

Берімо слово „дознание“, що в словникові перекладено „шершетари“, „афляяи“. В старо молдавській мові нема слова, що відповідало б безпосередньо поняттю „дознание“, і румуни запозичили з інших мов слово „secretare“ (а також informatie). Його і взяв автор словника. Друге слово „афляяи“ автор сконструював із молдавського дієслова „а афла“ („знайти“, „добути“), але... на жаль, мало відповідно до змісту слова „дознание“. Гадаємо, що воно так і залишиться невикористане.

Слово „должность“ перекладено „дрэгэтории“. Це слово виконано з старо молдавської мови (XVI — XVII сторіччя) і для сучасного молдаванина воно звучить приблизно так, як для сучасної руської людини звучали б

слова „повытчик“, „дьяк“, „под'ячий“ та інші. Доцільніше було б замінити його сучасними словами — „пост“, „функція“: вони зрозумілі й для маси і засвоєні вже в мові молдавського населення Західністронщини.

Слово „здравомыслие“, що його можна було з найбільшою точністю перекласти словом „раціоналітате“, в словнику перекладено: „пэрэри сэнэтысы“, „китеали“ і „минти синэтысы“; все це — мало придатне, незграбне і неточне.

Слово „неподкупный“ перекладено „ди ннакумпэрат“. В такій конструкції воно більше наближається до слова „неокупний“. Вірніше було б „ди немитут“, або „некорутшибил“ (від слова „корупція“, „підкуп“).

Слова „передаточный“ і „передатчик“ за невідомими нам законами граматики обидва однаково перекладено словом „придэтэтор“. Що це за слово, і чому саме воно повинно означати „передаточний“ — нам ніяк не зрозуміло. Якщо не помиляємось, слово це можна зустріти в старо молдавській церковній мові, й означає воно там не то „предатель“, не то „предательский“. Чому воно повинно означати слова „передаточний“ і „передатчик“, — повторюємо, навряд чи хто зрозуміє. Ми б рекомендували його в даному разі замінити словом „ди трансмитере“, „трансмитер“, — буде вірніше і зрозуміліше.

Слово „косность“ перекладено „стэтуцыи“, „ынцепенире“: Що означає слово „стэтуцыи“ — цього ніхто не може сказати, бо воно просто безглузде, (щось на зразок „стоячидержання“), слово ж „ынцыпынири“ означає „ощепенение“; ні те, ні друге не відбивають поняття „косности“.

Ми не будемо утрудняти читача дальшим розглядом словотворчости авторової. Скажемо лише, що в величезній більшості вони неприродні, кабінетно надумані. Всі такі слова, як „извращать“, „изготавливать“, „качество“, „общедоступный“, „обильный“, „повальный“, „проявление“ і т. ін. і т. п., з їх предивовижними перекладами: атотапрокиетник (загальноприступний!), диолатник (повальний?), куметати (якість) та інші, на нашу думку, є негодящі, несерйозні спроби за всяку ціну „вигадати“ якусь нову мову. В багатьох випадках, вдумливіше поставившись, можна знайти зовсім нештучний і цілком задовільний переклад слів, навіть не вдаючись до запозичень з інших мов.

Деяких слів скажемо про ті словотвори, в основу яких покладено чисто руські слова, і які автор вважав за потрібне узвичаїти в молдавському лексиконі. Таких слів в словнику є не мало.

Слово „задор“ автор перекладає зіпсованим словом „зедэрялы“. Зайва, непотрібна ретельність, бо в молдавській мові є своє слово, що цілком вірно відбиває зміст руського слова „задор“ — „инфуриаре“, „фурие“.

Слово „квартира“ перекладено „фатирь“, „картирь“. Автор, очевидно, хоче примусити молдаван говорити мовою калузьких та костромських всликоросів. Гадаємо, що й ця русифікація є зайва, бо молдавська мова має слово з точним значенням цієї ж „фатирь“ — „локуинце“, „кирие“, „касы“.

Слово „кабала“ перекладено „кэбала“. Ніхто з молдаван такого слова не вживає, його виготовив автор найпростішим способом, зісновавши „на молдавський лад“ слово „кабала“. Знову зайвий труд, бо молдавському „кабала“ означає „жугул“, „робіє“.

Слово „отставка“ перекладено „остафкы“. В молдавській мові нема терміну, що містив бив собі поняття „отставка“, але ж це ніяк не означає, що для цього треба взяти зіпсоване руське слово; молдавани кажуть „л да афары“, а по той бік Дністра часто вживають слова „демисіє“; його очевидно й слід узвичаїти в молдавській мові.

Слово „поносить“ (якусь річ) перекладено „а поносы“ (!), замість „а пурта“ („оляк“); „искусство“ — „искуснышии“ замість „арты“; „повторения“ — „повторири“ замість „рететари“; „казенный“ — „казоник“ (!) замість „ди стат“, „фискал“; „изгнание“ — „изгонири“ замість „прибежире“ і т. д. і т. ін. Можна було б цей список зробити довгеньким.

Крім цього, в словнику є дуже багато просто невірних перекладених слів. Зупинятися на них не будемо, а перейдімо до висновків.

Ми вважаємо за потрібне позбутися тієї непослідовності, ічим не ґрунтованої змінності звуків запозичених із чужомовних та інтернаціональних слів, відзначених на початковій рецензії. На жаль, ми ще не мали змоги ознайомитися з недавно видрукованим правописом, на підставі якого ніби складено цей словник. Але після уважного перегляду його в нас склалася думка, що в багатьох випадках тут є неймовірна плутанина. Досить для цього прослідкувати хоча б за тими змінами, яких зазнає молдавське слово „прэжи“, що виступав тут в найрізноманітніших значеннях з найрізніших причин, або, наприклад, слово „капитан“: його перекладено по-молдавському „кэпитан“, але слово „капитанство“, що стоїть поруч, перекладено вже „кэжитени“. Чому? За якими законами пень слова „кэпит“ перетворився на „кэжит“? Скільки нам відомо, ні практика вимови величезної більшості молдавського населення, ні закони молдавської фонетики не викликають таких змін і вони є, якщо це не просто друкарська помилка, витвір авторської фантазії.

Щодо утворення нових слів, уже відзначених раніше, слід визнати, окрім успіш, що їх тут досяг автор. В багатьох випадках сконструйовані від нього слова (цэроштиинца, „зэришти“, „кувинтельник“) настільки вдалі, що є підстави їх закріпити в молдавській літературній мові. Поотте, ми вважаємо за незірний самий підхід авторів до цього завдання, бо він намагався, хоч би там що, знайти однослівний переклад та ігнорував (здебільшого) не лише багатий запас інтернаціональних слів, а й ті слова і терміни, що вже є в молдавсько-румунській літературі і цілком засвоєні в молдавських масах Західної Європи.

Ігнорування тих лексичних зрушень та відрив від процесу оновлення мови, що відбувається в основній частині Молдавії, є основна хвиба цієї праці, що ставить китайський мур взаємного нерозуміння серед того самого народу і чималою мірою позбавляє нас найважливішого засобу соціально-культурного впливу на маси — мови. Слід рішуче підкреслити, що настановлення на русифікацію молдавської мови тут, в радянській Молдавії, створює зайві перешкоди для культурно-політичного спілкування з іншою нерадянською частиною Молдавії. Автор ставав часто саме на цей шлях, шлях найменшого опору, і словник збагачився на слова, що принаймні дивовижно звучать для молдавського вуха (на зразок „зедэряи“, „искусниши“, „допросы“, „поносы“ і т. д.). І разом з тим такі специфічно-радянські слова (наприклад, „смычка“, „пятiletка“, „советский“), що вперше з'явилися саме в руській мові, такі слова не знайшли визнання в цьому словнику. Всі вони перекладені на молдавську мову — і то надзвичайно незграбно, незугарно.

В багатьох випадках, як бачив читач, авторів не вдалося хоч трохи задовільно перекласти слова, і то не тільки через порівняну бідність молдавської мови, через ті чисто специфічні особливості, що лежать в основі кожної мови. В розв'язанні такого завдання, як створення нових слів, нам, взагалі здається сумнівним успіх однієї людини, навіть геніальної, що працює над цим питанням в тиші кабінету, і намагається, йдучи шляхом логічних побудов та комбінацій, сконструювати нову мову, якою ще ніхто не розмовляв. Нам ще видається своєрідною богдановщиною в лінгвістиці.

Замість цього кабінетного вимучування ми, поперше, порекомендували б авторів взяти на себе ініціативу в організації колективної роботи над збагаченням молдавської лексики, бо, повторюємо, лише для колективу й посилене задовільне розв'язання цих питань.

Подруге, скільки в основі всієї цієї „искусниши“ й надуманості лежить недостатня обізнаність із старомолдавською літературною мовою, ми рекомендували ближче ознайомитися з нею, видавши окремі твори, хоч би таких письменників, як Нібелуца, Крянга, Кожбук та інші, відносно

ближчі нам, а також деякі твори молдавських народників - попораністів, що писали простою народньою мовою. Ознайомлення радянського молдавського читача з цими літературними зразками могло б сприяти дальшому розвитку молдавської літературної мови.

По третє, слід, повторюємо, більше орієнтуватися на засвоєння мовних лексичних багатств Задністрянської частини Молдавії, певна річ, повсякчасно кладучи в основу ті нові вимоги, що їх висуває радянський культурний процес (преса, література, школа і т. д.), виходячи з завдання творити молдавську соціалістичну культуру.

Нарешті, за одну з умов нормального розвитку літературної мови ми вважаємо серйозне широке обговорення цих питань, зокрема на сторінках молдавської преси. Треба розгорнути широку критику роботи кабінетних мудрих, що вигадують кожен по-своєму граматику, фонетику, ортографію й термінологію.

На жаль, молдавська преса дотримує в цьому питанні якоїсь особливої „лінії“ і „витримано“ мовчить. Таке систематичне замовчування найактуальніших питань ми можемо пояснити лише одним — консервативним ставленням до питань мовного розвитку, небажанням іти далі того досить низького рівня молдавської мови, на якому вона була спочатку та ще й тепер є. Це твердження стане ясним, коли ми скажемо, що в Молдавії є монопольне право редакції друкувати статті та книги тільки такою молдавською мовою і вживати тільки таких молдавських слів, які визнає редакція, а не автор статті чи книги. І кожна стаття, спрямована на обговорення цих питань, спокійнісінько лягає на дні редакційного кошика, якщо не відповідає „поглядам“ редакції.

Цілком природно, що в таких умовах неможливий нормальний розвиток мови. Відповідним молдавським організаціям слід би замість байдужого споглядання таких „звичаїв“ дати керівні вказівки, що сприяли б процесові зростання й оформлення найважливішого елементу національної культури, яким є мова.

Є. Багров

НОВІ КНИЖКИ ЗА КОРДОНОМ

ФРАНЦІЯ

а) Поезія й белетристика

Ане, Кльод. Маєрлінг.

Anet, Claude. Mayerling. Paris 1930, Grasset.

Біографічний роман про кохання ерцгерцога Рудольфа (сина й наслідника цесаря Франца-Йозефа) і Марії Вєгери, що закінчилось трагічним самогубством їхнім. Автор, відомий представник авантурно-історичної белетристики французької, не виходить тут за межі банального й поверхового мелодраматизму.

Бєрнар, Едмєнда. Токарєллі, кардинал і пірат.

Bernard, Edmonde. Toccarelli, cardinal et pirate. Paris, 1930, Editions de France.

Історичний роман молодій письменниці французької (що дебютувала кілька років тому психологічно-сексуальним романом „Аньєс, Бубуль та кілька інших“) про фантастичну кар'єру римського прєдьята за доби Людовика XV, що став, кінєць-кінєдем, за ватажка піратів. Авторка наслідє авантурні романи Мак-Орляна щодо побудови фабули, й історичні романи Анрі де Рєньє — щодо стилю викладу.

Брусон, Жан-Жак. Санкюльєтськє ночі.

Brousseau, Jean-Jacques. Les nuits „Sans enlottes“. Paris, 1930.

Відомий секретар Анатоль Франса, автор мемуарних памфлетів „Анатоль Франс у пантофлях“ і „З Парижу до Буєнос-Айресу“, очевидно, змагаєтєся

в одих чотирьох новєлях з історії Вєликої французької рєволюції (Флорє-алєва нїч, „Мєсидорова нїч“, „Нїч маркіза дє-Сада“, „Тєрмідорова нїч“) з історичним романом „Боги жадають“ колишнього „метра“ свого. Далєко поступаючись перед ним щодє розуміння історичних подій, та й щодє тонкої скептичної тронії, Брусон, слїд визнати, в цілому досить влучно додержує того самого стилю оповідання.

Гзєль, Поль. Радіо на зірках.

Gsell, Paul T. S. F. avec les éfoiles. Paris, 1930, Nouvelle Société d'Édition.

Науково-фантастичний та утопічний роман (в дусі Вєлза, алє з певним моралізаторським ухилом до „філософічної“ белетристики Вольтерєвої) про радіотєлєграфний зв'язок з людністю інших планєт і про соціально-культурні риси тамтєшнього життя. Ця друга тема роману не позбавлєна іронічних натяків на капіталістичнє суспільство на нашій планєті, алє вони не виходять за межі дрібнобуржуазного радикалізму.

Голєн, Гійєм. Доля.

Gaulène, Guillaume. Le destin. Paris, 1930, Rieder.

Другий том психологічно-побутової романної сєрії „Секретний щодєнник“ (Le mémorial secret), присвячєної змалюванню остаточного розкладу побуту й етики в сучасній буржуазній Франції. Автор оповїдає тут про долку якогось офіцєра колоніального війська, що бєнкетує, розтрачує казенні гроші, дезєртує та, нарєшті, вбиває власного

брата, і надає цьому сюжетові чималої емоційної виразності.

Давід, Жорж. Дві тисячі мешканців. David, George. Deux milles habitants. Paris, 1930, Editions Sociales Internationales.

Новий сатирично-побутовий роман молодого белетриста, що відомий став першим твором своїм „Парада“ (La parade, 1929, з передмовою Шарля Вільдрака). Цей другий роман, як і попередній, гостро викриває побут глухої провінції французької. За сюжет узято муніципальні вибори в містечку з двома тисячами мешканців і з зовсім непропорційною силою дрібних та складних інтриг і адміністративного кар'єризму. Суворі, часом брутальні іронія авторова доходять у цьому творі досить великої сили.

Деро, Макс. Поет і зрадниця. Daïreaux, Max. Le poète et l'infidèle. Paris 1930, Nouvelle Société d'Édition.

Побутовий роман із життя, сучасних паризьких літературних кіл. Гумористичне забарвлення фабули (збудованої на тому, що відомий письменник страшується проти зради своєї дружини) дещо поживає цей соціально-незначний і поверховий твір.

Дюшюї, П'єр. Андре Лоранс, канадець-француз.

Dupuy, Pierre. André Laurence, Canadien-Français. Paris, 1930, Plon.

Психологічно-етнографічний роман із сучасного побуту французької (мовою та походженням) частини канадської дрібнобуржуазної інтелігенції. Автор, здається, надто згущує фарби щодо інтелектуальної та загальнокультурної відсталості канадсько-французької буржуазії проти буржуазії метрополії; так, принаймні, висловлюється з приводу роману саме французька буржуазна критика (Vient de paraître, 1930, Mai).

Кассіль, Анрі. Під знаком Будди. Casseville, Henry. Sous le signe de Bouddha. Paris, 1930, Crès.

Колоніально-етнографічний роман, що продовжує собою розпочату в попередньому творі того самого автора — „Сао, спокійна коханка“ (Sao, l'amoureuse tranquille, 1928, див. „Критика“ 1929, № 1, стор. 144) — аналізу родинної психології тубільного жіноцтва

Анаму. Роман цей мало чим відзняв чаеться проти багатьох аналогічних зразків буржуазної колоніальної белетристики.

Тусель, Жан. Поворот.

Toussoul, Jean. Le retour. Paris, 1930, Rieder.

Новий психологічно-побутовий роман відомого белетриста, колись близького до французького революційного письменства. В творі центральне місце посідають індивідуальні переживання юнака, що під впливом наглої смерті нареченої зволів залишитись на ціле життя за шкільного вчителя в рідному селі. Ідейне настановлення твору — якась невиразна „загальнолюдська“ гуманність.

Фішер, Макс. Ланки ландюга.

Fischer, Max, Anneaux de la chaîne. Paris, 1930, Flammarion.

Збірка психологічно-побутових новел відомого гумориста, що несподівано в цих творах наслідує натуралістів французьких, і першу новелю, що дає заголовок цілій збірці, присвячено темі сифілітичного зараження в подружжі (автор припускає, що третинний сифіліс залишається подеколи заразивим). Натуралістичну поетику Мопасанову відтворено в цих новелях досить вдало.

Флере, Фернан; Аляр, Роже. Селестіна.

Fleuret, Fernand; Allard, Roge. La Célestine. Paris 1930, Editions du Trianon.

Модернізація славної колись старо-іспанської драми Фернанда де-Рохао „Селестіна“ (1479). За сюжет в класичний у цілому старо-іспанському театрі мотив конфлікту любови й лицарської честі. Ця адаптація виявляє якнайвиразніше основні й дрібні диференційні ознаки в драматургіях відповідних двох епох.

а) Критика й літературознавство.

Амбрієр, Франсіс. Жоашім дю-Белле.

Ambrière, Francis. Joachim du Bellay. Paris, 1930, Firmin-Didot.

Ця біографічна й історично-літературна монографія про одного з найвидатніших поетів французьких XVI сторіччя, члена „Плеяди“ Ронсарової

(1525 — 1560), становить спробу об'єктивно перецінити історично-літературне значення художньої діяльності дю-Белле, що її досі — в уявленні традиційного літературознавства — надто затуляв величезний літературний успіх Ронсара.

Буанзо, Еманюель. Ш.-Ф. Рамюс.

Buenzod, Emmanuel. C. F. Ramuz. Lausanne, 1930, Editions des Lettres.

Ця невеличка критична монографія становить чи не першу більш-менш серйозну французьку розвідку про літературну творчість Шарля-Фердінана Рамюса (народ. 1878 року) — французько-швейцарського белетриста-реаліста, описувача побуту та психо-ідеології селянства та дрібної буржуазії швейцарської. Дуже відомий у Швейцарії, й у Німеччині, цей автор тільки за останніх років почав привертати до себе увагу французького читача.

Ляндр, Жана. „Розмови бідака з самим собою“ Жана Ріктюса“.

Landre, Jeanne. Les Soliloques, du pauvre, de Jean Rictus. Paris, 1930 Malfère.

Історично-літературна монографія про першу з двох збірок поезій Жана Ріктюса (справжнє ім'я його — Габріель Рандон) — поета паризьких богемних злиднів, одного з небагатых, що писали паризьким люмпенським жаргоном (арго). Культурно-історична вага цих поезій є досить велика, хоч художній хист поета (колишнього парнасиста) сам собою на особливий інтерес не заслуговував би. Книжка Жани Ляндр має переважно описово-інформаційний характер.

Ляцарюс, Люн. Бомарше.

Latzarus, Louis. Beaumarchais. Paris, 1930, Plon.

Ще одна „романізована біографія“ великого драматурга, далеко нижча за історично-літературного боку за аналогічне „Життя Бомарше“ Рене Дальсема (René Dalseme, a Lvie de Beaumarchais, 1928, див. „Критика“, 1928, № 6, стор. 149 — 150), проте багата на характерні соціально-культурні деталі з тогочасного побуту аристократії, великої буржуазії та літературних кіл французьких.

Мабій-де-Поншвіль, А. Прогулянки з Вергарном.

Mabille de Poncheville, A. Promenades avec Verhaeren. Paris, 1920, Mercure de France.

Ці інтимні мемуари одного з найближчих друзів великого поета бельгійського, містять, з історично-літературного погляду, чимало зовсім зайвих і нехарактеристичних подробиць; проте розмови Вергарнові з автором мемуарів, записані, як здається, старанно й об'єктивно, складають матеріал дуже цінний. До книжки додані деякі документи, що стосуються до особистої біографії Вергарна, та листування його з Льобраном.

Мажанді, Моріс. „Астрєя“.

Magendie, Maurice. L'Astrée. Paris 1930, Malfare.

Історично-літературна монографія, присвячена „Астрєї“ Оноре д'Юрфе (1610). Величезний літературний вплив цього твору на ділу белетристику французького класицизму, а так само й численні культурно-історичні відомості, що їх подає текст „Астрєї“, за налізовані в розвідці М. Мажанді досить докладно.

Пуляй, Аврі. Шарль-Люї Філіп, популізм та пролетарська література.

Poulaille, Henry. Charles-Louis Philippe, le populisme et la littérature proletarienne. Paris, 1930, Cahiers Bleus.

Стисла критична розвідка про пролетарську літературу у Франції, що за її фундатора (в галузі художньої прози) автор справедливо вважає Шарля-Люї Філіпа. З сучасних пролетарських письменників автор детальніше розглядає Люсьєна Жана, Люї Назі, Маргеріту Оду. Влучна полеміка проти так званого „популізму“ в сучасній белетристиці французькій належить до позитивних рис книжки. Проте, її дуже знецінює велика методологічна невиразність, зокрема вкрай невиразне розуміння самого поняття пролетарської літератури: автор, здається, цілком серйозно, зачисляє до неї не тільки таких письменників, як Рамюс, а навіть Гарді, Гамсуна й Пільняка.

АНГЛІЯ ТА АМЕРИКА

а) Поезія й белетристика

Бенстед, К. Р. Відступ.
Benstead, C. R. Retread. New York, 1930, Century.

Американський „воєнний“ роман дещо незвичайного типу: картина відступу союзників за часів великого німецького наступу увесні 1918 року, змальована крізь психо-ідеологічне сприймання американського військового священика (католика), який нічого ніколи не розуміє у фронтовій психології салдата-рядовика і сприймає ціле оточення за шаблянами власної догматично-абстрактної етики. Цей іронічно забарвлений твір не позбавлений окремих гострих соціально-сатиричних моментів.

Грум, Льюїс. Франсуа й Катерина.

Groom, Laurence. François and Catherine. 1930, Scholartis Press.

Віршована історична поема про трагічне кохання Франсуа Вільйона — славетного французького поета XV століття, найкращого представника „школярської“ середньовічної поезії французької — і Катеріни де-Воксель. Авторка — досить типова представниця сучасного англійського віршованого епосу — надмірно психологізує історично-літературну постать Вільйонову.

Джібс, Філіп. Сховане місто.

Gibbs, Philip. The hidden city. New York, 1930, Doubleday-Doran.

Методичний роман цікавий не любовною фавбулою, а стороною фактографічною — численними реалістичними спостереженнями з санітарно-медичного побуту сучасного Лондону. Слід відзначити певний теоретичний ухил авторів до психоаналізу — зокрема, до психоаналітичного висвітлення переживань головних персонажів роману.

Джонс, Нард. Поворот до Орегону.
Jones, Nard. Oregon detour. New York, 1930, Payson-Clarke.

Цей перший роман американського письменника-дебютанта присвячений змальованню побуту та „колективної“ психології мешканців провінційального містечка у східному Орегоні. Твір становить цікаву спробу відтворити поетику французького унанімізму (в

дусі Жюльє Ромена) на американському побутовому матеріалі.

Комров, Мануель. Коронка.
Komroff Manuel. Coronet. New York, 1930, Coward-Mc Cann.

Історична „епопея“, що складається з шістьох новел (або „книг“) і змальовує долю певних французьких і руських родин протягом XIX сторіччя (у першій книзі, що править за пролог, події відбуваються 1600 року, в дальших — 1812, 1814, 1849-1850 1900 і 1919 року). Коронка і срібний прут, що переходять раз-у-раз від одного спадкоємця до іншого, є за якийсь невиразний символ у цьому досить цікавому зразкові англо-американської символістської історичної белетристики.

Лемб, Гаролд. Хрестові походи.
Lamb Harold. The Crusades. New, York 1930. Doubleday - Doran.

Збірка історичних новел найвидатнішого представника сучасної історичної белетристики американської, автора романів про Чингіс-хана (Genghis Khan, 1927) та про Тимура (Tamerlane 1928). Підзаголовок „Хрестових походів“ — „Залізні люди і святці“ (Iron men and saints) — досить виразно характеризує загальне „романтично-екзотичне“ настановлення твору.

Лінклатер, Ерік. Шинок поета.
Linklater, Eric. Poets pub. London, 1930, Cape.

Детективний роман, що відзначається серед „масової продукції“ цього дуже вульгаризованого в Англії белетристичного жанру для „легкого читання“ своїм невимущеним гумором, а разом із тим — утровою авантурністю кримінальної фавули; це наближає цілий твір до влучної (можливо, несвідомої) пародії на детективні романи взагалі.

О'Флагерті, Лаям. Поворот тварини.
O'Flaherty, Liam. Return of the brute. New, York 1930, Harcourt-Brace.

„Воєнний“ роман відомого англо-ірландського революційного письменника і мабуть найвиразніший — у цілій сучасній „воєнній“ белетристіці — образ ступневого подичавіння рядових салдатів на британсько-німецькому фронті за часів світової війни та ступ-

невого зростання „зоологічних“ інстинктів Соціально диференціація дієвих осіб окреслена спочатку більш-менш чітко; проте в розгортанні цілої фабули вона не відіграє визначної ролі.

Релваар, О. Е. Щире лото.

Röivaag, O. E. Pure gold. New York 1930, Harper.

Психологічно - побутовий роман із життя американських фермерів (у Міннесоті) за другої половини минулого сторіччя. Головну увагу автор зосереджує на „психології скупоси“, що ступнево захоплює родину заможного фермера в міру зміцнення зв'язків його з міським капіталістичним господарством.

Сайрет, Нетта. Портрет бунтівниці.

Syrett, Netta. Portrait of a rebel. 1930, Bles.

Соціально-побутовий роман із життя середньої буржуазії англійської за „вікторіанської“ доби. Картини безправності жінки в тодішній родині надають творові деякої позитивної ваги соціально-історичної сатири. Слід відзначити надмірну композиційну розтягненість роману.

Стів, Маргерита. Мадона мимоволі.

Steen, Marguerite. The reluctant Madonna. New York 1930. Stokes.

Психологічно - побутовий роман із життя сучасної англійської аристократії. Брак белетристичного хисту авторчиною виявляється найвиразніше в надто схематичному змалюванні характерів головних персонажів. Інтерес твору у виявленні фанатичного „пуританства“, характерного для певної частини британського „найвищого“ товариства.

Феллер, Генрі Б. Не на екрані.

Fuller, Henry B. Not on the screen. 1930, Knopf.

Останній авантюрно - побутовий роман письменника-небіжчика. Цілий твір становить літературну пародію на англо-американські сентиментально-авантюристичні фільми (за фабулу править кар'єра „юнака з села“ в міському велико-буржуазному оточенні); але автор і сам дещо захоплюється сентиментальними мотивами сюжету, позбавляючи тим роман послідовного іронічного настановлення.

Фрімен, Г. В. Внизу в долині.

Freeman, H. W. Down in the valley. New York, 1930. Holt.

Побутовий роман із життя англійської міської та сільської буржуазії. Як і в попередньому творі своєму — „Джозеф і брати його“ (Joseph and his brethren, 1929 — див. „Критика“, 1929, № 5, стор. 160), автор розгортає тут реакційну ідеологію „влади землі“ (в дусі Кнута Гамсена), на цей раз — у сюжетній формі історії переселення міського комерсанта на село та захоплення його суто-аграрною діяльністю. Роман є дуже характеристичний для економічних та ідеологічних тенденцій певної частини консервативної буржуазії англійської.

в) Критика й літературознавство

Грібл, Франсіс. Бальзак — людина й коханець.

Gribble, Francis. Balzac: the man and the lover. New York, 1930, Dutton.

Авторка цієї монографії про любовне життя великого романіста французького — не подає в книжці своїй нічого істотно нового. Книжка непозбавлена певного інтересу з того погляду, що вона є досить характерний зразок „історично-літературних“ смаків пересічно буржуазного читача американського, на якого вона, очевидно, цілком розрахована.

Мот, Френк Лютер. Історія американських журналів, 1741 — 1850.

Mott, Frank Luther. A history of American magazines 1741 — 1850. New York, 1930, Appleton.

Шукати будьякої методи в цій дуже просторій історично-літературній монографії „директора Школи Журналізму при Айовському Університеті“ не доводиться; проте сила старанно зібраного й систематизованого матеріалу з історії американської періодичної та неперіодичної преси XVIII-го й першої половини XIX сторіччя робить цей твір цінним для досліджування історії американського літературного побуту.

Торндайк, Ешлі, Г. Англійська комедія.

Thorndike, Ashley H. English comedy. New York, 1930, Macmillan.

Самий поділ цієї просторої історично-літературної монографії американської на дві частини, що з них перша присвячена комедії Елізабетині доби, а друга — всьому, що було після неї (аж до Бернарда Шоу), — вже сам собою виявляє класично-традиціоналістичне настановлення автора. Автор — професор Колумбійського університету — добре обізнаний із драматургією Шекспіра і найближчих попередників та наслідувачів його.

ІТАЛІЯ

а) Поезія й белетристика

Каррера, Ісмаеле Маріо. Грішниця без гріха.

Carrera, Ismaele Mario. La peccatrice senza peccato. Milano, 1930, Corbaccio.

Психологічний роман у стилі Бальзаковім, що намагається відтворити в образі центральної героїні твору, Крістінни Барбару, розклад традиційно-буржуазної моралі за часів війни і дальших подій. Італійська буржуазна критика вважає цей твір Каррери за „стандартний“ зразок сучасного психологічного роману (Leonardo, 1930, Giugno).

Коррадо, Альваро. Люба коло вікна. Corrado, Alvaro. L'amata alla finestra. Torino 1930, Buratti.

Нова збірка новель відомого письменника-регіоналіста італійського („Мелюзіна“, „Шлюбна подорож“, „Утікання“, „Морський орел“, „Гермафродит“ тощо), що в ній звичайний „регіоналізм“ авторів, тобто настановлення на суто-побутове „етнографічне“ описування дрібниць повсякденного життя в певному територіальному оточенні — комбінується на цей раз з частковим використанням чужої земної (французької та американської) тематики.

Розаї, Оттоне. Тосканський шлях. Rosai Ottone. Via Toscana. Firenze, 1930, Vallecchi.

Збірна новель, шкиців, фрагментів молодого письменника, дуже різноманітних щодо жанрової форми — від фабульного побутового оповідання аж до „лірики в прозі“ — об'єднаних здебільшого тематичним настановленням своїм на побут та природу сучасної Фльоренції. Слід визнати вдале використання гротеску в фабульних частинах твору.

в) Критика й літературознавство

Грабер, Карльо. Антін Чехов.

Grabher, Carlo. Anton Cecov. Roma, 1930, Scrittori Slavi.

Ця невеличка — не біографічна — монографія відомого перекладача драм Чехова присвячена здебільшого суто психологічній аналізі світогляду його; розгляд художньої творчості Чехова (що в ній автор вбачає якесь невідоме прагнення до визволення від норм буржуазного реалізму через мотиви „витонченого романтизму“) — посідає у книжці другорядне місце.

Піроні, Ліна (упорядник). Студії з Вергі.

Perroni, Lina. Studi Verghiani. I — III. Palermo, 1930, Edizioni del Sud.

В цьому збірнику критичних статтів, нових текстів Джованні Вергі та документів, що стосуються до його біографії, виявляється якнайвиразніше націоналістично-реакційна суть сучасної канонізації цього корифея італійського сільсько-етнографічного натуралізму (1840 — 1922), насправді аж ніяк не близького до фашистського „народництва“. Збірник складається головне з дуже тенденційних статей про політичні погляди Вергі (Джузеппе Боттаї, Ліни Перроні) та з цілком імпресіоністичних шкиців, позбавлених будь-якої об'єктивної ваги (Артуро Фарінеї, Люїджі Руссо, Люїджі Піранделло тощо).

В. Державін

ДО РОБІТНИКІВ - УДАРНИКІВ УКРАЇНИ.

Нині пролетаріят Радянського Союзу під керівництвом ленінської партії в умовах загостреної класової боротьби, провадить розгорнутий соціалістичний наступ, рішуче викорінюючи рештки капіталістичних елементів. В цьому наступові вирішальну роль відіграють запроваджені пролетаріатом нові, соціалістичні методи праці і в першу чергу широко розгорнений рух ударництва, соцзмагання, виробничих комун і т. д.

Робітник - ударник став основною рушійною силою соціалістичної реконструкції, він дає зразки більшовицьких темпів, він в героїчному творчому напруженні бореться за промфінплян, за п'ятирічку в чотири роки, за збудування соціалізму в найкоротший історичний термін.

Робітники - ударники, свідомі ентузіясти соціалістичного будівництва, всупереч тверджень різних право - „лівих“ опортуністів, ділом доводять, що праця стає „справою честі, справою слави, справою героїства“ (т. Сталін), що розрив між фізичною і розумовою працею стає менш помітний, що в горнилі соціалістичної перебудови творяться, формуються нові комуністичні людські кадри, загартовані в класовій боротьбі.

Ці нові кадри, робітників - ударників, повинні вести перед і бути основною силою і на фронті культурної революції, національного культурного будівництва та на літературному фронті. „Література повинна стати частиною загально-пролетарської справи“ (В. І. Ленін).

Нечуваний зріст робітничої літературної суспільності, що конкретизується в масовому утворенні літературних, рецензентських та робкорівських гуртків безпосередньо на підприємствах в районах вугілля, руди, чавуну і сталі — яскраво підтверджує це ленінське настановлення.

Робітнича літературна суспільність виховує тип нового письменника — борця своєї класи, письменника, що кожне своє слово розглядає як зброю в боротьбі за соціалістичне будівництво, за ударні більшовицькі темпи. В пролетарську літературу, таким чином, входить бойове класово-витримане робітниче поповнення, що найближчого часу стане основною і керівною силою в цілому літературному процесі.

Всеукраїнська Рада Професійних Спілок (ВУРПС) й основна організація пролетарської літератури на Україні — Всеукраїнська спілка пролетарських письменників (ВУСПП) та спілка комсомольських письменників „Молодняк“ оголошують призив робітників-ударників до пролетарської літератури.

Ми кличемо всіх робітників-ударників України та професійні організації всебічно сприяти письменницьким бригадам ВУСПП й „Молодняка“ та його місцевих організацій в проведенні цієї кампанії, що набирає величезної політичної ваги.

Ми закликаємо Федерацію Об'єднань Радянської Літератури України ввімкнутися в боротьбу за нові робітничі літературні кадри, змобілізувати навколо призову всю українську радянську літературну громадськість, щоб допомогти профспілкам та основній пролетарській літературній організації — ВУСПП'ові, якнайуспішніше й найповніше виявити і організувати робітничі ударні загони творців пролетарської літератури.

Хай живе переможний соціалістичний наступ! Хай живе ударництво!

Хай живе Комуністична Партія, організатор і керівник соціалістичного штурму!

Хай живе культурна революція!

Хай живе пролетарська література — гостра зброя в руках пролетаріату!

Хай живе нове більшовицьке, ударницьке поповнення лав пролетарської літератури!

Всеукраїнська рада професійних спілок (ВУРПС)

Всеукраїнська спілка пролетарських письменників (ВУСПП)

26 грудня 1930 р.
м. Харків

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

В № 10 „Критики“ вміщено мій нарис „На світанку єврейської радянської літератури“. Редакція відзначила в нарисі ряд спірних тверджень і характеристик, до того ще й методологічну нечіткість, що виявляється, на її думку, в далеко недостатньому виявленні процесів класової диференціації, класової боротьби в єврейській радянській літературі та процесів ви-кристалізування в ній паростків літератури пролетарської.

Зауваження редакції є чисте непорозуміння: вміщений нарис є ніяк не самостійна стаття, а невеличка частина цілої серії статей, що я написав 1928 року, як схему для великої історичної роботи. Тоді єврейська радянська література не знала ще тих чужо-класових проривів, що сталися в ній в наступний період і процес класової диференціації не мав у ній яскраво окресленого характеру. Все ж таки, я й тоді вже, як можна переконатися з самого тексту навіть цього фрагментарного нарису, намітив лінію класової диференціації в єврейській радянській літературі і особливу увагу віддав наростанню і впливові пролетарського письменницького ядра.

Почавши з 1928 року єврейська радянська література, як і вся література Радянського Союзу, пройшла величезні класові зрушення, тому й мій нарис, уміщений в „Критиці“ в первісному вигляді уже застарів. Зауваження редакції тим більше є непорозуміння, коли взяти до уваги, що нарис пролежав у редакції більше року і я не мав змоги зробити потрібні корективи в світлі явищ останні двох років розвитку єврейської радянської літератури.

Шахно Епштейн

Від редакції. Редакція вважає, що:

1. Хоч стаття т. Епштейна і становить частину великої роботи, проте, основні методологічні вади досить чітко в ній виявилися; вона сама собою дає підстави для зауважень, в редакційній примітці поданих, — отже тут немає ніякого „непорозуміння“.

2. І до року 1928 єврейська радянська література знала не один „чужо-класовий прорив“; і до року 1928 класова диференціація в ній мала досить окреслений характер. Тов. Ш. Епштейн, як уже відзначено було в редакційній примітці, надто недостатню увагу віддав цій диференціації та недостатню пролетарського ядра на перших етапах розвитку єврейської радянської літератури.

3. За останні два роки в єврейській літературі, як і в літературі всього Радянського Союзу справді відбулися чималі класові зрушення; в світлі цих зрушень, у світлі найновіших досягнень теорії марксистського літературознавства, справді, децю по-новому виглядають окремі моменти попереднього розвитку єврейської радянської літератури; та це зовсім не означає, що р. 1928 критик-марксист не мав змоги чітко намітити основні класові лінії цього розвитку, як сукупності певних історичних фактів.

4. У тій таки редакційній примітці відзначено було, що статтю з технічних причин міститься з чималим запізненням. Тов. Епштейн мав цілковиту змогу зробити в статті всі потрібні виправлення.

З М І С Т К Н И Г И О Д И Н А Д Ц Я Т О І

	Стор.
МИКИТЕНКО І. — На інтернаціональному фронті	3
КОВАЛЕВСЬКИЙ Ф. — Робітнича критика та її шляхи	28
ДОВГАНЬ К. — Жертва педагогічної саможертвості, або М. Борович в світі проблеми читача	36

ЛІТЕРАТУРА

ХВИЛЯ А. — Хто захворів?	47
КОРЛЯКІВ М. — Непорозуміння в трикутнику	61
ТКАЧЕНКО І. — Ідеолог романтики	77

РОЗДІЛ ДИСКУСІЙНИЙ

ВИННИЧЕНКО С. — Занедбаний жанр	91
---	----

ОГЛЯДИ

МИХАЙЛЕНКО І. — Фронти в белетристиці	101
---	-----

РЕЦЕНЗІЇ

ОВЧАРОВ Г. — О. Скрипник. Презнаки творчого терену.	
ЗИКЕСВ Т. — В. Владко. Донбас — золота країна. П. Лісо-	
вий. Край чорного золота. С. Сумний. Вогні Донбасу.	
Вл. Торин. Два Донбаси. ФІНКЕЛЬ Ол. — Ю. Шовко-	
пляс. Проникливість лікаря Піддубного. САКИДОН С. —	
Алоїс Ірасек. Песиголовці. ДЕРЖАВІН В. — Г. Гайне. Ви-	
брані твори. ДЕРЖАВІН В. — Г. Фльобер. Твори т. П. Салямбо.	
ХОЛОСТЕНКО Є. — Ол. Новицький. Т. Шевченко. БА-	
ГРОВ Є. П. Кьору. Кувинтельник русо-молдовнєск.	

НОВІ КНИЖКИ ЗА КОРДОНОМ

ВІДОЗВА ВУРПС ТА ВУСПП ДО РОБІТНИКІВ-УДАРНИКІВ.

Ш. ЕПШТЕЙН. — Лист до редакції.

ЖУРНАЛ - МІСЯЧНИК МАРКСИСТСЬКОЇ КРИТИКИ ТА БІБЛІОГРАФІЇ

Ж Р И Т И К А

за редакцією т. т. В.¹ Десняка, В. Коряка, І. Кулика,
Г. Овчарова, В. Сухино - Хоменко, Ф. Тарана, А. Хвилі.

„КРИТИКА“ В СВОЇХ РОЗДІЛАХ ВИСВІТЛЮЄ:

1. ЗАГАЛЬНИЙ РОЗДІЛ

Питання літературно - мистецької політики, проблеми марксистської критики та літературознавства (організація, теорія та методологія), актуальні питання громадсько - літературного та загалом мистецького життя й зокрема вивчення читача, вивчення культурно - мистецької роботи серед надменшостей УСРР, освітлення відносин радянських національних культур, теорії й практики книжкової справи на Україні та ін.

2. ЛІТЕРАТУРА

Українську художню продукцію (статті й розвідки критичні про твори окремих дореволюційних і сучасних письменників), найвидатніші явища сучасної літератури української й інших радянських республік (Росія, Білорусь, Закавказзя), а також літератури чужоземної.

3. РОЗДІЛ ДИСКУСІЙНИЙ

В цьому розділі дискутується спірні проблеми критики літературознавства та мистецтва взагалі.

4. ПОРЯДКОМ САМОКРИТИКИ

Участь письменників у критиці їхньої продукції, спільне обговорення проблем літературного життя, самокритичні зауваження авторів до своєї творчості.

5. МИСТЕЦЬКА ТРИВУНА

Питання театру, образотворчого мистецтва, музики кіно тощо.

6. ОГЛЯДИ

Тематичні огляди книжкової продукції, регулярні огляди журналів українських, російських, чужоземних.

7. РЕЦЕНЗІЇ

На історичні, соціологічні, літературознавчі, критичні, белетристичні, поетичні твори України, Радянського Союзу та Західної Європи.

8. ХРОНІКА

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ:

В Союзі:

На 1 рік	6 карб. — к.
„ 6 міс.	3 „ — „
„ 3 „	1 „ 60 „
„ 1 „	— „ 60 „
Окреме число	— „ 70 „

Для закордону:

На 1 рік	3 дол. 90 ц.
„ 6 міс.	1 „ 95 „
„ 3 міс.	1 „ — „
Окреме число	— „ 45 „

ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІ,
МИСТЕЦЬКІ ТА КРИТИЧНІ
Ж У Р Н А Л И:

Г А Р Т

Щомісячний літерат.-крит. та художній журнал. Орган ВУСПП.

КРИТИКА

Журнал місячник марксистської критики та бібліографії.

НОВА ГЕНЕРАЦІЯ

Щомісячний журнал революційної формації мистецтв.

ПРОЛІТФРОНТ

Щомісячний орган об'єднань студій пролетарського літературного фронту.

ДІ РОЙТЕ ВЕЛТ

Щомісячний громадсько-політичний та літ.-художній журнал.

ЧЕРВОНИЙ ШЛЯХ

Щомісячний громадсько-політичний і літ.-науковий журнал.

КРАСНОЕ СЛОВО

(Руською мовою). Щомісячний літературно-художній журнал.

РАДЯНСЬКИЙ ТЕАТР

Місячник Управи Мистецтв НКО. Журнал всебічно висвітлює найважливіші питання театральної політики, теорії, практики та історії театру.

ПРОЛІТ

(Євр. мовою). Орган єв. секції ВУСПП, літ.-художній журнал.

ЖИТТЯ Й РЕВОЛЮЦІЯ

Щомісячний журнал громадського життя, літератури й науки.

РОМАНИ Й ПОВІСТІ

Двотижневий журнал, орган ВУРПС. Масовий літературно-художній журнал.

МЕТАЛЕВІ ДНІ

Щомісячний журнал літератури, мистецтва, критики, бібліографії, публіцистики, репортажу.

ЛІТЕРАТУРНИЙ АРХІВ

Двомісячний історико-літературний журнал.

РАДЯНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Двотижневий масовий журнал мистецько-театрального та клубного життя.

ХУДОЖНЯ БІБЛІОТЕКА МОЛОДОГО РОБІТНИКА

Щомісячне періодичне видання.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ: Періодсектор ДВОУ (м. Харків, Московські ряди № 11), контори Періодсектору по всіх більших містах України, та уповноважені Періодсектору.