

турному закладі. На жаль, на них позначаються дуже помітно всі вади більшості наших літературних ВИШ'ів і наукових закладів, а саме — брак справжньої марксистської літературно-наукової школи і тому ці товариші, на кращий випадок, дотримують „соціологічної“ методи з досить великою даниною формалізму та іншим ідейно-ворожим течіям. Таких співробітників зустрічаємо і в „Гарті“ і в „Молодняку“, що правда їхні статті йдуть здебільшого з різними редакційними примітками. Але найбільше подвизаються вони в „Червоному Шляху“ та в „Житті й революції“ (останньому ще слід закинути не критичне ставлення до „академічної“ критики).

Звичайно, обидві ці категорії критичної молоді слід використовувати, але для того, щоб допомогти їм опанувати марксистську критичну методу потрібна пильна виховна робота з боку редакцій журналів; цього, на жаль, нам іще гостро бракує. Щоправда, відповідна така організація роботи редакцій зможе лише дещо допомогти справі, а не може розв'язати в цілому тої глибокої кризи в справі підготування кадрів марксистської критики, яка (криза) дає відчувати себе досить довго й покищо не виявила ознак пом'якшення. Очевидно, що тих кадрів марксистських критиків, які брали участь у розгляданих журналах, є не досить ні кількісно ні якісно і не можуть вони належно обслуговувати літературне життя, що бурхливо зростає. Це змушує нас на всю широчінь гостро ставити питання про потребу вжити кардинальних заходів для виявлення й готування нових кадрів марксистів-критиків. Без цього 1930 рік повторить велику частину хиб і помилок року минулого.

ПО РУСЬКИХ ЖУРНАЛАХ

ЄВГЕН ПЕРЛІН

Після нашого останнього огляду („Критика“, 1930 р. № 1) вийшла тільки одна книжка „Искусства“ (№ 7-8). Висвітлення проблеми літератури не знайшло собі місця в цьому числі „Искусства“. Так само не знайдемо тут матеріалу, що має цінність широко теоретичну. В журналі переважає багатий на факти, але не витриманий методологічно статтейний матеріал. Зокрема, в інтересній з фактичного боку статті Н. Гиляровської „Декоративное искусство за 12 лет“ зовсім бракує соціологічної аналізи, складні шукання в сучасному російському театрі розглядаються в суто формальному плані, навіть без спроби дати будь-яке соціологічне вмотування упертій боротьбі за новий театр. Журнал „Литература и марксизм“ після 5-ої книжки, що ми її вже рецензували, більш не виходив. Отже, в даному огляді в нас переважатимуть не теоретичні питання

літератури, а справи художньої політики, з одного боку, та розгляд конкретної літературної продукції—з другого.

У минулому огляді ми констатували надзвичайне загострення полеміки між двома органами марксистської критики — журналами „Печать и революция“ та „На литературном посту“. Головні моменти розходжень, що призвели до неприпустимо різкої боротьби на сторінках преси, були великою мірою „переверзевські“ симпатії нового складу редакції „Печати и революции“ (Беспалов, Гельфанд, Зонін), а крім того, як побічний момент — психологічно-реалістична платформа журналу „На литературном посту“. На сторінках „Критики“ ми вже кілька разів висловлювалися з приводу Переверзева і його школи. Ми вважаємо критику його основних положень за конче потрібну й корисну. На жаль, у руських журналах раніш панувало надто толерантне й обережне ставлення до помилок Переверзева, — а тепер це „примиренство“ обернулося на організований похід. Так чи так, останнє число (12-е) „Печати и революции“ свідчить про те, що група Беспалова визнає помилки Переверзева; отже одна з головних причин розходження між двома журналами зліквідована, — принаймні, декларативно (див. у № 12 передову статтю „К литературоведческой дискуссии“).

Другий момент непогоджень — літературна позиція РАПП'у, яку в полемічному запалі критики „Печати и революции“ називали реакційною, — поки ще не розв'язаний, та його не так уже легко й розв'язати. Треба сподіватись, що боротьба за художню платформу вже відбуватиметься в самому РАПП'і, до якого ввійшла вся група Беспалова. Отже відбуваються дуже важливі події організаційного характеру: комуністичні сили марксистської критики тепер уже сконцентровано в одній організації (РАПП) і це безперечно позитивно вплине на критику та теоретичну продукцію журналів (див. статтю „За консолидацию коммунистических сил пролетарской литературы“ в „Печ. и рев.“ і в № 23 „На литературном посту“, стаття передрукована з „Правди“). Не слід, однак, думати, що всі приводи для боротьби зникли, — можна тільки бути певним, що ця боротьба відбуватиметься в більш товариських формах.

Змістом своїм книжки „Печати и революции“ (№ № 11 та 12) дуже інтересні, — особливо № 11. Тут ми хочемо звернути увагу читачів на статтю В. Асмуса „В защиту вымысла“. Стаття скерована проти деяких концепцій Леф'а. Головна думка проведена в статті, написаній, до речі, з серйозним використанням філософського матеріялу, полягає в критиці льозунгів „фактичности“ й документальности. Зазначивши, що відтворення факту, як об'єктивної даності, можливі тільки

в умовах наукового (фізичного та хемічного) експеримента чи експеримента технологічного, з наукою зв'язаного,—В. Асмус слушно констатує наївність леф'івської думки про адекватне відображення соціальних процесів у мистецтві. Філософські засновки Леф'а (надзвичайно бідні) базуються на великій принциповій помилці. Звідси зрозуміло, що похід проти вигадки, як конститутивної ознаки мистецтва, так само не обґрунтований. Вигадка є двигун не тільки мистецького відображення, а й теоретичної й наукової думки. Нігілістична тенденція леф'івських теоретиків і практиків,— вона ще живе й після фактичного й організаційного розвалу групи,—немає нічого спільного з марксистськими мистецькими поглядами.

У тому ж 11-му числі відзначимо статтю М. Гельфанда „Переделка мечтателя“ (про творчість І. Сельвінського). Стаття має для нас подвійний інтерес: поперше, вона свідчить про інтенсивне зростання М. Гельфанда, що на протязі двох років встиг перетворитись на серйозного критика; подруге, вона цікава самими висловлюваними в ній думками. Розглядаючи всі твори Сельвінського, з „Рекордів“ до „Командарма 2“, Гельфанд доходить висновку, що творчий розвиток Сельвінського є ступнева перемога автора над інтелігентом-мрійником, що він є не тільки об'єкт, а й суб'єкт усіх творів Сельвінського. Така тенденція робить Сельвінського поетом, що може найближче з усіх лівих попутників підійти до проблем пролетарської літератури.

У числі 12-му є варті уваги матеріали про пародію, як літературний жанр (ця проблема, до речі, не розв'язана ні теоретично, ні фактично). Цікаву інформацію про українську архітектуру подає Є. Холостенко.

Кілька книжок журналу „На літературном посту“ (№№ 21-22, 23, 24) майже заповнені тою полемікою з групою Беспалова, про яку вже сказано вгорі. Було б інтересно,— але не в плані журнального огляду,— продемонструвати, до яких крайнощів може дійти запал товариської полеміки. Однак тут нас цікавить не „стиль“ дискусії. Хочемо звернути увагу читачеву на один полемічний момент, звичайно зв'язаний з тими двома головними непогодженнями, про які було сказано на початку нашої статті. Це є славнозвісна проблема учби в класиків, що набрала в Росії особливої гостроти саме через високу кваліфікацію передреволюційної літератури. Тепер цілком зрозуміло, що гасло учби було надто перебільшене в журналі „На літературном посту“, дехто в шуканнях „метрів“ і „патронів“ доходив до Жуковського,— і взагалі, поняття учби набрало надто буквального характеру.

Тепер з зовнішньої сторони справа змінилася: „діяпазон“ самої учби примітно звужується та питання про „вчителів“

ставиться не так категорично. Але у зв'язку з концепцією психологічного реалізму, що й тепер є панівне гасло РАПП'у, питання про „авторитети“ не знято з порядку денного. Якщо Беспалов каже, що Ан. Франс, Гайне, Вольтер є ті письменники, в яких багато чого можна навчитися пролетарській літературі, то „На литпосту“ все таки обстоює Л. Толстой (стаття „Мечты Беспалова и действительность“, у № 23). Ніхто, звичайно, не заперечує, що Толстой зберігає цінність для нашого читача й нашого письменника. Але несерйозні є аргументи, скеровані на те, щоб довести соціологічно переважне (порівняно хоч би з тим самим Гайне чи Вольтером) його значення для нашої доби. Очевидно, тут проблема спірається на художнє credo РАПП'у: звичайно, коли обстоювати психологічний реалізм, то найкращим авторитетом буде Л. Толстой; коли ж уважати, що пролетарська література може вийти за межі „об'єктивного“ показування дійсності і давати й соціально утопію, соціальну та індустріальну фантастику, сатиру та інші жанри (не менш „об'єктивні“ ніж реалістична новела чи роман), то дещо дадуть нам і Франс із Гайне.

З матеріалів позаполемічного характеру деякі статті заслуговують на увагу. У 24-му числі вміщено статтю Ів. Острецова „Плехановское наследство в опасности“, скеровану проти книги Андрузького „Эстетика Плеханова“ (вийшла літом 1929 р.). Головну хибу цієї книги автор статті слушно вбачає в її ухилі до концепції Воронського—Горбова. Специфічність цієї теорії розкривається в розумінні плехановського визначення мистецтва. Тим часом, як Плеханов визначає мистецьку діяльність, як передавання ідей і почуттів у конкретній, образовій формі, і не визнає різниці між об'єктами наукового та мистецького пізнання,—Горбов (почасти Воронський) та Андрузький схиляються до визнання окремої естетичної дійсності, яка відбивається в мистецтві. З такого погляду мистецтво втілює в образовій формі не ідеї та почуття взагалі, а „естетичні“ ідеї, ідеї „прекрасного“; художник втілює в твори „красу“, як даєність об'єктивного характеру. Хибність цієї антимарксистської концепції вже констатовано на сторінках руської преси, говорили й ми про неї в нашому журналі. Тепер, у книзі Андрузького, такий погляд подається читачеві як погляд Плеханова. Журнал „На литературном посту“ цілком слушно застерігає читача від такого перекручування естетичних поглядів марксизму*.

У книжці 2-й „На литературном посту“ вміщено статтю Г. Беякова „История русской литературы XIX века в свете ленинского учения о прусском и американском путях развития“. Редакція дає цю статтю „в порядке постановки вопроса“. Нам

* Ці міркування не позбавлять книгу Андрузького деякого значення в інших моментах.

здається постава цього питання дуже слушною й доцільною. Дальше обговорення могло б висвітлити багато інтересних моментів в історії руської, а так само й української літератури, в напрямі виточення соціологічної аналізи. Автор статті, виходячи з лєнінської концепції про два можливі шляхи буржуазного розвитку сільського господарства Росії (пруський — злиття великих лятифундій з індустрією та американський — зміцнення дрібних селянських господарств), гадає, що в психо-ідеології письменників, яких ми звикли називати загальним терміном — представник буржуазної класи, — слід відрізняти саме ці два відтінки. Наприклад, представники „пруської“ буржуазної ідеології є, на думку автору, Тургенєв і особливо Гончаров, тим часом, як Некрасов є представник „американської“ буржуазної ідеології. Не маючи покищо достатніх підстав для остаточних висновків і рекомендуючи перевірити цю цікаву думку Г. Беякова на практиці дослідження російської й української літератури, ми проте схилиємось до думки автора, що вона „поможет разрешению многочисленных загадок, уточнит выводы и предохранит от многих ошибок“ (36).

* * *

Огляд продукції художньої почнемо з „Красной Нови“. Минулий рік (рецензуємо останні дві книжки 1929 року — 11-у та 12-у) виразно виявив занепад журналу, що посідав панівні позиції на протязі довгого часу. Жодного твору, який став би в центрі громадської уваги, жодного молодого письменника, який згодом виріс би на видатну постать, ось чим характеризується художній матеріал журналу.

Подивимось у 11-й книжці: манірне оповідання Еренбурга „Убийство Матеотти“; роман Скитальця „Дом Черновых“, що неоригінально трактує тему, вже тисячу разів використану та давно вичерпану; повість Дм. Сверчкова „Белая страница“ — елементарно проблемна на тему про шкідливість абортів. В 12-й книжці: „Молодой человек“ В. Дмитрієва, надмірно претенсійна повість, що в утрудненому стилі — ліричному, символістичному, імпресіоністичному — розказує, як молодий хлопець захоплювався винайденням *perpetuum mobile* й через те нехтував тілесні принади своєї подруги, а потім, розчарувавшись у машині вічного руху, перейшов до плідної роботи раціоналізації в їдальні нархарча й більш не хехтував привабливої дівчини (таку тему можна було би розповісти просто та, звичайно, без дівчини).

У центрі обох книжок роман Поповського „Анна Калымова“. На ньому зупинимось не тому, що він цікавий (враження від початку роману було далеко краще, ніж від продовження), а тому, що нам хочеться на конкретному прикладі одну прин-

ципову думку з'ясувати. „Анна Калымова“ це кепська варіація на тему „Цемент“: підвищення виробництва на заводі як сюжет; жінка-робітниця як героїня. Не кажучи вже про те, що в „Цементі“ була свіжість і новина теми, слід зазначити, що Гладков подав свій твір у піднесеному стилі, навмисно й підкреслено ідеалізуючи чи, навпаки, знижуючи матеріал. В „Анне Калымовой“ панує безпорадний побутовизм; автор роману має на меті створити ілюзію дійсності, але натомість навіює читачеві недовіру не тільки до директорки заводу (Анни), цієї добродійної жінки, в особистому житті так само бездоганної, як і в господарюванні, а й до самого заводу, з його штампованими, неживими робітниками, яких автор безуспішно хоче пожвавити заязленими прислів'ями, що правлять за „язик маси“... Зброя реалізму повертається проти письменника, намагаючись створити ілюзію живого життя через зовнішньо об'єктивний стиль; він порушує довіру й до того, що справді є „об'єктивною дійсністю“; фалшиві, нещирі деталі дискредитують в очах читачевих саму концепцію, потрібну й здорову.

Власне кажучи, та роль, яку відіграла колись „Красная новь“, тепер перейшла до „Нового мира“: він тепер скупче найкращі попутницькі сили російської літератури, і в ньому з особливою яскравістю відбиваються злами й зрушення в лавах попутників. Для кожного, хто більш-менш уважно стежив за розвитком руської літератури останніх років, стає зрозумілим, що попутництво переживає надзвичайно гострий і критичний момент. Нечіткість позиції, вагання від пролетарського світогляду до настроїв куркульства, національно шовіністичні (великодержавні) ухили, небезпечні й за перших років неї, стають особливо ворожі, шкідливі нині, коли класова боротьба так загострилася, коли потрібне чітке визначення соціальних позицій. Письменник тепер вимушений обрати одну з двох позицій: або схилитися до ідеології сільської й міської буржуазії, або, навпаки, стати на сторону активності співчуття тим заходам, яких уживає пролетаріат, щоб буржуазію знищити.

Звідси цілком зрозумілий розклад у лавах попутництва. Деякі з них виявили тенденцію відійти вправо (Пільняк з його „Красним деревом“, Вс. Іванов — скільки можна судити з кількох оповідань останнього часу); деякі, навпаки, ступнево наближаються до пролетарської ідеології, до пролетарської літератури. З цього погляду, такі факти, як вступ Маяковського, конструктивістів Багрицького та Луговського до РАПП'у, набувають певного значення. Решта письменників-попутників ще себе не визначила, і ми з особливим інтересом чекаємо на нові твори, де має виявитись їхня орієнтація в обставинах сьогоднішнього дня (цілком зрозуміло, що мова

мовиться про серйозних письменників, а не про тих „письменників“, які можуть завжди до чого завгодно пристосуватись.

З погляду цих процесів вартий уваги новий роман Леонова „Соть“, що його перший розділ надрукований у „Новом мире“ № 1 за 1930 р. Леонов — дуже характерна попутницька постать. Критика слушно відзначала в його останньому великому романі „Вор“ та особливо в невеликих оповіданнях з селянською тематикою небезпеку буржуазно індивідуалістичних тенденцій у висвітленні села доби не тільки тому дуже несподіваний (у позитивному розумінні) є перехід Леонова до індустріальної тематики. Роман „Соть“ має темою будівництво великого целюлозного комбінату десь на далекій півночі. Роман задуманий дуже широко: маємо тут протиставлення напівдиких нетрів північних лісів і могутньої сили техніки й культури з одного боку, та пожильців цієї країни з її манастирями й манахами-бузувірами — й нових людей, насичених виробничим ентузіазмом — з другого. Звичайно, передбачається й романічна колізія, що її центром стає трошки екзотизований образ Сузани. Все це, розуміється, тільки перспективи, й поки що не можна передбачити, якими ідеологічними шляхами ці елементи роману розвиватимуться.

Змістовну 1-у книжку „Нового мира“ починає новий роман М. Шагінян „Гидроцентрально“. Шагінян виросла на видатного письменника. Її роман „Кик“, про який нам доводилося висловлюватись на сторінках нашого журналу, критика ще й досі обговорює; майже однастайний її висновок: цей твір наближає Шагінян до кардинальних проблем нашого життя й свідчить про її письменницьку майстерність. Проте певне забарвлення лефівського практицизму є в ідеї „Кик'а“, який, користуючись художніми засобами, заперечує саму конституцію художнього задуму. Скільки можна судити з окремих зауважень журнальної хроніки, роман „Гидроцентрально“ має виявити деякі ознаки позитивної еволюції письменниці. Проте, в передбаченнях щодо М. Шагінян слід бути надзвичайно обережним: її сюжетика — надто складна й надто багата на сюрпризи.

Кілька зауважень про белетристику інших книжок „Нового мира“ (№№ 11 та 12) за 1929 рік, що їх рецензуємо. „Простодушье Турсуна Фузайлова“ Л. Нітобурга, — твір досить розтяглий, і не підноситься над рівень пересічного, але з композиційними претенсіями роману: син не знає, хто його батько, обидва є більшовики, а мати — генеральша; „Перевозчик“ Слетова (№ 11) виявляє той авторів нахил до експериментів тематичних, який найкраще виявився в оповіданні „Мастерство“, дуже високо оціненому в руській критиці (надруковане „Мастерство“ в альманасі групи „Перевал“ — „Ровесники“). Варта уваги „Гибель биолога Давыдова

и народного учителя Автономова" М. Тришвіна (кн. 12); цей твір відбиває характерні риси цього художника, про які ми вже кілька разів на сторінках „Критики“ висловлювалися.

Привертає увагу, і не тільки в „Новом мире“, а й по всіх руських журналах, надзвичайно велике число нарисів, які інколи забирають майже половину журналів. Деякі наші критики ще не певні того, чи слід нариси зараховувати до жанрів художніх, і тому здебільшого їх у спеціально критичних статтях не розглядають. Проте, нам здається безсумнівним, що і питома вага цього жанру й висока в ньому майстерність, якої дійшли окремі письменники (Кушнер, Б. Лапін, Жига та інш.) заслуговують на серйозну увагу. У „Новом мире“, поруч із Кушнером („Южное сияние“), який прекрасно вміє додержувати „законів“ нарису, не перевантажуючи його фактами й документами, але й не даючи матеріялу у суто „літературному“ аспекті, — маємо „Красавец Енисей“ Зінгера, „По Донецькому басейну“ С. Борисова — документально-протокольного типу та „Образ Алтая“ Б. Ю. Айхенвальда, надто „злітературнений“ нарис.

Із матеріялів небелетристичного характеру відзначимо „Разговор“ А. Лежньова (№ 11 за 1929 рік та № 1 за цей рік), написаний у гостро памфлетній формі, до якої Лежньов має очевидний нахил; в „Разговоре“ не бачимо панівної думки, яка показувала б, для чого оця щедрість дотепів, різкість присудів і парадоксальна двозначність характеристик.

Дві книжки „Звезды“ (№№ 11 та 12 за минулий рік) не дають продукції, яка б піднесла загальну вагу журналу за 1929 рік. „Четвертая жена“ Л. Раковского, друкована в кількох книжках, уже закінчена й дає картину звичайного собі побутового роману без особливих претенсій, виконаного з сумлінно й видимим знанням побуту, в ньому висвітленого.

Повість „Борода“ А. Чистякова (кн. 11-а) є переконлива ілюстрація того, як письменник стає жертвою свого власного сюжету. Тема, що її вже сотні разів опрацьовано в літературі, — як селянин-бідняк стає більшовиком, — будується й розвивається в Чистякова в навмисно ускладненому пляні. Одним із головних чинників такої еволюції цього селянина є велика його борода, що її він продав синові млинаря для спектакля. Саме це, — за автором, — і сприяло збудженню класових почуттів у селянина. Не знати, для чого причеплено тут ще й історію з золотим годинником, якого вкрали — чи навіть не вкрали — селянинові дочки. У книзі 12-й можна відзначити оповідання „Центромурцы“ С. Колбасева з темою громадянської війни та з стилізованим антипсихологізмом, що характеризував батальну белетристику перших післявоєнних років. Такий антипсихологізм характерний також для скупого

на слова й на образи оповідання В. Каверіна „Черновик чоловіка“ (книжка 11).

Критичний матеріал „Звезды“ в цих книжках — небагатий. Інтересна й цінна фактами стаття К. Чуковського „Под литературным бойкотом“ (про письменника Н. Успенського) в 11-й книжці, та М. Майзеля „Памяти великого интеллигента“ (про Анатолія Франса) — в книжці 13-й.

У „Молодой Гвардии“ (№ № 22, 23 та 24 за минулий рік та №№ 1, 2 за поточний) широко репрезентовані белетристичні „жанри“, про які тут нам хотілось би кілька слів сказати. Це ті сотні романів, повістей і новель, які заповнюють книжковий ринок і дезорієнтують пересічного читача, що не вміє й не може через брак часу й уваги відокремити з-поміж них певне число творів, дійсно вартих його уваги.. Белетристика такого типу легко навіює читачеві ілюзію, ніби він сприймає ідеологічний цінний матеріал, а по суті являє собою беззмістовне іство злегка приправлене модною темою та останнім словом „ідеологічної витриманості“. На превеликий жаль, не тільки звичайний читач, а й критики не завжди вміють викрити за цією фалшивою оболонкою дійсний сенс твору (досить пригадати, що в нас на протязі п'яти-шести років вважали Романова за серйозного письменника).

Журнали вміщують чимало творів про трактори, змагання, кооперативи, не примічаючи, що деяків авторів твору це зовсім не цікавить, що це просто засіб приховати ідейну порожнечу або звичайненьку любовну інтригу. Соцзмагання отакого письменника не обходять, але воно дає підстави змалювати, як хлопець опанував серце дівчини (колись за таке знаряддя перемоги була гармошка, а тепер — якість та кількість роботи на виробництві); трактор такому письменникові потрібний замість традиційної берізки, під якою героям так зручно було цілуватись; а коли вам описують свято відкриття кооперативу, то будьте певні, що на дальших сторінках буде згвалтування. З цілковитою відповідальністю за свої слова ми кажемо: така „ідеологічна“ белетристика (а вона становить велику частину журнальної продукції) крім розкладу, псування читачевого смаку, ніяких наслідків дати не може. Кінець — кінцем, закони Радянського Союзу не забороняють писати й друкувати про кохання, але нащо до цього домішувати трактора, нащо серйозну соціальну проблему подавати читачеві, спокушаючи його кондитерськими виробами? Прочитайте „Стальные ребра“ Ів. Макарова („Молодая гвардия“, 22) чи „Любовь“ Ерліха (№ 23) і спробуйте проаналізувати, що дасть ця „белетристика“ робітникам чи студентів, на яких журнал розрахований, і які читанню присвячують невеличку кількість вільного часу.

Інколи автор трошки відповідальніше ставиться до свого завдання, йому незручно соковитими фарбами змальовувати згвалтування „под сенью трактора“. Тоді він дає або зворушливо наївну агітку, або трагічну колізію, яка нікого не вражає з тої простої причини, що не впливає з суті оповідання. До таких наївних оповідань належить „Последняя песня“ К. Горбунова (№ 24), де один хлопчик підчас поводи врятовує машину й перепливає Волгу, співаючи Інтернаціонала. Трагічна колізія становить сюжет „Сигнала“ Я. Шведова (книжка 1-а за 1930 р.). Батько—куркуль, син—комсомолец. Син підпалює майно батька. Усе це змальовано так блідо й безсило, що оповідання скоріше може збуджувати симпатії до куркуля; його господарювання описано яскравіше, ніж душевні вагання й боротьбу сина.

Осторонь від цього матеріалу стоїть оповідання Дм. Петровського „Денис Кочубей“ (№ № 1 і 2). Зміст його є та сама організація колгоспів, про яку тепер чимало пишуть. Хоч оповідання, через крайню перевантаженість газетним матеріалом, подекуди й нудне, однак слід визнати, що автор сумлінно ставить тут колгоспну проблему, а не замазує нею якусь „психологічну“ пошлість. Правда, наш український читач буде вдячний Дм. Петровському за одне відкриття, що ми сами його, через простоту душевну, ще не встигли зробити:

И правда, что по-украински давно (?) жена — „дружина“. Украинцы бережно относятся к женщине еще со старины, и украинским женщинам более всех подстать призыв равенства (№ 2, стор. 36).

Ми колись писали на сторінках „Критики“ про антирадянське оповідання пролетарського письменника Артема Веселого „Босая правда“. І сам письменник, і редакція „Молодой гвардии“ згодом визнали вміщення цього оповідання за помилку. Але в 1-му числі вміщено поезію Уткіна у відповідь на „Босую правду“:

Так вот: Если треба — Долг с Октября, — ты требуешь графских прав, — мы вскинем винты и шлепнем тебя, — Рабоче - крестьянский граф (стор. 80).

Це вже називається—перебрати міру. Поезія Уткіна викликала слухну відповідь Фадеева в „Литературной газете“. У 2-му числі є інтересне оповідання конструктивіста Г. Гавзнера „У японцев“. Молодий письменник досить уміло, не без літературних хитрощів, подає свої особисті враження від перебування в Японії. Тут, між іншим, використано той засіб, що поширився після „Кик'а“ М. Шагінян; читачеві двічі демонструється подія: як вона була в дійсності, і як вона „виходить“ у літературному оформленні.

Переходимо до розгляду журналів, що їх видають певні організації письменників. Журнал „Земля советская“ є орган ВОКП (Всероссийское Об'єдинение Крестьянских Писателей). Настрої й тенденції цього журналу — варті уваги. Ще не так давно терміну „селянський письменник“ вживано надто загально, зараховуючи в цю групу таких одверто реакційних поетів, як Клюєв або С. Кличков. Розуміється, нині особливо неприпустима є така постава питання.

Куркульські настрої безперечно поширені між окремими письменниками (варто уваги, що ці настрої перекочували з журналів у альманахи, як от „Земля и фабрика“ № 7, частини „Ровесники; вони зустрічають суворий опір з боку групи, зв'язаної з бідняцькими колами села. Тут саме й повстає питання про специфічність селянської літератури: очевидно, що між психо-ідеологією бідняка, який переходить до колективних метод господарювання, та психо-ідеологією пролетаріату вже кардинальної істотної різниці бути не може. Отже специфічною ознакою селянської літератури нової формиції може бути щось позаідеологічне, але знов-таки й не тема, бо селянська тематика зовсім не становить виключного привілею селянської літератури. Звичайно, тепер ще важко визначити, яких рис набере селянська література в найближчому майбутньому, — безсумнівне тільки те, що тепер вона переживає гостру кризу ідейного та й організаційного порядку. Про кризовий стан селянської літератури й говорить стаття Дивильковського в № 1 „Земли советской“ — „Крестьянский писатель в раздумье“ (На цю саму тему вміщено також дві статті — Бабушкіна й Федосеева в „Красной нови“, № 12).

Белетристичний матеріал „Земли советской“ репрезентований в основному, двома творами: „Лапти“ Замойського і „Передовик“ М. Карпова. Обидва мають своєю темою реконструкцію сільського господарства. Автор „Лаптей“ (1-ша частина цього великого роману вийшла з друку ще минулого року), безперечно, поглиблено трактує тему й виявляє серйозний намір не виїжджати на зовнішньо-„ідеологічних“ моментах; щодо „Передовика“ М. Карпова, на жаль, треба пригадати нашу — подану вище — характеристику белетристичної поводи: тут є все потрібне для звичайного роману на модну тему, але невідомо, що відіграє головну роль — чи дійсно важлива ідея, чи шаблонні любовні епізоди, яких уже не хочеться й читати. Тут само вміщено два переклади поезії В. Сосюри у російському тексті вони виразніше виявляють вплив Єсеніна; ніж в українському.

Дві книжки „Октябрь“ (11 та 12-а за минулий рік) продовжують роман „Бруски“ Панферова, про який нам вже доводилося кілька разів говорити. Центральний твір 11-ої кни-

жки є „Баня“ В. Маяковського. Своїм змістом „Баня“ наближається до свого попередника „Клопа“. Обидві комедії є елементарні утопії, одна — „Клоп“ на санітарну в гігієнічному й етичному розумінні тему, друга — на тему боротьби з бюрократизмом. Стріли дотепів Маяковського скеровані, головню, проти побутових фактів: міщанські смаки, гітара, фізична неохайність у „Клопі“ та різні типи адміністративного й психічного бюрократизму в „Бані“. Цьому побутові протиставляється наше близьке майбутнє, коли соціалістичний устрій зліквідує всі недосконалості нашого життя. У „Бані“ в такий соціалізм нас має перенести „машина времени“. Задум, як видно, зовсім примітивний — не виявляє ні фантазії, ні хоч би якогось своєрідного технічного трюку. І „Баня“ і „Клоп“ свідчать про те, що велика самовпевненість Маяковського, віра в безкраї можливості свого таланту, заважають йому серйозно опрацювати тему, до якої, очевидно, підготовки він не має. Трошки рятують від безпорадної нудоти розсипані щедрою рукою дотепи, калямбури, на такий зразок:

В свою очередь беру слово от лица всех и скажу вам прямо в лицо, не взирая на лица, что нам все равно, какое лицо стоит во главе учреждения, потому что мы уважаем только то лицо, которое поставлено и стоит. Но скажу великопривно, что каждому лицу приятно, что это опять ваше приятное лицо. Поэтому от лица всех подношу вам часы, так как эти идущие на животе часы будут к лицу именно вам, как лицу, стоящему во главе („Октябрь“ 1929, № 11, стор. 104).

У книзі 12-й звертаємо увагу на оповідання „Гвозди“ Шведова. Про цього письменника досить багато тепер пишуть. Ми ніяк не можемо згодитись з тими критиками, які вбачають у його численних творах серйозне трактування проблем, що їх висовує робітниче життя. Як позитивний момент у творах Шведова, звичайно відзначають те, що він є письменник-реаліст, який об'єктивно змальовує побут робітництва. Нам здається, що цей реалізм є цілковито ілюзорний. Є такі письменники, які своїми документальними описами, довгими розмовами майже цитаціями створюють ілюзію фактів об'єктивних. Але по суті це не так; за оболонкою зовнішньо-правдивих і протокольно викладених фактів і слів не завжди відчуваємо ми те заглиблення в суть матеріалу, яке тільки й спроможне гарантувати об'єктивне (в тій мірі, в якій об'єктивність приступна мистецтву) висвітлення дійсності. Реалізм інколи є тільки поверхова манера, легка й через легкість широко приступна багатьом, за якою часто криється тенденційне переверчування й спотворення дійсності. Такий є й реалізм „Гвоздей“ з їхнім підкресленим документалізмом, але без поглиблення в психологію (кажемо про психологію тому, що

задум твору—психологічний). Але хіба ці самі „Гвозди“, що одразу вражають як майже фотографічний відбиток дійсності, дають усі пропорції, світла й тіні, які є в житті, хіба вони дають відношення елементів! Ні, тут мертва статика фактів, а статика—чужа живому життю, що завжди є відношення, статика є перекручування реальності під прапором реалізму. Ми так докладно висловлюємось про „Гвозди“, щоб угрунтувати те безпосереднє враження, яке справляють і інші його твори: враження, цілковитої безсилости творчої.

Не знаємо, чи то було свідомим наміром редакції журналу, але в тій самій 12-й книжці вміщено в розділі „Записки писателя“ нотатки Б. Лапіна (автора прекрасної книжки про Памір); Б. Лапін тут демонструє, як в його нарисах (а нариси мають „фактографічне“ настановлення) дійсні події та епізоди набирали зміненого та спотвореного вигляду. Чи не буде це доказом того, що „жанр“ сам собою не є критерій достовірності?

РЕЦЕНЗІЇ

В. В. Виноградов. О художественной прозе. Государственное Издательство, Москва - Ленинград 1930. Стор. 190. Ціна 2 карб. 25 коп.

Ця збірка статей відомого руського лінгвіста й літературознавця рецензована раніш, ніж вийшла з друку: рецензія надрукована в самій книзі у формі передмови, із заголовком: „От издательства“ (стор. 3—8). Теоретичні принципи цієї рецензії — чомусь анонімної — цілком збігаються з принципами, висловленими в розвідці В. Волошинова „Марксизм и философия языка“ (Л. 1929) і тому самі собою, в основному, не викликають заперечень; проте — це треба підкреслити — конкретна оцінка теоретичної позиції В. Виноградова (та й характеристика книги в цілому), подана в цій рецензії, не задовольняє. Насамперед, не погоджуємось із визначенням ставлення В. Виноградова до соціологічної методи в мовознавстві та літературознавстві. Анонімний рецензент характеризує це ставлення так:

„В. Виноградов с последовательным, а порою как будто даже с нарочитым упорством подчеркивает свою свободу от „панацеи социологического метода“, очевидно, усматривая в этом некую особую доблесть“ (стор. 5).

„Боязливо отгораживаясь от социологизма, В. Виноградов неизбежно обрекает себя и свою методологию на половинчатость, двусмысленность и неопределенность. Доказательств этого в книге „О художественной прозе“ имеется не мало. Вот — одно из них. В. Виноградов говорит о переплавке „вне-литературных“ диалектов в литературном языке. Он совершенно верно намечает пути и характер этой дифференциации. Но когда он утверждает, что „дифференциация их здесь не диалектическая и даже не социологическая, а сюжетно-логическая и социально-характерологическая“, весь вопрос неоправимо запутывается, что сказывается даже на построении его собственного утверждения. Ведь если „социально-характерологическая“, то как же — не социологическая? Как могут быть не социологичны чисто социальные категории?“ (стор. 7 — розрядка наша, як і в усіх дальших цитатах).

На це запитання можемо відповісти так само запитанням: якщо В. Виноградов „совершенно верно намечает пути и характер этой (стилистично-мовної — В. Д.) дифференциации“, то чи може метода його бути фактично іншою ніж метода соціологічна? В такому разі окремі антисоціальні висловки В. Виноградова є лише суб'єктивні термінологічні помилки його, які не заважають методи дослідження бути в суті своїй соціологічною. Як же це погодити з загальним висновком рецензентом, начебто книга „О художественной прозе“ В. Виноградова питається изучать социальное явление вне социологического метода?“ (стор. 8).

Справа в тому, що В. Виноградов зовсім не „отгораживается от социологизма“. Навпаки, майже на кожній сторінці теоретичної частини цієї книги („Язык литературно-художественного произведения“, стор. 11—72)

він невідступно формулює так чи так основний методологічний принцип свій: соціологія художньої мови функціонально зв'язана з соціологією мови нехудожньої (побутової), проте не збігається з нею, а виявляється в специфічних соціально-естетичних категоріях. Наприклад, кажучи про так званого „суб'єкта промови“ в художньому творі, він підкреслює:

„Эта проблема „суб'єктов“, которые являются субстратами монолога, — проблема отнюдь не „психологии“ художественной речи, а ее феноменологии — и далее ее „социологии“. Но эта своеобразная (еще не созданная и даже не создаваемая) „социология“ речи литературно-художественных произведений, конечно, лишь временами — и то отдаленно, как бы сигналами — перекликается с бытовой социологией языка“ (стор. 42).

На наш погляд, таке формулювання принципово не суперечить соціологічній (інша річ — як і й саме соціологічній) методі мовознавства й літературознавства; адже справа не в тому, чи писати термін „соціологія“ без лапок, чи в лапках (відзначаючи тим, розуміється, специфічний характер соціально-естетичних категорій мови проти мови суто комунікативної), а в тому, чи справді відповідають методологічні категорії певного мовознавця реальній соціальній дійсності й особливостям мови, чи вони не залишаються категоріями формально-абстрактними, які не охоплюють саме соціальної функції мови й тому не придатні для будування конкретної історії її. Це основне питання анонімний рецензент розв'язує — для розгляданої книги — позитивно (відзначаючи, що В. Виноградов „цілком правильно намагає шляхи й характер цієї диференціації“ літературної мови). Та ми додержуємо протилежної думки: ми гадаємо, що основні лінгвістичні категорії, якими орудує В. Виноградов, досліджуючи художню мову, є або пережитки суб'єктивного психологізму, або ж абстрактно-формальні величини (логічні чи біологічні), майже цілком позбавлені будь-якої соціально-естетичної чи загально-соціологічної ваги.

Біологічний ухил у концепції В. Виноградова виявляється насамперед у теорії „композиційних типів промови“:

„Прежде всего необходимо заметить, что языковые формы в литературе деформируются композиционными категориями, исторически меняющимися и структурно приспособляющимися к типологии литературных жанров и их эволюции. Эту эволюционирующую систему композиционных категорий, которые определяют структуру речи литературно-художественных произведений, лингвист должен понять на фоне изучения общих композиционных форм книжного и разговорного языка“ (стор. 31).

Які ж це „загальні композиційні форми“ всякої мови, аналогічні „композиційним категоріям, що визначають мовну структуру літературно-художніх творів“?

„В речи художественных произведений выступают формы сложного смешения конструкций, где пересекаются принципы „устного“ и письменного речеобразования, с одной стороны, монологических объединений и диалогических сцеплений, с другой стороны, приемов стихового или прозаического построения, с третьей“ (стор. 33).

Про категорію віршованої та прозаїчної мови автор далі не говорить, бо статті його присвячені виключно проблемам художньої прози; тому не розглядатимемо тут, чи ця — справді основна — диференціація дійсно є за організаційний принцип в еволюції літературної мови. Інша річ — категорії усної та писаної мови, а найпаче — монологу та діалогу, що їх автор аналізує досить детально:

„Формы монолога и диалога — стиховые и прозаические — в зависимости от своей принадлежности к тому или иному типу речи (например, монолог — повествовательный, „сказовый“, мемуарный, ораторский и т. п.) — имеют в каждую эпоху свои „композиционные“ законы сцеплений словесных рядов, свои нормы лексических колебаний, свои тенденции внутренней динамики слов, своеобразия семантики и синтактики“ (стор. 36).

„При изучении монолога всплывает серия вопросов о приемах повествования и описания, о формах организации образов персонажей, о речевых характеристиках образов и т. д.“ (стор. 39).

Оцю тезу про організаційну роль монологічної чи діалогічної форми висловлення — щодо стилістичних ознак художньої мови — ми мусимо заперечити якнайкатегоричніше. Що правда, в суто комунікативній (побутовій, розмовній) мові ці психо-фізіологічні форми висловлювання не позбавлені деякого впливу на історичну еволюцію й на стилістичну диференціацію загальної мови, проте впливу зовсім незначного (як показали фактично — проти волі авторів — відповідні лінгвістичні розвідки Л. Щерби, Л. Якубинського, самого В. Виноградова), та й не безпосереднього: цей вплив здійснюється лише через функціональний зв'язок монологу та діалогу з відносним темпом усної промови. Проте в художній мові, де поняття реального часового темпу принципово виключається, монологічна чи діалогічна форма висловлювання сама собою жодних стилістичних явищ не визначає (бо тут вона є цілком умовна), навіть стилістичної ваги набирає не принципово, а лише в певних соціально-історичних літературних стилях; основна її вага в кожному художньому творі — не стилістична, а композиційна. Отже, базуючи цілу теорію художньої (прозаїчної) мови насамперед на диференціації монологу та діалогу, автор з першого кроку ігнорує специфічну стилістичну диференціацію художньої мови й виходить із абстрактно-композиційних категорій, на наш погляд, зовсім непридатних для будування соціальної історії мовних стилів (порівн., наприклад, монологічні та діалогічні форми стилізованої розповіді в Бабеля, в Зощенка, в Леонова — чи відрізняються вони принципово одне від одного?). Такий підхід авторів до риторичної стилістики становить кардинальну методологічну помилку.

Ще гірші наслідки дає спроба автора — відживити методи старої риторики на матеріалі сучасної ораторської та публіцистичної прози. Анонімний рецензент дав цій спробі досить примітивну оцінку:

„Мы полагаем, что разработка проблем новой риторики является одной из самых актуальных задач современной лингвистики. Работа „О художественной прозе“ В. Виноградова существенна и интересна уже хотя бы по одному тому, что она эти проблемы ставит“ (стор. 3).

Сам автор формулює своє завдання так:

„Если условно отделить под именем риторики учение о литературных формах риторического построения от оратории — от изучения „исполнительского“ искусства оратора, то проблема „риторических“ форм (в отличие от поэтических) окажется необыкновенно существенной для понимания эволюции „литературы“, для понимания изменений в структуре и составе той языковой деятельности, которая в разные эпохи выполняла функции литературы в нашем смысле“ (стор. 39).

Програма дуже приваблива; але як автор її реалізує, про те виразно свідчить друга частина книги („Риторика і поезика“, стор. 73—186), присвячена трьом зразкам конкретної „риторичної“ аналізи — розглядові судової промови Спасовича в справі Кроненберга й публіцистичних відповідей на цю промову Достоевського („Дневник писателя“. 1876. лютий, розд. II) і Салтикова-Щедріна („Недоконченные беседы“, розд. V). В оціх своїх „риторичних“ розвідках В. Виноградов ігнорує фактично і стилістичні і, взагалі, художні ознаки літературного твору й звертає увагу виключно на тематично-логічну (почасти навіть на спеціально-юридичну) сторону аргументації. Наприклад, розділ, присвячений саме „языковым формам“ певної частини промови Спасовича, починається так:

„В „изследовании“ Спасовича основным термином, вокруг которого располагаются все другие, является слово „закон“. „Закону“ противостоят „нравы“. Между ними — взаимодействие, которое ни в одном отношении „не проявляется так сильно, как в отношении родителей к незаконным детям...“ Не без умысла сопоставляются термины „закон“ и „неза-

коннорожденные". Раскрывается их логическое и эмоциональное взаимоотношение" і т. д. (стор. 115).

Це не є ані стилістична аналіза, ані естетична взагалі; це суто-логічна аналіза логічної та юридичної сторони ораторської аргументації і, звичайно, тих більш-менш софістичних засобів, що правлять за емоційний, так би мовити, еквівалент цієї аргументації. Протилежно до тих сучасних лінгвістів та літературознавців, що намагаються так чи так використовувати певні елементи античної риторики для збудування теорії художньої мови (Б. Ярхо, Б. Казанський, О. Фінкель, автор цієї рецензії), В. Виноградов звертає увагу не на стилістичну, аналогічно-аргументаційну сторону античної риторички, тобто на ту, що найменше стосується до літератури як мистецтва слова: бо навіть найважливіший та найдотепніший аргумент сам собою ще не становить явища художнього. Що правда, аналіза логічно-аргументаційної сторони літературних творів (не тільки ораторських та публіцистичних, а й белетристичних та поетичних) є завдання цікаве й актуальне: проте не слід підмінювати на нього аналізу стилістичну та теорію художньої мови взагалі.

Величезні методологічні помилки авторові йдуть у парі з виразним ухилом у бік суб'єктивного психологізму, яскраво виявленим в авторській теорії про „образ письменника в літературному творі“. Досить буде декількох цитат:

„Проблемы изучения типов монолога в художественной прозе находятся в тесной связи с вопросом о приемах конструирования „художественно-языкового сознания“, „образа“ говорящего или пишущего лица в литературном творчестве... Тут можно подойти к черте, где осуществляется замена вопроса о „социально языковых“, характеристических формах субъекта проблемой об эмоционально-логическом плане, в котором введены художественный лик автора или не обращенный лицом к читателю „образ писателя“... Несомненно, что, например, образ лирического „я“ является одним из существеннейших моментов композиции лирического стиха. Особенности семантики часто обусловлены его структурой. В поэтику определенных школ часто входят заданные нормы эмоциональных колебаний и тематических устремлений, в которых замкнуто развитие образа лирического „я“ (стор. 41—43).

Коментувати такі прояви романтично-індивідуалістського психологізму в літературознавстві—зайве.

Справедливість вимагає відзначити, що деякі другорядні частини розгляданої книги не позбавлені певного позитивного значення—тонка критика стилістичних метод Потебні, Щерби, Пешковского, формалістів-опоязівців. Фослера, Шпербера в статті „История русского языка и история русской литературы в их взаимоотношениях“ (стор. 13—28) і стилій, проте дуже змістовний, нарис еволюції руської риторички протягом XVIII-го й першої половини XX сторіччя—чи не перша сучасна розвідка з цієї дуже цікавої галузі історії теоретичного літературознавства (стаття „Из истории и теории риторички“, стор. 75—105). Проте власні методологічні принципи В. Виноградова доводиться оцінювати рішуче негативно; що правда, негативно актуальне значення книги—не дуже велике, через надто очевидний еkleктизм авторів, а також певною мірою й через виключно важку й невиразну форму викладу його статей.

В. Державін

Яків Савченко. Доба і письменник. Критика. ДВУ. 1930. Стор. 206. Тираж. 3000. Ціна 1 карб. 80 к.

В теперішню добу, добу суворої самокритики мусимо суворо підходити до сучасних наших надбань—зокрема й літературознавчих та літературно-критичних. Особливо це стосуватися має до літературознавців і критиків з солідним стажем і відомим уже ім'ям. В світі такої вимоги спробуємо пі-

дійти до нової збірки Я. Савченка, збірки, що складається з критичних статей, друкованих по журналах за останні два роки (1928—1929).

Тут не ставимо собі завдання дати розгляд конкретних поцінувань критикованої літературної продукції та полемічних елементів у цих статтях, а маємо, передусім, з'ясувати методологічні засади критичної практики Я. Савченка—критика, себто, скажемо словами його самого, —визначити, якими методологічними й методичними „ресурсами“ орудує критик, яких конкретно наслідків досягає.

Критики можуть бути й бувають різного типу—є критики організатори, що підносять якісь проблеми на майбутнє, закрючують широку програму дій для письменника. Але є й інші критики, що на основі добре засвоєної певної методологічної системи скеровують свою увагу переважно на поцінування конкретної письменницької продукції, не беручи на себе ширших завдань, не висувуючи нових перспектив, не ставлячи нових проблем. До такого, другого типу критиків належить і Я. Савченко.

Ідейно-методологічні позиції його часто визначають так: критик марксист, пролетарський критик. Це твердження таке поширене, що стало вже ніби безсумнівним. Така репутація Я. Савченка, як критика, здається, повстала ще з часів славновісної літературної дискусії 1925 р., тоді Я. Савченко рішуче виступив проти неокласичного фронту, стоячи загалом на марксистських позиціях.

Але то був час, коли марксизм багатьох марксистів схилювався до однієї, власне, марксистської ерудиції й уміння побивати свого супротивника відповідним арсеналом цитат. Ця зброя й була найголовнішою в Я. Савченка в полемічних виступах. То був час учби й ерудиції.

Але нині цього не досить. Не досить ерудиції й студіювання теоретичних засад, сьогодні актуально потрібне є самостійне вміння застосувати практично марксистську методику до аналізу конкретних фактів, давати поглиблено-наукову аналізу їх.

І от, коли ми з цим критерієм підійдемо до критичної продукції Я. Савченка, то наша оцінка мусить дещо розійтися з загально-визнаною й простолінійною характеристикою його, як критика-марксиста, принаймні, як витриманого марксиста.

Основна властивість Я. Савченка, яка завжди виступає у всіх його роботах, це, насамперед, гостре й емоційно-піднесене поцінування всякого факту—позитивного чи негативного. Головне завдання всякої критичної роботи його—розглядати самий факт не стільки з погляду соціально-класової його генези чи функції, скільки з погляду його оцінки—відповідності його до певної системи світогляду і певних, залежних від неї, естетичних вимог і канонів.

Яків Савченко—критик темпераментний і коли він щось стверджує чи відкидає,—то завжди в піднесено-емоційному тоні. Звідси його яскрава, іноді сильна стилістика. Але звідси й його помилки—перебільшення негативних чи позитивних властивостей об'єктів аналізу. Аргументують у нього часто не так факти, чи логічне міркування, як сам емоційно-піднесений тон, яким висловлює критик власні уподобання, підходячи з погляду їх до розгляданого.

Ось кілька прикладів. Завваживши кілька невдалих (на його думку) стилістичних виразів у Л. Качури („Перед стилем і темою“), Я. Савченко пише:

„Яким способом отакі „стилістичні трюки“ спали на думку авторові—зрозуміти абсолютно неможливо. Але ясно, що тільки разючий несмак міг безконтрольно припустити їх (розрядка) скрізь моя.—О. Т.).

Отже, замість говорити про коріння, про об'єктивну зумовленість Качуриної стилістики, Я. Савченко говорить про неї так, ніби вона цілком залежить від тих чи тих уподобань письменника, отже є річ цілком випадкова, суб'єктивна. Тому вона є для критика абсолютно незрозуміла. Тому

то він так охоче апелює до свого власного смаку і аргументує ним, як критерієм, свої критичні поцінування. Про стилістику Атаманюкових поезій так прямо й сказано: „Поет має дуже малесенький смак. Стиль його—несмаковитість“ („Мертве й живе в українській поезії“); автор забуває тут стародавню приказку щодо цього сумнівного критерія.

Ця фраза про смаки й несмаковитість—у Я. Савченка не випадкова; вона виявляє органічну ваду його методологічних позицій і наближає його більше до Айхенвальда аніж до Плеханова.

Цей, скажімо так, суб'єктивний імпресіонізм Я. Савченка чи не найбільше позначився на не зовсім об'єктивному критичному розгляді творчості Косяченка. Цитуючи поезію Г. Косяченка, повну розпачу й безсилля поривання йти опліч із сучасністю („Люди! Друзі! Порадьте мене—як піти мені з вами у ногу“!), Я. Савченко запитує:

„Звідки така трагедія? Звідки оте самозакохане заглиблення в своїй душі й серці, що „його музики убили“? Усе це темне й незрозуміле“.

Я. Савченко очевидно хотів цим сказати, що Косяченко наплів щось такого, чого годі зрозуміти нормальній людині. Але, на жаль, цей присуд б'є самого Я. Савченка: він таки й справді не зрозумів внутрішнього конфлікту, відбитого в творчості Г. Косяченка, а відтак суб'єктивно й безсторонньо не поцінував, а просто засудив поезію Г. Косяченка. Замість з'ясувати суть трагедії, що так виразно виступає в наведеній у нього поезії:

„Що можем ми? Родитись і померти,
Віддати себе знесиленій землі.
Жбурнути серце, змучене й подерте,
Упасти без ридання і зомліть!“—

критик накидається на поета з такою от аргументацією:

„Чи не віє від цих несмаковитих, заялужених ламентаций страшною обмеженістю думки й психіки. Вони не варті співчуття, бо немає в них ні величі, ні громадського такту“.

З цих, з дозволу мовити, критичних зауважень хіба не віє духом крайнього суб'єктивізму? Мовляв, не подобається оця поезія та й годі! Хіба може серйозно марксистська літературна критика сходити до отаких „літературних розстрілів“ жертв? Хіба завдання марксистської наукової критики не в показати справжнє творче обличчя письменника в світлі його соціальної генези? На жаль, нічого цього ми не знайдемо не тільки в аналізі творчості Косяченка, а й у більшості Савченкових статей. Він, як правило, уникає показувати соціологічний еквівалент творчості, обмежуючись таким констатуваннями, що це, мовляв, дуже важливе питання (та усього!), чи просто заявляючи, що він — критик — не ставив собі такого завдання (!).

Найвідповідальніші питання, які правдиво поставив Я. Савченко щодо творчості, приміром, Ю. Яворського („Майстер романтики“): „з якого соціального ґрунту виростає цей стиль із притапаними йому своєрідними формами світосприйняття й світоставлення. Яку соціальну функцію може він виконувати з погляду інтересів сучасності“, — далі він просто обходить: „На всі ці запитання, особливо ж на перші дві, вичерпно відповісти дуже важко... Такий широкий плян дослідів не має завдання“.

Дивно чути з уст марксистського критика, що не його завдання шукати соціальний сенс творчості. Чіє ж тоді це завдання — чи не Майфетове часом?

Констатуючи отаке, м'яко висловлюючись, найвне уявлення про завдання марксистського критика, ми вже й не дуже дивуємось, майже не зустрічаючи в статтях Я. Савченка спроби визначити соціологічний еквівалент творчості того чи того автора, а натомість, натрапляючи на — що найбільше — схематичне поцінування цієї творчості в формі різкого осуду чи похвали з погляду суб'єктивних уподобань.

Наведемо, знов, кілька прикладів. Ніби шукаючи соціологічного еквіваленту в творчості Козланюка—„Холопські гаразди“— він пише:

„Автор—галичанин і, очевидно, сам селянського походження. Він прекрасно знає побут галицького села і його, в найтонших виявах, психологію. Нарешті, він ділком обізнаний з брутальною системою грабницької окупантської польської влади винищувати й визискувати селянську людину Галичини. Це все зрозуміло, не могло не зумовити й саму тематику й характер її трактування“ („З поточної художньої літератури“).

Отже, за Я. Савченком виходить, що стиль творчості детермінують два моменти: походження письменника та його обізнаність із конкретною дійсністю. Думаємо, що наївність і недостатність такого методологічного підходу ясна сама собою.

Але так стоїть справа в найкращих випадках, де Я. Савченко все ж спромігся показати більш-менш вірно соціальну суть творчості письменника. Частіше він іде не далі наївної апеляції до світогляду письменника, світогляд тут ніби править за причину, яка детермінує стиль.

Про Я. Качуру Я. Савченко пише так:

„... Незформованість мистецького й соціального світогляду, млявість світосприймання, відсутність ширшого культурного досвіду—спричиняються до повільного й ледве помітного зростання Качури-письменника. Ці ж самі причини можуть пояснити й те, що Качура легко потрапляє на шлях „веселого“ оповідача, оповідача без стилю, без теми, без змісту й без повного ідеологічного спрямовання“ („Перед стилем і темою“).

Тут досигь ясно й недвозначно сказано, що, на думку Я. Савченка, детермінує стиль письменника: його світогляд, досвід (та ще й особливості індивідуальної письменникової вдачі). Знов таки: це є досить давнє трактування причин творчості в устах критика-марксиста!

Ця антимарксистська апеляція від твору до особи самого письменника являє собою, власне, своєрідний ухил у біографічну методи, врешті доходять геркулесових стовпів у такому міркуванні Я. Савченка:

„Візьміть ви якого небудь нашого занепадника, ну, скажімо, такого, як Косяченко, створіть йому найкращі умови соціального побуту, посадіть його на землю, що тече „молоком і медом“—він однак буде невдоволений, буде скіглити й плакати, не бачучи нічого доброго, а лише тьму й пугелі“ („Мертве й живе...“).

Така концепція, звичайно, з марксизмом нічого спільного не має, вона зводить суть творчості до особистих драм чи переживань самого письменника, як особи і не бачить за ними соціально-класової детермінованості.

Далі автор намагається викрити історичне коріння українського сучасного занепадництва в поезії. Тут натрапляємо на таке твердження:

„... Така вже логіка закостенілої літературної традиції, законсервованих літературно-естетичних норм: попадаючи на живий ґрунт, вони, перше, ніж розкластися чи деформуватися, відтворюють і ту соціально-психологічну суть, на якій повстали...“.

Виходить, отже, що не соціально-психологічна суть відтворює певну літературну традицію, а навпаки—традиція сама, як категорія причинова, може утворити своє власне першоджерело. Це знов-таки приклад антимарксистського мислення.

Ми тут, повторюємо, ставили собі завдання викрити методологічні позиції авторів, показати антимарксистські елементи в його концепції, обминаючи питання про ухили від правильного ідеологічного оцінювання того чи того письменника (як от, наприклад, перебільшено-революційна оцінка творчості Ю. Яворського, М. Ваяна, поблажлива критика Р. Троянкер,—хоч її знаменитий вірш із скандальними „лентами комбіне“ куди більше підстав має для гострого виступу, ніж еротичні циганські романи В. Сосюри, перебільшування оцінки творчості Ів. Ле і т. ін.). Це є питання, на якому варто спинитися окремо.

Ол. Травень

Квітка-Основ'яненко. Збірник на 150-тиріччя народження 1778 — 1928. Інститут Тараса Шевченка. Вид. „Український Робітник“ 1929. Ціна 2 карб. Стор. 238.

150-тиріччя народження Квітки-Основ'яненка Інститут Тараса Шевченка відзначив виданням збірника, досить різноманітного змістом. Статті багатьох авторів охоплюють ряд питань, зв'язаних з особою й творчістю давнього українського письменника, починаючи з характеристики квітчиної доби і кінчаючи аналізом мови його руських творів.

Збірник відкривається статтею П. Христюка про „До-марксистське освітлення Квітчиної творчості“, яка, очевидно, мусила дати основне настановлення цілому збірникові, визначити його обличчя, що, вважаючи на заголовок статті, мусило б бути марксистським обличчям. Треба сказати, що це законне сподівання читача не зовсім справдилось, коли він ознайомиться із змістом цілого збірника, а зокрема і з статтею П. Христюка.

Автор поставив собі завдання висвітлити „вузлові моменти до-пролетарської критики“ Квітчиної творчості і для цього характеризує критичні оцінки, що їх дали Квітчиній творчості багато дослідників, починаючи з Куліша і кінчаючи на Дорошкевичі. П. Христюк дає таку класифікацію критичних оцінок (в історичному розрізі): буржуазно-націоналістична, народницька ідеалістична течія (50-ті роки 19 ст. до 1918 р.) — Куліш, Грінченко, Єфремов, Бойко, формально-електрична — А. Ніковський (1911 — 1926), чисто-формалістична — А. Шамрай (1927-28), формально-соціологічна — М. Зеров (1924) і течія, що наближається до марксистської — О. Дорошкевич (1924). Переказавши досить докладно основні моменти цих критичних напрямків, показавши їхню неспроможність дати правильну історичну оцінку творчості Квітчиної, викривши внутрішні суперечності в тих оцінках, П. Христюк цілком слушно пояснює цю неспроможність буржуазною (чи дрібно-буржуазною) суттю тих критиків. Підхід до характеристики цих критичних оцінок нібиго в основному й марксистський, проте багато з висловлювань П. Христюка викликали сумніви.

Підсумовуючи свій розгляд Кулішевої критики, П. Христюк пише:

„не спромігся, однак, Куліш викрити класової причини такого великого суспільного явища, яким було зародження нової української літератури і творчість Квітки“ (стор. 12).

Виходить, за П. Христюком, ніби Куліш, цей основоположник української буржуазної літератури і буржуазної літературної критики, цей перший яскравий ідеолог української буржуазії — повинен був розуміти класову зумовленість літературних явищ. Цей висновок можна було б уважати за парадокс, якби не така ще фраза на тій же сторінці:

„Куліш... плутається між новою буржуазною формою свідомості та релігійно-феодалним мисленням, ідеалістичним розумінням суспільних явищ“.

На якій підставі П. Христюк протиставить буржуазну форму свідомості — з одного боку, ідеалістичне розуміння суспільних явищ — з другого? Невже П. Христюк не знав, що буржуазна форма свідомості в галузі розуміння суспільних явищ завжди ідеалістична, що ніколи в історії розвитку буржуазної свідомості ми не спостерігали не-ідеалістичного розуміння суспільних явищ, що матеріалістичне розуміння історії є історичне надбання пролетарської свідомості, яка знайшла своє оформлення в марксизмі?

П. Христюк, очевидно, іншої думки, а тому до всіх дослідників Квітчиної творчості прикладає той самий масштаб більшого чи меншого розуміння класових основ цієї творчості і більшого чи меншого наближення до матеріалістичної методи. Свою характеристику Грінченкової критики П. Христюк закінчує так:

„замість викрити класове поміщицьке ставлення Квітки до народних мас, чисту іділію малює Грінченко з відносин Квітчиних до його кучера“ (стор. 16).

Про реакційного ідеаліста Єфремова пише:

„Його нерозуміння й віддаленість від історично-матеріалістичної методи в суспільствознавстві взагалі і, зокрема, в літературознавстві, гідно подиву“ (стор. 16).

П. Христюк ніби дивується з того, що Єфремов далекий від методи історичного матеріалізму... А тому... серйозно береться його напучувати і з приводу думок його про рідну мову й рідне письменство, вичитує йому отаку нотацію:

„Ми знаємо, що „скарб єдиний“ кожного народу — це його витворчі, продукційні сили; це його „надія на прийдущі часи“ — це є боротьба історично-поступової класи за нові форми суспільного виробництва, за нову суспільну економіку, нові класові взаємини, новий державний лад, нову культуру — науку, мистецтво — в рідних національних формах“ (стор. 20).

Цю методу повчання П. Христюк прикладає й до всіх інших критиків Квітчиної творчості (Бойка — стор. 22, 26; Ніковського — стор. 29, 31, 33; Шамрая — стор. 34, 36; Зерова — стор. 30). Ми не будемо цитувати тут численних прикладів такого повчання, що починаються: „замість з'ясувати класовими взаєминами і т. д.“, але не можна не навести одного з них, на нашу думку, прикметного для методології автора статті. Серед інших зауважень П. Христюк висловлює таке:

„Ніковський не ставить питання про висвітлювання зв'язку літературних стилів, форм, жанрів, напрямів з тим спеціальним класовим ґрунтом, на якому вони повстають“, ...„а здавалось би кому, як не Ніковському, оскільки він уділяв велику увагу саме формальній аналізі літературних творів, попрацювати над дійсно науковим історично-матеріалістичним висвітлюванням отих питань“ (стор. 33).

Якщо раніше П. Христюк дивувався з віддаленості Єфремова від методи історичного матеріалізму, то тут уже, мабуть, „здивується“ читач з такої ж віддаленості... самого автора статті. Бо що ж можуть означати всі ці напучування і здивування, як не цілковитий брак історичної перспективи в аналізі історичних явищ (Кулішева критика) і нехтування класової зумовленості таких критичних оцінок, як оцінка Єфремова чи Ніковського. Замість з'ясувати класовими взаєминами (скажемо ми словами П. Христюка) не тільки творчість Квітки, а й критичне освітлення цієї творчості в історичному аспекті, автор „дивується“, що Куліш, Єфремов, Ніковський та інші не спромоглися не марксистське їх освітлення.

Разом з тим мусимо відзначити й деякі позитивні моменти в статті П. Христюка. Зокрема, П. Христюк поставив справді цікаве питання про історію критики Квітчиної творчості в цілому, а також і деякі частковіші питання (про дуалізм Квітчиної ідеології, про класове коріння Квітчиної боротьби за українську мову), досить влучно викрив автор невдале борсання Квітчиних критиків між бажанням дати суцільний образ письменника і фактом внутрішніх суперечностей у його ідеології й художній творчості.

З інших статей збірника методологічно-невизначено видається нам стаття В. Тарнавського „Квітка в розумінні сучасників“, що висвітлює питання про оцінку Квітчиних творів за життя письменника. Автор зібрав досить багатий матеріал з руських журналів і українських альманахів з кінця 20-х і до початку 40-х років. Хиба статті є, на нашу думку, не досить чітка класово-ідеологічна класифікація тодішніх журналів і літературно-критичних напрямів; це не дає читачеві можливості зорієнтуватися в суті й причинах різноманітних оцінок Квітчиної творчості в цілому чи окремих її елементів. Автор, очевидно, не зважив, що така класифікація є коначна з погляду марксистської методології.

Цікаву проблему поставив І. Айзеншток у статті „До генези українських повістей Квітки“. На думку І. Айзенштока, на творчості Квітки відбилися впливи руської літератури 20—30 років, і „негативні“ і позитивні. До перших автор зараховує вплив повістей Погодіна („Петрусь“) і М. Гоголя; за автором, Квітка почав писати українські повісті, бажаючи

„показати українське село не таким, яким воно здається подорожньому збрички“, і „дати відповідь на романтичні випадки Гоголя“. До позитивних впливів належать, на думку І. Айзенштока, впливи Сомова, Даля-Ауганського, Полевого і руської повісті 20—30-х років в цілому. І. Айзеншток вважає за потрібне „обмежити літературну революційність Квітки“, бо „він відразу ж ввів українську повість у широке річище російської прози того часу“ (стор. 77), що реформувала мову стилі російської літератури, наближаючи її, на вимогу „третього стану“ до мови й уподобань не тільки придворних салонів, але й ширших мас нових читачів.

О. Багрій („Г. Квітка-Основ'яненко і Т. Шевченко“) виявляє вплив Квітки на Шевченка в питанні про вживання української мови в художніх творах, а також вплив його на Шевченкові повісті, хоч своїм ідеологічним змістом ці повісті є протилежні, як протилежна була ідеологія пана Квітки і кріпака Шевченка.

Привертає до себе увагу стаття В. Петрова „Куліш і Квітка“. Автор робить спробу висвітлити Кулішеву естетичну концепцію, викриваючи в ній запізнілі відгуки шелінгіанства, і його соціально-політичну ідеологію на підставі Кулішевої критичної оцінки Квітчиної творчості. На думку В. Петрова, „Куліш обертає Квітку в історіософічну категорію“, в його творчості бачить підтвердження справедливості своєї думки про „перевагу сучасності над минулим“, канонізує селянина, вводить „селянина“, як певну естетичну й етичну категорію, в систему своєї „прекраснодушної“ сентиментально-романтичної науки про мистецтво. Петров вважає Квітку за першого народника Кулішевського типу і зв'язує Квітку з Кулішем внутрішньою соціальною й ідеологічною єдністю. „Тільки з Квіткою (навіть не з Шевченком) — каже В. Петров — Куліш був „свій“, „сусіда“ земляк і такий же хutorянин, „козак Белебень“. Ми настоюємо на цьому моменті єдності соціальних зв'язків, коли говоримо про Куліша та Квітку. Правда, Куліш різночинець, але він не пішов за різночинною міською демократією, за „сучасниками“; будучи різночинцем, він волів орієнтуватися на Квітку та на українське селянство в Квітчиній рецедції“ (стор. 105).

Після катастрофи 1847 р. Квітка став для Куліша прапором його українофільського народництва. В зв'язку з цим „Куліш вживає мовну концепцію поняття нації і національну справу тлумачить як справу, що її належить розв'язувати письменникам“ (стор. 102).

Багата на цікаві спостереження, стаття В. Петрова, знов, методологічно є нечітка і не позбавлена багатьох хибних формулювань. Зокрема хибне є пояснення автором суперечок про реалізм Квітчиних творів:

„Що таке вірність дійсності?“ Визначаючи той чи інший твір як вірний дійсності, ми оперуємо аж надто умовними поняттями і надто непевними критеріями. „Поняття дійсності — діалектичне“, — пише В. Петров, і на доказ саме цієї „діалектичності“ посилається на Кулішеве розуміння Квітчиного реалізму: „говорючи про вірність дійсності Квітчиного мистецтва, Куліш говорить тільки про душевну правду і про вірність сердечній дійсності“ (стор. 100).

Якщо Куліш вбачав „правду“ Квітчиної творчості у „вірності сердечній дійсності“, то чи значить це, що ми оперуємо надто умовним поняттям? Своєрідність класового розуміння правдивості в Куліша зовсім не дає права трактувати цю дійсність і правдивість так „діалектично“. В кожному разі, це не марксистська діалектика.

Деякі підсумки теоретичних статей збірника дає стаття ак. Д. Багалія: „Квітка і його доба“. Давши в перших розділах історичну характеристику Квітчиній добі, ак. Д. Багалій зокрема підкреслює, що „основною рисою старого харківського життя було панування класового розподілу суспільства. Кожний клас жив своїм окремим життям“ (стор. 154).

Цілоком справедлива є думка ак. Д. Багалія про потребу „ревізії соціальних впливів на Квітку і на його ідеологію“ (стор. 164), але, на жаль,

сам автор не виконав цієї вимоги в своїй характеристиці літературної творчості Квітки. Навряд чи можна вважати за ревізію таке, напр., твердження:

„І коли Квітка нам давав, скажемо, свої українські типи в „Сватанні на Гончарівці“, то він не підмальовував, не українізував (?), а вивів такими, якими вони були в дійсності. Щодо дворянсько-буржуазної ідеології Квітки, то вона, порівнююче, мала відбитися в творах Квітки з дворянського і селянського побуту, в протилежність його політично-соціальним поглядам, що одбилися в його „Листах“. Шукання художньої правди було йому захистом від ідеалізації“ (стор. 164; пор. ще стор. 169). На таке твердження, ніби дворянсько-буржуазна ідеологія мало відбилася в творах Квітки, — ніяк не можемо погодитися, і вже цілком за старою критичною традицією йде таке міркування з приводу того, чому Галя („Щира любов“) відмовилася піти заміж за офіцера:

„Нелегко сказати, чи це була справдішня ідеологія селянина, що її створили тодішні соціальні відношення, чи тут в деякій мірі одбилася панська ідеологія Квітки про біду дворянську кость, а може тут зробила впливи „Наталка-Полтавка“ Котляревського, що також говорить про свій простий рід, що вона нерівня з Возним“ (стор. 166).

Чим це різниться від Кулішевого й Бойкового ототожнювання поглядів Квітки і його літературних сил. Ак. Д. Багалій пішов, навіть, назад, порівняно з Бойком, що саме на підставі художніх творів характеризував релігійно-моральні й соціально-політичні погляди Квітки (див. стор. 23 — 24 збірника), з яких яскраво вибивається поміщицька ідеологія. А якщо зіставити цю „художню правду“ Квітчину з нарисом М. Горбаня про Квітчиного „Гаркушу“, то розбіжність Багалієвої характеристики з дійсністю стане зовсім наочна. М. Горбань констатує, що „народні перекази не знають такого Гаркуші, як ото його характеризує Квітка“ (стор. 208), що письменник зробив з Гаркуші „добровільного поміщика урядові“, що „Квітка, всупереч історичній дійсності та народнім переказам, закінчує по суті свої перекази тим, що намагається помирити Гаркушу з суспільством панським“ (стор. 212, розрядка наша).

Окремо в збірникові стоять три статті О. Фінкеля, З. Веселовської й В. Державіна про мову руських перекладів і руських творів Квітки. Являючи великою мірою чисто філологічні дослідження, ці статті мало що додають до відомих уже спостережень над Квітчиною мовою і зміщення цих статей у збірникові в, на нашу думку, данина формалізму, що її ще платить Інститут Шевченка.

Загальне враження від збірника — відсутність єдиної методології, відсутність твердої редакторської руки. Збірник є справді збірник в розумінні механічної суми різномірних статей, що належать авторам з різним методологічним настановленням. Щодо цього — збірник Інституту Шевченка ще не відійшов від трафарету звичайних „академічних“ збірників...

А марксистського освітлення Квітчиної творчості так таки й немає.

С. Квітень

Грицько Григоренко. Твори. Редакція, критичний нарис та примітки Р. Шевченка. Біографія О. Пчілки. Вид. „Рух“. Харків. 1930. Т. I, стор. 471. Ціна 2 карб. 50 коп.; т. II, стор. 622. Ціна 3 карб.

Грицько Григоренко (Ол. Єв. Косачева) — письменниця не дуже відома широкому українському читачеві. Належить вона до розряду т. зв. „другорядних письменників“, і видання повної збірки її творів доводить, треба гадати, що наші видавництва намагаються не обмежуватися лише т. зв. відомими письменниками, а в плани своїх видань включають і другорядні письменницькі постаті. Це безперечно явище позитивне. Час наспів уже виявляти й другорядних письменників на повний зріст їхній, який не вкладає в тоненькі книжечки „Вибраних творів“. Вивчення українського

літературного процесу, ознайомлення широких мас трудящих з надбаннями українського письменства тощо — все це потребує нових матеріалів і вказує на доцільність таких, як тут рецензоване, видань.

Видання взагалі справляє позитивне враження. Статтейний матеріал це — стисла, досить цінна новими даними біографія письменниці, що її написала Олена Пчілка, й популярна простора стаття Р. Шевченка, де він, відзначаючи погляди літературної критики на твори Григоренкові, характеризує основні ідейні й образні особливості цих творів. Крім цього додано й докладну бібліографію, і кожний з двох томів цього видання має примітки до творів та варіанти тексту. Цим останнім видання наближається до наукового.

Ціком справедливо в своїй статті Р. Шевченко підкреслює, що вся творчість Григоренкова була малознана, і що в літературній критиці українській загально поширений був погляд на Григоренка, як на епігона реалістично-побутової школи. І має рацію Р. Шевченко, цей погляд заперечуючи. Але разом із тим йому можна закинути, що багато місця віддаючи характеристиці мотивів та образів у Григоренкових творах, автор передмови мало говорить про моменти відштовхування письменниці від канонів реалістично-побутової школи, і лише побіжно зазначивши це на підставі модерних новелок Григоренкових. А тимчасом виразніше підкреслення цих моментів дало б змогу яскравіше з'ясувати творчий шлях письменниці.

Грицька Григоренка треба поставити в ряд письменників 1890—1900 р.р. Кінець XIX й початок нового століття, позначившись величезним напруженням економічного зростання і зв'язаних із цим соціальних змін, в час, коли в літературній „надбудові“ сталася порівняно швидка зміна стилів, що її ми називаємо літературним переломом 1890—1900 років. Дрібно-буржуазна, народницька і передусім, з селом зв'язана українська інтелігенція, що держала в своїх руках літературний провід до 90-х років минулого століття, повинна була поступатися перед новим типом інтелігента, що репрезентував більше дрібну буржуазію і просто буржуазію міську, що, виховувалися не так на народницьких традиціях, як на заперечуванні цих традицій, відштовхуючись від народницького світогляду.

Звідси боротьба письменників 1890—1900 р.р., представників нового покоління української інтелігенції, з традиціями реалістичної школи, звідси відштовхування від естетичних їх канонів, звідси й великі впливи зах.-європейської й російської психологічної новелі.

Грицько Григоренко перебуває довгий час під впливом реалістично побутової школи; та ця залежність творів Григоренкових від реалістично-побутових традицій останньої була не така вже глибока, більше зовнішня. Треба підкреслити, що твори Григоренкові з селянською тематикою, на які звикла літературна критика дивитися переважно як на епігонство реалістично-побутової школи, позначені саме рисами внутрішнього відштовхування від останньої; формальні застарілі традиції сполучені тут з новим шуканням мотивів, тем і образів. Гр. Григоренко дає образи відмінні від традиційно-народницького уявлення про селянина. Автора цікавлять постаті й ситуації не зовсім звичайні, як для реалістично-побутової традиції. У способі змалювання почуватися вплив модерної психологічної новелі, персонажі позбавлені етичних народницьких оцінок. Так, образи „ледарів“, часті в Григоренкових творах, змальовуються не в світлі докору, догани, а як „цікаві типи“ — із своєрідним складом психічним і моральним.

Характеристичний з цього погляду — образ Карипона Туровця („Так краде“). З Карипона — перекоканий ледар. Він нічого не робить і робити не хоче. Що йому треба, він бере в сусідів; але не краде, а бере серед дня — немов своє. Він песиміст, що в житті не бачить жодного просвіту й своєрідно протестує проти цього „нудного й безперспективного „життя““ одим своїм ледарюванням. Але лінощі є суто пасивний „протест“, а зневіра в житті живить анархічні настрої.

„Хіба ж не нудьга візьме, посій — і з'їж, із'їси — посій... що це? Де цьому кінець буде? Умреш, зогниєш, і діти ж твої знов: оброби ниву — їж,

із'їв — роби... Все одно, все однаково, все те ж саме, всі такі ж самі... Хоч би піти щось рознести, розбити, розвоювати... Ой, нудно, нудно так жити".

В цій тираді — увесь Карипон.

І його, й інші образи „ледарів“ Гр. Григоренко намагається показати не в картинах їхнього життя, їхнього побуту, а передусім, висвітлюючи особливості їхнього психічного світу. Цим творчість Григоренкова заперечує реалістично-побутові літературні традиції. Це нехтування принципу „розумного бітопису“, характеристичного для реалістично-побутової школи, сприняється до того, що селянські образи показуються в незвичній для попедньої традиції своєрідності, і часто вони обдаровані типовими ідивідуалістичними рисами, властивими інтелігентському середовищу.

Дуже своєрідна постать — Мартина („І чого вони з нього сміються“?) Мартин — мрійлива, тиха трудяща людина. З нього сміються на селі, але з-під цього сміху авторка „учуднено“ й прихильно висвітлює позитивні риси його вдачі. Основна його риса — мрійливість — є спільна для багатьох героїв Григоренкових. Мрійливість, зовнішня, непрактичність і непристосованість до життя, що характеризує й постать Карипона, в ряді інших постатів Григоренкових сполучається з постійним, неусвідомленим, швидче інстинктивним пориванням до „краси“, що протиставиться „буденщині“. У Карипона таке поривання затушковане його зневірою й розлюченістю, в Мартина воно досить виразно помітне. Ще виразніші ці риси в Оксани („Вона „грамотна“). Так само, як і образ Мартина, вона показана в оточенні глузливої нерозумної темної юрби. В такому „учудневому“ освітленні постать Оксани майже ідеалізовано; їй надано рис інтелігентських, немов Оксана є перевдягнена в селянську одержу, випещена тендітна панночка.

Ще яскравішими інтелігентськими рисами позначені дві постаті — парубка й дівчини в нарисі — „Чом ти вчора не прийшов?“ Іван з його апатією, болом у голові, зневірою й лінощами, з квалістю духа й тіла трохи не дегенеративний; „селянськість“ його виявляється лише в дрібницях, що жодного впливу на внутрішню цільність його образу не мають. Так само і Марта не має специфічних рис, що могли б характеризувати її як селянську дівчину. І Івана і Марту треба поставити в ланку Григоренкових „мрійників“ і „ледарів“.

Особливості цих образів ставлять під великий сумнів твердження Р. Шевченка про те, що в ряді творів Григоренкових „виступає одна характеристична риса Григоренкова, — надзвичайно тверезе й холодно-об'єктивне зображення селянських буднів“ (стор. 22). Де „тверезе й холодно-об'єктивне зображення“ в „Пересельцях“ або „Так краще“, або „Вона „грамотна“? Навпаки, тут видно сильний суб'єктивний струмок у способі змалювання героїв. „Селянські“ образи Г. Григоренка позначені рисами психо-ідеологічного комплексу того покоління української буржуазної інтелігенції 1890 — 1900 років, що його репрезентує сам автор, і передусім — рисами ідивідуалізму. У творчості Григоренковій не бачимо виразного намагання об'єктивно пізнати село й селянина, усвідомити його життєву даність. З цього погляду Григоренко далеко стоїть від того ж, скажімо, М. Коцюбинського, у „Fata morgani“ якого бачимо виразний намір об'єктивно пізнати й усвідомити українське село напередодні й у революції 1905 року.

Неможна також погодитися з твердженнями Р. Шевченка, що малюючи селянське життя, Григоренко „не шукає чогось надзвичайного, виключного“ (стор. 22), що його образи то є „звичайнісінькі невідфарбовані й невідсложені рядові селяни. Вони, — каже Р. Шевченко, — не борці і не злочинці, і автор, зображуючи їх, не шукає навіть, навпаки, уникає драматичного становища й різних ефектів“ (стор. 23). З усього сказаного вище видно, що Григоренко якраз і шукає „чогось надзвичайного, виключного“ в тому розумінні, що відходить від трафаретів побутовизму і висвітлює героїв своїх у підкресленій їхній своєрідності, в ідивідуальній оригінальності, відшуковуючи в них такі риси, які мають, кінцем — кінцем, дати ефект новизни супроти реалістично-побутових манекенів.

Має слушність Р. Шевченко, констатуючи, що селяни Григоренкові „не борці й не злочинці“, бо справді, хіба можуть боротися або робити злочини пасивні, часом апатичні мрійники, працьовиті кропотуні „не от мира сего“, або непристосовані до життя ледарі? Але хоч вони не борці й не злочинці, проте це далеко не значить, що вони „звичайнісінькі, не підфарбовані й не підсоложені рядові селяни“. Велика частина образів доводить, що вони більшою чи меншою мірою „підфарбовані“ психо-ідеологічними рисами української інтелігенції 1890 — 1900 років, і навіть інколи підсоложені, коли під цим розуміти деякий відтінок зідеалізованості.

Герої Григоренкові не зливаються з своїм оточенням і навіть передумов до цього не мають, вони частіше протистають своєму оточенню, як незвичайні яскраві індивіди протистають юрбі. Тут і криється, як Григоренко підходить до селянства. Селянська маса (в авторовому сприйманні, певна річ, соціально не диференційована) для Григоренка це передусім „юрба“ — нерозумна, повна традицій і забобів. Вона уперто тримається за свої традиції, сміхом зустрічаючи й на глум беручи все те, що хоч трохи виділяється з - поміж сірої її пересічності. Тут нема вже жодного натяку на ідеалізацію села, але й об'єктивних соціальних процесів, що на селі її часів розгорталися, побачити не спромоглася. Ідеологічно авторка відійшла від народницького світогляду, — але до визвольних ідей її сучасності, до революційних позицій не прийшла. Вона негативно ставиться до аграрного руху й прихильно змальовує десятського, що виступає проти селянських заколотів („Чи по - правді“?).

Гр. Григоренко, отже, висвітлює село з погляду великою мірою урбанізованого буржуазного інтелігента, індивідуалістично й досить таки консервативно настроєного.

Гр. Григоренко, отже, висвітлює село з погляду тієї досить таки консервативно настроєної частини української дрібно-буржуазної інтелігенції, що на межі двох століть великою мірою урбанізується.

Індивідуалістичні тенденції, помітні в творах Григоренкових на „селянські теми, виразнішають у творах з міською тематикою. Ці твори об'єднані в двох циклах: „У вагоні (подрожні)“ і „Почуття й настрої (силуєти)“. Їх небагато — всього 23 коротенькі нариси, шкідливі, образки й щось подібне до „віршів у прозі“. Самий жанр цих двох циклів промовляє за повний відхід Гр. Григоренка від традицій реалістично-побутової школи. В циклі „У вагоні“ у Гр. Григоренка з'являються нові, супроти типів цієї школи образи — машиніста, закоханого в свій паротяг, удівця робітника з купою дітей, старого єврея, що збожеволів від погрому, каліку Жебрика в контрасті до випещеної дівчинки і т. ін. Авторка власне не так змальовує ці образи, як висвітлює свої настрої й своє ставлення до них; від того всі ці нариси позначені рисами індивідуалізму.

Ще більше індивідуалістичних тенденцій помітимо в циклі „Почуття й настрої“. Зібрані там шкідливі, жанрово досить різноманітні, миготливо висвітлюють відрухи інтелігентської, здебільшою жіночої психіки. Переважний мотив — кохання, найчастіше кохання нещасливе. Тут часто авторка використовує спосіб контрастів, шукає цікавих психічних явищ, збігів їх і ситуацій, тим відбиваючи настрої знервованого урбанізованого інтелігента.

Характеристично те, що жанр цих психологічних мініатюр і подорожніх нотаток з'являється в Гр. Григоренка після революції 1905 року, коли вже остаточно визначилася ідеологічна формація й психологічне становлення української міської дрібно-буржуазної інтелігенції 90 — 900 років. В українській літературі відповідно до цього подолані були традиції реалістично-побутової школи й „модерна“ течія виразніше стала кристалізуватися в окремі напрямки (психологічний реалізм, символізм, футуризм тощо). Гр. Григоренко не могла цілком звільнитися від традицій народницької літератури особливо в своїй художній мові, та проте соціальне буття, а з нього й літературні уподобання й потреби її соціальної групи відтягали авторку від старих трафаретів.

Ів. Миронець

Гюстав Фльобер, Твори. Том I. Мадам Боварі (Побут провінції). Переклад О. Бублик-Гордон. Редакція і стаття С. Родазевича. Книгоспілка. Харків - Київ. 1930. Стор. 56 + 332. Ціна 2 карб.

У світовому письменстві небагато є творів, що зберігли до наших часів таку художню актуальність як „Мадам Боварі“ Фльобера. Найкращі романи Вольтера й Стендаля, Бальзака і Гюго, Золя й Мопасана читають і читатимуть багато поколінь, бо це зразки певних літературних стилів, характерні, разом з тим, для цілого соціально-культурного життя певних шарів французького суспільства XVIII—XIX сторіччя; проте, читаючи їх, відчуваємо неминучі в них елементи архаїчності, натрапляємо часто-густо на певні художні „дефекти“, на несподівані й неприйнятні для сучасного читача літературні риси, що їх доводиться залічувати до естетичної специфіки відповідного — давно вже застарілого — літературного стилю. Про „клясичні“ Фльоберові твори („Мадам Боварі“, „Саламбо“, „Сентиментальне виховання“, „Св. Антоній“, „Три оповідання“, „Бувар і Пекюше“) цього сказати не можна; вони для сприймання нашого сучасника не застаріли, бо відбивають не поетику тих чи тих літературних стилів та шкіл, не психо-ідеологію тих чи тих окремих угруповань французької буржуазії XIX сторіччя, а соціальну психо-ідеологію цілої західньо-європейської буржуазії як класу. Ті діалектичні суперечності цієї загально-класової психо-ідеології, що були протягом XIX сторіччя за ідейні бази для окремих напрямків в еволюції буржуазної художньої прози (власне кажучи — не самої лише прози, в поезії це просто менш помітно), ті діалектичні суперечності виявляються в творчості Фльоберової синтетично, без свавільних, суттєво, хоч і детермінованих історично, — спроб затушувати саму наявність тих естетичних, етичних, політичних суперечностей або відкинути „антитезу“, обмежуючись художньою реалізацією „тези“. Буржуазний письменник не здатний, звичайно, розв'язати діалектику власної класової психо-ідеології, якщо він не вийшов принципово поза межі власної класи; проте відбити цю діалектику в художньому творі, не заплутуючи й не спрощуючи її догматичними засновками та висновками, він може. З цілого буржуазного письменства минулого сторіччя лише Фльобер спромігся виконати це справді грандіозне завдання.

На жаль, не можна в межах рецензії на переклад окремого твору Фльоберового зупинитись на аналізі класового коріння психо-ідеологічної проблематики великого романіста; проте підкреслити це виняткове становище Фльобера в історії буржуазної літератури — конче треба, бо інакше не можна зрозуміти дивну художню універсальність стилю Фльоберового, який охоплює й цілком органічно сполучає в собі елементи (ба навіть не окремі елементи, а найістотніші ознаки) романтизму й реалізму, парнаїзму й натуралізму, імпресіонізму й символізму. Роман Фльобера — це не є окрема фаза в еволюції буржуазної художньої прози XIX сторіччя; це — ціла буржуазна проза XIX сторіччя, сконденсована, з усіма своїми стилістичними відзнаками, в межах єдиного твору й віртуозно організована в художню діалектичну систему.

Ми розуміємо, що така оцінка художньої творчості Фльоберової багато кому здаватиметься прибільшеною, і що ця оцінка в усякому разі залишається покищо проблематичною, бо немає ще серйозного дослідження цього питання. В усякому разі, ті пояснення щодо цієї проблеми, що їх дає сучасне французьке літературознавство й повторює С. Родазевич у вступній статті своїй „Гюстав Фльобер“ (стор. V—LVI), здатні тільки розчарувати свідомого читача, що побажав би дізнатись про співвідношення різних літературних стилів у художній творчості Фльобера, і схилиються разом з тим до академічного еклектизму виразно виявленого хоча б у такому уривкові:

„На думку Антуана Альбаля, перші зародки Фльоберового песимізму слід шукати саме в тому впливові (тобто у впливі Альфреда де-Пуатвена — В. Д.). Гадаємо, що це один лише з багатьох чинників, і його роля поля-

гає в оформленні тих „зародків“, що їх коріння лежить у психо-фізіологічній конституції Фльоберів, надмірній чутливості до найменших дотиків буденного життя, в атмосфері літературно-громадського життя Франції 30-х рр. у романтизмі, як певній філософській концепції й літературній школі“ (стор. XXI, розрядка авторова).

За наших часів не доводиться вже полемізувати серйозно проти такої наївної мішанини всьляких „чинників“*. Розгляньмо краще, як ставить автор статті основне історично-літературне питання — про романтизм та реалізм Фльоберів. З одного боку, він намагається — на зразок французької буржуазної критики — механічно розмежувати окремі елементи цих двох стилів в окремих творах Фльоберів, наприклад, у „Салямбо“:

„За принципами об'єктивності й реалізму (завжди умовних формул) створив Фльобер у „Салямбо“ історичне тло, типи з елементарною психологією, тоді як таємнича жридя — це витвір романтичної „стихії“ в творчості Фльоберів, яка знаходить певний ґрунт у відзначеному вище поширенні за 40 — 50 рр. інтересу до мітології, історії культів, стародавнього епосу“ (стор. XXXIII).

Дуже просто виходить: мовляв, в „Салямбо“ одні постаті (як сама героїня роману) є романтичні, інші (ті, що „з елементарною психологією“) — реалістичні. А ми гадаємо, поперше, що „типів з елементарною психологією“ в „Салямбо“ взагалі немає, бо чимала частина стилізаційної майстерності Фльобера полягає саме в тому, що він спромігся заглибити й ускладнити — в плані культурно-історичного екзотизму — всі персонажі роману; а подруге — Фльобер взагалі не є еклектик, і органічне сполучення елементів різних стилів (що розрослись в інших представників буржуазної художньої прози XIX сторіччя до цілих літературних систем: романтизму, реалізму, натуралізму, імпресіонізму тощо) не має в творах Фльоберів нічого спільного з будь-яким еклектизмом.

Окрім цього механічного зв'язування певних елементів стилю з різними впливами та „чинниками“, є в буржуазній французькій критиці й інша метода з'ясування синтетичного художнього стилю Фльоберів — метода, що її започаткував Еміль Золя та інші натуралісти: вони вбачають у художній творчості Фльоберів якийсь перехідний момент між романтизмом та реалізмом, іронічно ставлячись до творів „романтичних“ („Салямбо“, „Св. Антоній“) та вихваляючи твори „реалістичні“ („Мадам Боварі“, „Сентиментальне виховання“), бо це, мовляв, і є підготовчий щабель до роману натуралістичного. С. Родзевич де-не-де наближається до цього вульгаризованого еволюціонізму.

„Фльобер, за мальовничим висловом Золя, розчистив широкий шлях „у непрохіднім Бальзаковім лісі“, його „Мадам Боварі“ створила цілу епоху літературну — „здавалось, що формули новітнього роману, розкидані по творах Бальзакових, уперше було стисло й ясно подано на 400-х сторінках книги. Кодекса пового мистецтва було написано“ (стор. XII).

С. Родзевич з виразною симпатією цитує наприкінці статті думку Ф. Бріонет'єра — ніби то „єдиний справжній Фльобер — це автор „Мадам Боварі“, і ним він залишиться назавжди“ (стор. LVI).

Цей догматичний і спрощений поділ Фльобера на застарілого романтика — автора „екзотичних творів“ — і „справжнього“ Фльобера — автора романів реалістичних — спростовується одним дуже елементарним фактом: всі ці твори написані тим самим (складним і синтетичним, проте єдиним) стилем; бо не стилем різняться вони, а самою лише тематикою.

Гадаємо, що С. Родзевич краще міг би схарактеризувати історично-літературну вагу Фльобера, ніж повторюючи, що письменник, мовляв, „роз-

* На нашу думку, песимізм Фльоберів зумовлений насамперед тим, що Фльобер об'єктивно викриває діалектичну суперечливість цілої буржуазної культури, не виходячи, разом із тим, за межі її.

чистив шлях" від Бальзака... до Золя (!). Бальзак і Золя — великі майстри певних літературних напрямків французької художньої прози XIX сторіччя, проте порівнювати їх з синтетичним мистецтвом Фльобером — не личить. Так само символісти могли б вбачати головну літературну заслугу Фльобера в тому, що він написав „Геродіаду" і „Спокушення святого Антонія". а „Мадам Боварі" відкидати, як прояв „застарілого натуралізму".

Справедливість вимагає визнати, що в статті своїй С. Родзевич подає чимало цікавих деталей та правильних зауважень в усіх майже питаннях, що їх звичайно трактує традиційна „вступна стаття до збірки творів" письменника-клясика. Говориться тут і про літературну біографію Фльобера, і про біографію особисту, і про соціальний еквівалент творчості його (див. вірні міркування про „романтику" буржуазного Парижу за Люї-Філіпа, на стор. XL VI), і про окремі художні засоби Фльоберіві (наприклад, про вживання пейзажу в „Мадам Боварі", стор. 49 — 50, 55), і про складну історію творення „Мадам Боварі", й інших романів, і про песимістичну філософію письменника, і про його „поетику об'єктивізму", — але все це залишається фрагментарним і замало проробленим матеріалом, що не дає суцільного літературного образу Фльобера. Іронізуючи де-не-де з приводу „традиційної схеми передмови" (стор. XVIII), С. Родзевич фактично залишається під впливом цієї схеми; це вона спонукує його подавати багато відомостей, проте небагато наукової синтези („multa, non multum" — як казали римляни). Щоправда, він цілком влучно підкреслює позитивну актуальну вагу саме „Мадам Боварі" для сучасного українського письменника:

„Рационалізація творчого процесу, ідея певного опанування свого творчого „я", боротьба з розкristаністю форми, розірваністю змісту й форми, — ці принципи Фльоберової естетики й поезики сповна мусить прийняти сучасна наша літературна молодь, що надто вже на швидку руку „виписує" свої романи, більш „документи", аніж „твори" (стор. XLIV).

Справді, для опанування мистецтва художньої типізації Фльобер подає вищі й цікавіші зразки ніж, приміром, Золя, чи Мопсан, чи Бальзак. Тому надзвичайної позитивної ваги набирає той факт, що перекладено „Мадам Боварі" не тільки добре, а трохи не зразково. Переклад О. Бублик-Гордон сполучає цілковите знання обох мов з старанним відтворенням кожної стилістичної деталі оригіналу; часто-густо на декількох сторінках підряд можна натрапити лише на один чи два вислови, які можна було б краще — точніше — перекласти. Наводити тут такі деталі, звичайно, не будемо; процитуємо радше, як зразок цілком адекватного перекладу, славетний опис аристократичних гостей на балі в Воб'єсарі (частина I, розділ 8); не саму лише лексично-фразеологічну сторону стилістики, а й синтактичний ритм речення відтворено тут настільки, наскільки це припускає різна граматична й фонетична структура двох мов:

„Декілько чоловіка (щось із п'ятнадцять), од двадцять п'яти до сорока років, розпороснені серед танцюристів, або балакаючи коло дверей, відзначалися від юрби своєю родинною схожістю, хоч і були різні віком, вбранням або обличчям.

Їхні фраки, краще пошиті, здавалися з м'якшого сукна, а їхнє волосся, начісане пуклями на скроні, наче було намащене кращою помадою. Вони мали церу багатьох людей, що білду церу, що її відтінює білість порцеляни, мінливість едвабу, полір розкішних меблів, та яку підтримує розсудливий режим і звичка до вишуканої їжі. Їхні шиї вільно рухалися над низькими краватками; їхні довгі баки падали на викотисті коміри; вони витирали рота хустками з вишиваними монограмами, що від них точився солодкий запах. Ті, що вже старілися, мали молодий вигляд, тоді як відбиток дійшлості був помітний на обличчях молодих. В їх байдужних поглядах було видко спокій пристрастів, щодня задоволених; а крізь їхні м'які маніри проглядала особлива брутальність, що її надає панування над досить приступними речами, в яких муштрується сила й потішається гонор, — поводження з породистими кінями й товариство пропащих жінок" (стор. 47 — 48).

Нагадуємо, до речі, що цей опис є типовий саме для Фльобера „колективний соціальний портрет“ — тобто художній засіб, що його ані натуралісти, ані пізніші белетристичні течії не спромоглися перейняти від Фльобера — свого начебто попередника. Це — досить виразний зразок актуальності літературного мистецтва Фльоберова саме за наших часів.

В. Державін

Гі де-Мопасан. П'єр і Жан. Переклад з французької мови М. Дейнара. Редакція і примітки проф. С. Савченка. Книгоспілка. Харків-Київ. 1930. Стор. 132. Ціна 60 коп.

Як відомо, романи Мопасанові — хіба що крім „Любого друга“ — поступаються з художнього боку перед новелями та оповіданнями його; ці твори, що їх написав класик, не є проте класичні. Майстром оповідної прози Мопасан, звичайно, залишається і в романах своїх; але їм скрізь бракує внутрішньої закінченості, зумовленої в новелях Мопасанових максимальною концентрацією дії й послідовним вилучанням усіх другорядних моментів сюжету, тобто засобами принципово не властивими натуралістичному романові. Психологізм Мопасанів набирає в романах якогось елементарного й спрощеного характеру, властива новелі стислість переходить у схематизм (почасти навіть у невиразність, блідість, зникає здебільшого характерна „загострена кінцівка“ (pointe), що становить одну з головних ознак Мопасанового стилю. Врешті романи Мопасанові — це або серії новел, слабо скріплених між собою описом певного світського чи родинного оточення („Життя“, „Монт-Оріоль“, „Любий друг“), або окремі побільшені новелі („Сильна як смерть“, „Наше серце“, порівн. також гіпертрофовану новелю „Івета“). До цієї останньої групи належить і „П'єр і Жан“.

Але Мопасан працював над „великою белетристичною формою“ дуже вперто й свідомо, — порівн. аналогічні спроби багато чим близького Мопасанові белетриста — Чехова. Як і Чехов, він чудово володів структурою роману в теорії, про це свідчить насамперед дуже цікава теоретично-літературна стаття його „Роман“ („Le Roman“), яка друкується в усіх французьких виданнях у формі передмови саме до роману „П'єр і Жан“. Чому цієї передмови авторові немає в українському виданні — невідомо; в усякому разі редактор видання — проф. С. Савченко — очевидно не відповідає за це несподіване скорочення, бо його примітки (стор. 131) стосуються переважно саме до цієї передмови, що її тексту в книжці немає. Не зупиняючись навіть на самому факті такої, справді дивної, „неув'язки“ тексту видання з примітками, треба констатувати, що літературна вартість видання чимало знижена цим недоречним скороченням; жаль — і дуже жаль — що видавництво зовніло зберегти якихось п'ятнадцять-двадцять сторінок, надавши читачеві змоги ознайомитися з цим теоретичним нарисом, з найкращим із усього, що написали французькі письменники-натуралісти з теорії натуралістичного роману.

Тим паче шкода, що безпосередня соціально-художня вартість роману „П'єр і Жан“ є не дуже велика. Цілком присвячений детальній психологічній аналізі наслідків адюльтеру в провінційній буржуазній родині, — який випадково викривається за два десятки років, — роман, правда, дає цікаві побутові картини з життя французької провінційальної буржуазії вісімдесятих років, проте навряд чи може зацікавити сучасного масового читача дуже старанним, та надто вже докладним (почасти навіть дещо педантичним) розгортанням свого сюжету.

Вага цього твору — насамперед в історично-літературному значенні його; поперше, це надзвичайно послідовний і надзвичайно свідомо написаний натуралістичний роман, мабуть типовий — хоч і далеко не зразковий — для поезики цілого історичного жанру; подруге — це один із перших натуралістичних романів з суто-психологічною — а не описово-побутовою чи соціальною — тематикою. Написаний 1888 року, цей роман є попередник і провісник не са-

мих лише дальших суто-психологічних романів Мопасанових, а й цілої течії у французькій белетристиці дев'яťдесятих-дев'ятсотих років; ця течія, зберігаючи літературні досягнення натуралістичної художньої прози (зокрема, Еміля Золя та школи його), більш-менш послідовно уніфікує соціальної тематики натуралізму, обмежуючись індивідуально-психологічними й „аналітичними“ проблемами.

Цей реакційний, суттєво, тематичний ухил, що з нього виникає пізніше одверто-консервативна психологічна белетристика французька (насамперед в особі Поля Бурже), позначилася й на Мопасані; звичайно, не через випадкові факти особистої біографії — особисте наближення до „світських“ аристократичних кол, — як гадає французька буржуазна критика, а з далеко глибших причин; це — наслідки загального зростання реакційних сил у процесі відносної консолідації французького буржуазного суспільства; після придушення Паризької комуни вона виявилась у художній літературі з чималим запізненням, лише в молодшій генерації письменників, який невідома була ні „буржуазофобія“ Фльобера, ні — нехай неглибоке й хаотичне — прагнення до соціальних реформ, властиве старшому поколінню натуралістів.

Саме до цієї молодшої генерації й належав Мопасан. Щоправда, в „П'єр і Жан“ реакційні тенденції його виявляються покищо дуже обережно. Він тільки обмежує тематику цього твору окремою індивідуально-психологічною проблемою — окремим психологічним казусом, так би мовити — і використовує разом з тим принциповий „об'єктивний індиферентизм“ вчителя свого Фльобера для того, щоб заперечувати не етичну правоту всіх персонажів твору (як то завжди робив був Фльобер), а навпаки — етичну провину їхню; це звучить майже однаково, проте відповідає принципово іншому психологічному настановленню — порівн. напр. патетичну сцену між Жаном і мадам Ролян (в роз. VII), досить натуралістичну, проте цілком позбавлену поблажливого песимістичного сарказму, властивого і Фльоберові і ранньому Мопасанові (він навіть надмірно шаржував був оцей сарказм).

Отже певна лінія позитивного ставлення до буржуазної етики виявляється в романі дуже обережно, прикриваючись личиною ідеологічного „неутралітету“, проте, кінець-кінцем, досить виразно й обдуманно; це й становить симптоматичну історико-літературну ознаку твору. Проте саме це й значить, що перекладати й видавати його треба було для читача висококваліфікованого і для студентів-літературознавців, для критиків, для письменників, тобто не лише зберігаючи теоретично-літературну передмову Мопасанову, а й додавши соціологічно-літературознавчу вступну статтю про романи Мопасанові взагалі. На жаль, видавництво зробило інакше.

Український переклад М. Дейнара є загалом задовільний; він досить старанно й не без стилістичного такту намагається відтворити певні помітні стилістичні риси оригіналу. Щоправда, емоціональні нюанси лексики та фразеології Мопасанової де-не-де недоречно підкреслено, або навпаки — затушовкано. Ось кілька прикладів (з початку IV розділу, стор. 45—46):

„ці хвойди“ — в оригіналі значно м'якше (про повій): ці тварини (*ces créatures* власне кажучи, „*créature*“ є вираз ще нейтральніший за наше „тварина“);

„Ах, скажу тобі, знаємо ми твоїх заміжних жінок, добре знаємо!.. Так, запевняю тебе!“ — виділеним розрядкою словам відповідають в оригінальному тексті іронічні фразеологічні вислови, що не дуже відрізняються емоційним значенням своїм від брутальної лайки, якої в перекладі аж ніяк не відчувається (*ah, tu sais, je les connais, tes femmes mariées, c'est du propre!.. Ah, oui, c'est du propre!*).

Де-не-де натрапляємо й на формальну неточність перекладу:

„Намагаючись відзначити якнайясніше й найдосконаліше“ (стор. 45) — краще було б „намагаючись відзначити цілком ясно й цілком досконало“ (*cherchant à en dégager bien nettement et bien complètement...*); відзначаємо саме цей випадок, бо тут неточний варіант, що його добрав перекладач,

не тільки не сприяє легкості українського викладу (невеличка зміна була б припустимою), а навпаки дещо обтяжує його.

Загалом перекладач старанно й якомога точно відтворює сполучення синонімів і синонімічних та інших епітетів, що відіграють видатну роль в стилістиці цього роману; це, на нашу думку, помітна позитивна ознака перекладу.

В транскрипції імен власних натрапляємо на чимало систематичних помилок: Гавр, замість Гавр (Havre); Бозір замість Босір (Beausire) — бо це є складне слово тощо.

Д. Базілев

О. Генрі. Вибрані оповідання. З англійської мови переклала М. Рябова. ДВУ. Харків · Одеса. 1930. 127 стор. Ціна 50 к.

О. Генрі — письменник, що хронологічно належить минулому вікові (він вмер 1910 року), але літературне його буття — зокрема на терені східної Європи — почалося лише з двадцятих років. Що-правда, на своїй батьківщині — в Америці, письменник зазнав гучної слави ще за життя, але цю славу здобули йому цілком інші властивості його творів, аніж ті, що їх наш радянський читач вважає за найістотніші для хисту О. Генрі. Якби порівняти те уявлення про Генрі, що його мав американський буржуазний читач із нашим, ми мали б дві цілком відмінні постаті: американець-буржуа цінує в О. Генрі „гуманного захисника“ дрібних міських службовців, зокрема дівчат, Нью-Йоркських продавниць; для нас Генрі — перш за все майстер новелі, деструктор старих літературних канонів, сповнений іронії, його „гуманні“ й чутливі оповідання ми вважаємо за слабкіші. Відсутність так званих „високих ідеалів“ і будь-якого буржуазного лицемірства і певна люмпен-пролетарська безпринципність з'ясовують почасти той факт, що в передреволюційного російського й українського буржуазного і дрібно-буржуазного читача твори О. Генрі не мали популярності, хоч до цього спричинялися передусім інші обставини — саме брак перекладів.

Перші переклади новел О. Генрі руською мовою, з'явившись уже після двадцятого року, хоч і давали доволі перекручене уявлення про стиль цього письменника, проте притягали до нього велику увагу не лише рядового читача, якого вони привабили своєю сюжетністю, а й літературознавців та письменників; останні почали наслідувати літературну манеру О. Генрі, а перші — аналізувати техніку його композиції й властивості стилю.

У нас на Україні, як відомо, композиція новел О. Генрі з її гострою сюжетністю та „несподіваною розв'язкою“, стала правити за зразок „лівого оповідання“ в теорії (О. Полторацький) і в художній практиці (О. Слісаренко, Г. Шкурупій). Та, на жаль, наслідуючи й аналізуючи твори О. Генрі, наші письменники не звернули достатньої уваги ані на стиль їхній, ані на їхню ідеологічну спрямованість, гадаючи, що можна обмежитись самим лише запозиченням сюжетної композиції цих творів — пристосувати її до власного стилю того чи того письменника. Як відомо, це наслідування не дало великих наслідків.

У зв'язку з виходом першого українського перекладу вибраних новел О. Генрі, варто переглянути питання про ідеологічну вагу цього видатного письменника для нашого читача й проаналізувати його літературний стиль.

Вміщені в цій збірці оповідання не належать ані до найкращих, ані до найхарактерніших для творчості письменникової, бо сюди не ввійшли ані новел з життя злодіїв та волоцюг, ані літературно-пародичні новелі, („Теорія й практика“, „Обіда або пригода з власним героєм“). Тематика „Вибраних оповідань“ є зв'язана майже виключно з життям дрібної буржуазії й мистецької богемі Нью-Йорку. Тимчасом тематичне коло новел О. Генрі — значно ширше, а літературне опрацювання теми в багатьох випадках — гостріше, аніж у поданих тут зразках його творчості. З одного лише погляду можна вважати подані новелі за цілком характеристичні для цілої творчості письменникової: вони ідеологічно „неутральні“.

цебто відповідають, загалом, психо-ідеології анархічної дрібно-буржуазної бжеми колишнього Нью-Йорку; чи змальовує О. Генрі люмпен-пролетарські покидьки суспільства, чи більш-менш „порядних“ представників декларованої інтелігенції (службовців), подеколи й великої буржуазії (Вайнінг—із новелі „Хто чим може“ і ін.), завжди він лишається вірний своїй — свідомій чи несвідомій — „аполітичності“, переносячи центр ваги з соціально-класових суперечностей на конфлікти з особистого життя.

Генрі цікавиться особистою долею і особистою вдачею людини, грою випадку, грою сил, змагання, індивідуальною боротьбою людини проти людини. Це не значить, що він, як інші письменники індивідуалісти, заглиблюється у психічну проблематику — навпаки всілякі копірвання у любовно-психологічних „справах“ він лишає на долю „психіатрів та торговців квітами“, як сам він десь висловився. Генрі протиставить рішуче психологізмові сюжетність, але від цього він не наближається ані на крок до соціальних проблем сучасності, бо сюжет будує він завжди в пляні особистої долі героя, утримуючись від соціальних узагальнень і поглиблень. Це, певна річ, не означає, що творчість О. Генрі є якась „асоціальна“. Оповідання О. Генрі, незалежно від його власних замірів, відбивають конкретну соціальну сучасність: життя буржуазного суспільства за доби фінансового капіталу виявляється в безлічі дрібниць — побуту, типів і, поготів, в особистій долі самих персонажів новелі.

О. Генрі заслужено має славу вправного новеліста, майстра міцно збудованої композиції, майстра-стиліста. Генрі настільки володіє сюжетною композицією, що може дозволяти собі розквіт нехтувати традиційні засоби зацікавлення; його славновісна „несподівана розв'язка“ — і в великій формі („Королі й капуста“), і в малій (всі новелі) не потребує окремих засобів „таємниці“ і будувється виключно на вмілому „замовчуванні“. О. Генрі, використовуючи в своїй новелі загострену будову а не к д о т и, ніде не переоцінює значення її, ввесь час даючи читачеві почувати, що анекдот є не більш, як анекдот. На перший плян у читачевому сприйманні виступає стиль оповідання, сповнений іронії, парадокса й несподіваності. Читач, починаючи оповідання, не знає, що до чого ведеться; він поволі (і часто помилуючись) намагає сюжетну лінію, аж поки не дійде розв'язки, — вона, здебільшого, доводить йому, що все попереднє треба було розуміти в іншому світлі. Але цікавість читачева тримається далеко не тільки на цих сюжетних ускладненнях (як це маємо в авантурній новелі), а на кожній дрібниці самого викладу. Генрі—великий митець тримати увагу читачеву у напруженні; коли побутовий матеріал сам собою цікавий, автор уміє його використати (пригадаймо хоч би опис помешкання містера Гопкінса); коли є небезпека впасти у трафарет, автор раптом вступає з читачем у розмову, пародіює літературні засоби, підкреслює й оголює.

Певне оформлення новелі Генрі органічно зв'язане з їхнім пародичним щодо старих літературних форм спрямуванням. „Високий стиль“ і вулична говірка переплетені між собою. Автор вдало використовує калямбур, контрастні зіставлення, накопичення фонетично-подібних слів та інші засоби гумористичного забарвлення тексту. Зрозуміло, отже, що до перекладу новелі Генрі дуже важкі, коли ж не віддати в ньому всіх цих мовних особливостей, стиль Генрі багато чого втрачає.

Звертаючись конкретно до самого перекладу рецензованої книги, слід визнати, що перекладачка далеко краще впоралась із найтруднішими місцями, аніж перші російські перекладачі; взагалі, їй пощастило надати викладові певної жвавості. Не перебільшуючи „українізації“ перекладу, цебто не зловживаючи фольклорними висловами й вульгаризмами, перекладачка відтворила забарвлення „вуличної“ мови й деякої брутальності, притаманні стилю Генрі. Не зловживає перекладачка й примітками до тексту, обмежуючись лише конче потрібними поясненнями (напр. французьких або інших чужоземних слів, та деяких спеціальних висловів). Вдало вийшла авторка перекладу з таких трудних завдань, як от переклад назви й першого аб-

заду оповідання „A Comedy in Rubber“ (укр. мовою передано відповідно до змісту новели „Раби цікавості“). Образний і суто-місцевий вислів „Rubber“ (замість „цікавий“), безумовно, не надається до дослівного перекладу. Отже, хоч на перший погляд здається неприпустимою ампліфікацією переклад цього єдиного слова через таке речення:

„цікавого, якого сама природа наділила надзвичайно розтяжною гумовою шиєю“ (стор. 3),—

але в даному разі неточність перекладу є зумовлена об'єктивними обставинами.

На жаль, цього не можна сказати про ряд інших неточностей та вільних перефразувань, скорочень і змін, що їх перекладачка вживає й там, де точний переклад цілком можливий. Відхили від оригіналу, що ними рясніє переклад, можна розподілити на такі типи:

1) неправильне віддавання значення слова: straight front flat — значить прямолінійно-витягнуте помешкання, а не „квартирка (?) вікнами на вулицю“, як маємо в перекладі (стор. 66); lilies значить лілеї, а не „конвалії“ (стор. 89); handsome — значить красивий, а не „розкішний“ (стор. 70) і т. д.

2) невмотивована заміна одного слова іншим: замість vassal (vassal) удачі — раб Удачі (стор. 26); замість спортсмена — „джентлмена“ (ст. 68), замість студювати — „читати“ (ст. 70) — і т. д.

3) Скорочення й пропуски. В тексті: Ще один момент сентенційности... В перекладі: Ще декілька слів... (стор. 65).

Тут скорочення не забарвило й навіть перекутило думку автору: Генрі мав на меті підкреслити літературний засіб, називаючи свої зауваження „sententiousness“, а трафаретне „ще декілька слів“ просто нібито свідчить про безпорадність оповідача, який не може дійти до самих подій, борсаючись у поясненнях.

Пропуски, що так чи інше обезбарвлюють виклад, трапляються часто. В тексті — „Всі ці неприємності повторилися без зміни програму або інсценування“. В перекладі — „Все це знов повторилося без найменших змін“ (стор. 86).

4) Ампліфікації, де́бто поширення тексту, вони трапляються досить таки часто. На стор. 87, напр., додано слово: „(Між іншим) спекулянти з Вол-Стріту“... Такі вставки, що мають сполучати окремі фрази, О. Генрі чужі, бо він прагне до лаконічності й будує оповідання фрагментарно. В такому ж дусі — ампліфікація на стор. 88: „Мене знають, як Равді Шикуна. (А Равді Шикун — це) кешенник, гульвіса, боксер“... і т. д.

Або ще: в оригіналі — „Ваш навіки — сказав Емерсон, знов сідаючи“. В перекладі „(Ну, я тепер) навіки ваш, — сказав Емерсон, сідаючи на своє місце“ (стор. 90).

В оригіналі: „Дурниці — ваш Пракс Італіс“. В перекладі: „Ламаного шеляга не вартий ваш Пракс Італіс“ (стор. 14).

5) Перебудова речення: такого відхилу від оригіналу перекладачка припускається найчастіш; іноді без жодної видимої мети, подеколи щоб внести певну стилістичну різноманітність. Приклади. В оригіналі: „Ця вступна тема, що є відповідальна за численні світові нещастя“. В перекладі: „Тема, що помагає зав'язувати знайомство й часто стає за причину всяких нещастів“ (стор. 25).

В оригіналі: Хочби хто ви були, сказала дівчина льодовим тоном, ви мусите пам'ятати, що я — леді. Я вибачаю ваше зауваження, тому що помилка ця, звичайно, є природня у вашому колі. Я запросила Вас сісти; якщо це запрошення робить із мене вашу „квіточку“, вважайте, що я його беру назад“. В перекладі: „Я не знаю, хто ви, — сказала дівчина льодовим тоном, — але я — леді, і ви мусите це пам'ятати. Я вибачаю Вам ваші слова, бо тут безумовно сталося непорозуміння. Може, в вашому колі й заведено гадати,

* Honeysuckle — назва квітки — жимолость; перекладачка віддає цей епітет словом „люба“.

що коли дівчина запрошує сісти біля себе, то тим самим вона дає право називати себе „моя люба“. Але, якщо так, то я беру своє запрошення назад“ (стор. 26).

Порівняння останніх уривків показує, що поділ на окремі речення в перекладі інший, аніж в оригіналі, і загальний характер стилю — більш розпливчастий, хоч, безперечно, зміст уривку лишився той самий.

Оця тенденція „передавати зміст своїми словами“ є негативна і свідчить не стільки про невміння авторки перекладу (вона, як видно, знає англійську мову досить добре), скільки про хибне принципове ставлення до завдання художнього перекладу. Генрі не належить до тих „белетристів“, що їх можна перекладати абияк, додержуючись лише змісту; до цього перекладу мусимо ставитись із суворими вимогами, що їх висуває сучасна теорія й практика перекладництва.

Вибір новель міг би бути кращий: поруч із художньо-цінними й цікавими тематично новелями („Поки чекає авто“, „Як Джон Гопкінс зажив повного життя“, „Раби цікавості“, „Весна прийшла“) маємо багато блідіші й мало актуальні, як на нашого читача („Пам'ятка“, „Голос міста“, „Троянди, хитрощі й романтика“ та ін.).

Надалі треба дати українському читачеві змогу зазнайомитись із іншими творами О. Генрі; перекладачі мусять поставлятися до стилю цього письменника з більшою уважністю.

Л. Старинкевич

НОВІ КНИЖКИ ЗА КОРДОНОМ

ФРАНЦІЯ

а) Поезія й белетристика

Верлен, Поль. Посмертні твори. Том III.

Verlaine, Paul. Oeuvres posthumes. Том III. Paris 1929, Messein.

Цей останній том „посмертних творів“ славетного французького символіста (або восьмий — повної збірки творів його), зредагований Морісом Монда (Maurice Monda), має чимале історично-літературне значення, бо містить багато не опублікованих досі віршів Верленових (і ранніх, і таких, що належать до останнього року життя). Решту тому складають критичні статті й доповіді Верлена, що дають багатий матеріал для дослідження літературних поглядів його та поезики раннього символізму французького взагалі.

Дюнуа, Домінік. Буржуа на Голгофі. Dunois, Dominique. Le bourgeois au Calvaire. Paris 1929, Calmann-Lévy.

Економічно-побутовий роман, присвячений, головне, змалюванню руїни французької дрібної буржуазії (зокрема, рантавської) за часів післявоєнної інфляції. Романові властиві дрібно-буржуазне ідейне настановлення й невірність любовної фабули.

Ембур, П'єр. Сільвестр Простий. Humbourg, Pierre. Silvestre le Simple. Paris 1929, Nouvelle Revue Française.

Побутовий роман із життя сучасного французького (овернського) незаможного селянства. Автор відомий досі як представник авантюрно-морської беле-

тристики, дарма повернувся — за літературною модою „популізму“ — до соціально-побутових тем: роман хибув, насамперед, на надмірний сентименталізм у трактуванні селянських переонажів.

де-Лакретель, Жак. Шлюбне кохання.

de Lacretelle, Jacques. Amour nuptial. Paris 1929, Nouvelle Revue Française.

Автор, відомий наслідувач натуралістичної манери Мопасанової, аналізує в цьому суто-психологічному романі проблему „ідеального шлюбу“ (в сучасних буржуазних обставинах, звичайно). Твір між іншим містить цікаві міркування про поезику сучасного (буржуазного) роману.

Мак-Орлян, П'єр. Міста.

Mac Orlan, Pierre. Villes. Paris 1929, Nouvelle Revue Française.

Напівбелетристичні мемуарні нотатки присвячені змалюванню окремих західно-європейських міст (Руан, Брест, Лондон, Рим тощо). Описовий хист відомого письменника-сюрреаліста виявляється в цих нарисах, позбавлених будь-яких традиційних географічних шаблонів, надзвичайно виразно.

Мак-Орлян, П'єр. Повна збірка поетичних творів.

Mac Orlan, Pierre. Oeuvres poétiques complètes. Paris 1929, Editions du Capitole.

Це видання, що містить цілу віршовану літературну продукцію відомого сюрреаліста (збірки „Сімона з Мон-

мартру", „Свята ярмарку“, „Сентиментальна інфляція“, „Крамниці“ тощо), вперше ознайомлює широкі читачівські кола з ліричними творами письменника, що його вони знають, головне, з навмисне-вульгаризованих (пародійних) авантурних романів його.

Рес, Жорж. Схрещені долі.

Reyez, Georges. Destins croisés. Paris 1929, Nouvelle Revue Française.

Перший роман молодого письменника й журналіста, присвячений, головне, зіставленню — в особі двох друзів з дитинства — двох психо-ідеологічних типів сучасної французької дрібно-буржуазної інтелігенції: обмеженого службовця, що тільки мріє про прикраси „культурного життя“, і цинічного ділка-спекулянта, що не зупиняється навіть перед суто кримінальними авантюрами за ради збільшення власних достатків. Роман хибє на перевагу дидактичних (наївно-моралізаторських) мотивів над справжньо сатиричними, а проте свідчить виразно про описовий хист письменника-початковця в галузі побутової белетристики.

де-Сент-Екзюпері, Антуан. Південна пошта.

de Saint-Exupéry, Antoine. Courrier Sud. Paris 1929, Nouvelle Revue Française.

Майже безфабульний „фактографічний“ роман про французьку поштову авіацію в Марокко та Сагарі (лінія Тулюз — Дакар). Героїчно-патетичний тон оповідання про численні небезпеки, що загрожують французьким авіаторам на цьому тракті — і природні і з боку напівнезалежних тубільців — цілком відповідають імперіалістичним тенденціям французької колоніальної політики; це не позбавляє роману й деякої позитивної художньої ваги, бо в ньому використано цікавий фактичний (технічний та географічний) матеріал.

Тренціус, Рене. Дойчлянд.

Trintzius, René. Deutschland. Paris 1929, Nouvelle Revue Française.

Репортажний роман про сучасну Німеччину, розрахований на підвищений інтерес французької буржуазної інтелігенції до економічного, соціального, культурного становища Німеччини (інтерес, зумовлений, звичайно, нинішньою фазою французької зовнішньої полі-

тики). Книжка дає чимало цікавого матеріалу, але, суттю, вона є характерніша для ставлення французької „радикальної“ інтелігенції до сучасної Німеччини, ніж для самої Німеччини.

в) Критика й літературознавство

Берж, Андре. Дух сучасної літератури.

Berge, André. L'esprit de la littérature moderne. Paris 1929, Perrin.

Інтерес цієї критичної розвідки в тому, що вона виразно відбиває подвійне ставлення французької реакційної (зокрема клерикально-буржуазної) преси до сучасних „лівих“ літературних течій різних гатунків. Вбачаючи в них — цілком справедливо — симптоми остаточного розкладу „національних“ традицій французької буржуазної літератури, реакційна критика все ж таки примушена так чи так примиритись із ними й намагається лише по змозі затушкувувати деструктивні психо-ідеологічні моменти в таких загально-визнаних письменників як Пруст, чи Жід, або корифеї сучасного сюрреалізму.

Дефу, Леон. Хроніка Академії Гонкурів.

Deffoux, Léon. Chronique de l'Académie Goncourt. Paris 1930, Firmin-Didot.

Досить жваво викладена історія славетного літературного товариства, що мало колись величезний літературний авторитет, як центр французького імпресіонізму та натуралізму, а тепер являє собою останню твердиню рештків уніанізму. Автор принципово не виходить поза межі хронікального (та, почасти, мемуарно-анекдотичного) викладу, проте подає дуже цікавий матеріал для історії французького літературного побуту кінця XIX й початку XX сторіччя.

Фернандес, Рамон. Життя Мольєра. Fernandez, Ramon. La vie de Molière. Paris 1929, Nouvelle Revue Française.

Ця історично-літературна монографія одного з найвідоміших представників сучасної французької буржуазної критики може правити за зразок так званої „біографічної“ методи в літературознавстві, доведеної до абсурду;

автор послідовно уникає будь-яких засобів досліджування, крім імпресіоністичного перенесення „настроїв“, що виникають у нього в процесі читання творів Мольєрових, безпосередньо на історичну особу Мольєра. Об'єктивна наукова вага цієї біографічної (чи то — психографічної) розвідки є нікчемна; вона важить лише як симптом безпорадного становища сучасного буржуазного суб'єктивно-психологістичного літературознавства.

НІМЕЧЧИНА

а) Поезія й белетристика

Блюнк, Ганс-Фрідріх. Країна вулканів.

Blunck, Hans Friedrich. Land der Vulkane. Jena 1929, Diederichs.

Етнографічно-побутовий роман про життя німецьких емігрантів у Центральній Америці та й про економічний, соціальний і політичний побут центрально-американських республік взагалі. Буржуазно-націоналістичне забарвлення книжки й шаблонний характер любовної фабули набагато знижують соціально-художню вартість твору, — отже мав він тільки певний фактографічний інтерес (насамперед, щодо економічного та політичного змагання тубільного й північно-американського капіталу).

Валленборн, Франц. Тисяча днів західного фронту.

Wallenborn, Franz. Tausend Tage Westfront. Leipzig 1929, Hesse-Becker.

Цей нібито безпосередній виклад „переживань простого салдата“ (Erlebnisse eines einfachen Soldaten — підзаголовок твору) є насправді виразна спроба реакційного „воєнного роману“, що використовує фактографічну методику Ремарка й інших представників паціфістської воєнної белетристики для уславлення дещо поновленого трафарету „вірного“ вояки. Літературна вартість твору є мізерна, хоч автор вміло використовує техніку затушовування власної соціальної психоідеології та стилізації її під „неутраляний“ аполітизм.

Верле, Оскар. Пацюкове кубло.

Wöhrle, Oskar. Das Rattennest. Dresden 1929, Kaden.

Психологічно-побутовий роман про трагічну долю декласованого юнака

(з дрібно-буржуазної родини), що поволі спускається нижче й нижче, випадково потрапляє в тенета поліції та до в'язниць, сходиться через це з кримінальними шарами люмпен-пролетаріату й перетворюється врешті на професійного злочинця. Відсутність позитивного соціального настановлення не позбавляє роман чималої сатиричної експресії (насамперед, в описі буржуазної поліції та юстиції).

Келлерман, Бернгард. Шлях богів.

Kellermann, Bernhard. Der weg der Götter. Berlin 1929. S. Fischer.

Ця збірка напівбелетристичних подорожніх нарисів та нотаток (з подорожей до Індії, до Східного Тибету, до Сіаму) відзначається проти аналогічних попередніх творів Келлерманових меншою кількістю дешевої екзотики та суб'єктивного імпресіонізму й більшою увагою до соціально-економічного побуту тубільної людності; особливий інтерес викликають розділи, присвячені досить об'єктивному змалюванню жакхливих злиднів та соціально-політичного пригноблення індійського міського й сільського пролетаріату. Основне літературне настановлення твору залишається романтично-екзотичним.

Цур-Мюлен, Гермінія. Кінець та початок.

Zur Mühlen, Hermynia. Ende und Anfang. Berlin 1929, S. Fischer.

Белетризовані мемуари відомої німецької революційної письменниці. Книжка дає яскраву сатиричну картину родинного побуту в австрійських аристократичних (дипломатичних) та в балтійських поміщицьких колах (за передвоєнних часів). Аграрний лад у балтійських провінціях царської Росії змальовано з витриманим революційно-пролетарським настановленням.

Норберт, Вільям. Юний Фріц.

Norbert Willy. Der junge Fritz. Berlin 1929, Neufeld-Henius.

Цей історичний роман — з характерним націоналістично-романтичним підзаголовком „Шлях Фрідріха Великого до трону“ (Friedrichs des Grossen Weg zum Thron) — є, з художнього боку, не дуже високого гатунку; він є надзвичайно типовий тією начебто глибокою (а справді — сентиментально-пате-

тичною) психологічною модернізацією історичних персонажів, якої конче вимагає в історичному романі німецький рядовий буржуазний читач.

Отвальт, Ернст. Спокій та порядок. Ottwalt, Ernst. Ruhe und Ordnung. Berlin 1929, Malik-Verlag.

Цей мемуарний „роман із життя націоналістської молоді“ (Roman aus dem Leben der nationalgesinnten Jugend — підзаголовок твору) щиро й виразно оповідає про участь німецької буржуазної молоді (гімназистів та студентів) у придушенні німецької соціальної революції 1918 року, в напівлегальних офіцерських організаціях, у шпигунській та провокаційній діяльності німецької поліції, в Капповому „путчі“ тощо. Розрахований, головне, на ліво-інтелігентського читача, роман цей має визначну документальну й соціально-побутову вартість.

Презбер, Рудольф. Ефеська удова. Presber, Rudolf. Die Witwe von Ephesus. Stuttgart 1930, Deutsche Verlags-Anstalt.

Психологічний роман з родинного побуту сучасної німецької буржуазії. В центрі твору послідовно ідилічне трактування проблеми „вірності жінки чоловікові-небіжчикові“. Для сучасного зміцнення реакційних тенденцій серед німецької буржуазії щодо любовної та шлюбної етики психо-ідеологія цього „модерного“ роману (як визначає його сам автор у підзаголовкові) є дуже симптоматична.

Тінгофер, Карл. Люкас Гайн. Tinhofer, Karl. Lukas Hain. Innsbruck 1930, Tyrolia.

Цей австрійський „робітничий роман“ (Arbeitsroman) змальовує дуже патетично злидні й соціальне пригноблення сучасного німецького робіництва, проте уникає чіткого формулювання революційних висновків і взагалі виявляє компромісне соціально-ідеологічне настановлення. Здається, що автор його — письменник-початковець — вийшов саме з літературних кол австрійської соціал-демократії.

Турек, Людвіг. Пролетар оповідає. Tureck, Ludwig. Ein Prolet erzählt. Berlin 1929, Malik Verlag.

Цей „Життєпис німецького робітника“ (Lebensschilderung eines deutschen

Arbeiters — підзаголовок книжки) є мемуарний роман письменника-пролетаря (друкаря), що охоплює дитинство і юнацтво автора, його діяльність у передвоєнних організаціях робітничої молоді, антимілітаристичну агітацію й дезертирство його за часів війни, участь у Листопадовій революції 1918 року й у Рурському повстанні, далі — спробу дістатись до Червоної Армії за часів польсько-радянської війни 1920 року й небезпечне перебування в литовському концентраційному таборі, куди він потрапив під час цієї спроби. Авторіві бракує витриманої класової свідомості (за часів інфляції він намагався навіть відкрити власну крамничку), проте щирість революційного запалу його не викликає сумніву.

Фінк, Георг. Я голодний.

Fink, Georg. Mich hungert. Berlin 1929, Cassirer.

Автобіографічний роман молодого пролетаря, що працює нині в Америці за кіно-актора. Злидні й безробіття в післявоєнній Німеччині змальовані тут з надзвичайною натуралістичною майстерністю; проте соціальне висвітлення відповідних сільсько-економічних обставин відходить на задній план і не дуже відрізняється від ліво-інтелігентського абстрактного гуманізму.

Цадов, Емілія. Діти держави.

Zadow, Emilia. Kinder der Staates. Hamburg 1930, Rauhes Haus.

Соціально-побутовий роман, присвячений, головне, висвітленню діяльності буржуазних та, насамперед, державних філантропічних організацій у німецьких великих містах. Цілковита нікчемність примітивної фабули (та й суто-літературної структури роману взагалі) і компромісне ідеологічне настановлення авторчине не позбавляють книжки деякого фактографічного інтересу; вона містить багато цікавого фактичного матеріалу.

фон-Шольц, Вільгельм. Шлях до Ілоку.

von Scholz, Wilhelm. Der Weg nach Ilok. Berlin 1930, Horen-Verlag.

Історичний роман про соціально-релігійне життя Силезії в середині ХV сторіччя. Психо-ідеологія самого автора не позбавлена певного ухилу до містицизму, а психологія окремих персона-

жів твору надто модернізована; проте картини проявів колективного релігійного фанатизму тієї доби (єврейський погром у Бреславі 1452 року, „хрестовий похід“ у Сербію на турок тощо) відзначаються експресивністю викладу й досконалим знанням пізньо-середньовічної католицької та місько-буржуазної культури.

в) Критика й літературознавство

Борхарт, Рудольф. Завдання нашого часу щодо літератури.

Borchardt, Rudolf. Die Aufgaben der Zeit gegenüber der Literatur. Bremen 1930, Halem.

Ця літературно-критична промова відомого ліво-інтелігентського публіциста й белетриста становить надзвичайно гострий памфлет на сучасну німецьку літературу, витриманий послідовно в дусі анархічного нігілізму; автор ставиться цілком негативно до можливості існування високого мистецтва літературного в умовах сучасного німецького капіталізму й разом з тим ігнорує можливість мистецтва не буржуазного. Промова відзначається майстернім сарказмом викладу.

АНГЛІЯ ТА АМЕРИКА

а) Поезія й белетристика

Алдінгтон, Річард. Смерть героя. Aldington, Richard. Death of a hero. London 1929, Chatto-Windus.

Англійський „воєнний“ пацифістський роман, зв'язаний з широкою сатиричною картиною англійського передвоєнного буржуазного суспільства. Соціально-ідеологічне настановлення автора є дуже складне; покладаючи відповідальність за війну на англійське буржуазне суспільство в цілому, він виступає, разом із тим, як оборонець консервативної шлюбної та родинної етики, відбиваючи тим ідейну безпорадність англійської дрібно-буржуазної інтелігенції лівого напрямку.

Блек, Джорж. Шлях слави. Blake, George. The path of Glory. London 1929, Constable.

Англійський „воєнний“ роман про перебування на фронті примитивного шотландського селянина, що пішов у салдати через надмірну пристрасть до військової музики й трагічно гине,

врешті, в Галліпольській експедиції. Обізнаність авторова з воєнним побутом Галліпольського фронту, а також із побутом та традиціями відсталих шарів шотландського селянства, надає особливої соціально-художньої ваги цьому творові, навмисне стилізованому під цілковитий індіферентизм та „аполітизм“.

Бленден, Едмонд. Обертони війни. Blunden, Edmund. Undertones of war. 1929, Cobden-Sanderson.

Мемуарний „воєнний“ роман відомого англійського поета (одного з корифеїв так званої георгіянської школи) про власне перебування на західному фронті, коли він був дуже молодим офіцером. Послідовно пасивним ставленням своїм до війни ця книжка є досить характерна для певної частини англійської буржуазної інтелігенції.

Вулф, Вірджинія. Власна кімната. Woolf, Virginia. A room of one's own. London 1929.

Публіцистичний роман відомої англійської письменниці, що часто-густо переходить у суто публіцистичний нарис. Присвячений проблемі художньої та наукової діяльності жінки, він намагається розв'язати цю проблему в дусі вульгарного спрощення, типового для англійського фабіанського соціалізму; щоб не відставати від чоловіка в найвищій інтелектуальній праці, жінка, мовляв, потребує самого лише поліпшення матеріальних обставин приватного життя („власна кімната“ є тут певний символічний лозунг). Така позиція є дуже характерна для англо-американської дрібно-буржуазної інтелігенції в цілому.

Годзон, Джемс. Сіра зоря — червона ніч.

Hodson, James. Grey dawn — red night. London. 1929.

Англійський „воєнний“ роман автобіографічного характеру. Автор навмисно додержує начебто „об'єктивного“ опису подій, уникаючи виразного ідеологічного висвітлення їхнього; мабуть саме через це перші розділи книжки, присвячені спогадам про дитинство та про передвоєнну журналістську діяльність містять більше оригінальних побутових рис, ніж оповідання про фронтове життя. Цей твір

здобув авторів — початковцеві в галузі художньої прози — чималу славу в англо-американських буржуазних літературних колах.

Одем, Г. В. Крила на ногах моїх.

Odum, H. W. Wings on my feet. New York 1929.

Американський „воєнний“ роман, що відзначається скрайньо натуралістичним змалюванням фронтового життя, а разом з тим — дуже оригінальним викладом: оповідання ведеться від особи салдата-негра; це — суцільний монолог на негро-американському жаргоні, проіннятий подеколи майстерним гумором, з повставлюваними негритянськими пісеньками. Психо-ідеологічна сторона роману не позбавлена примітивної, нібито расової ненависті до білих. Позитивна художня й документальна вага твору безперечна.

О'Кезі, Сін. Срібний келих.

O'Casey, Sean. Silver taster. London 1930.

Паціфістська драма на воєнну тему молодого ірландського письменника-селянина. Основне сюжетне завдання своє — виявити негативний вплив війни на людську психіку — автор виконує, майстерно сполучаючи реалістичні й символічні тематично-композиційні засоби. Постава цієї драми становила в Англії одну з найвидатніших театральних подій протягом останнього року.

О'Флаєрті, Лям. Золотий будинок.

O'Flaherty, Liam. The house of gold. London 1929.

Новий соціально-побутовий роман відомого англо-ірландського революційного письменника. За сюжет править загин ірландського куркуля, що протягом багатьох років верховодив у селі, поки не завалила його — обидень — спільна клясова ненависть усіх тамтешніх мешканців. Негативні сторони ірландського сільського життя змальовані тут з виключною експресією, навіть з деяким романтичним прибільшенням.

Сімпсон, Гелен. Спустошений дім.

Simpson, Helen. The desolate house. London 1930, Heinemann.

Історичний роман, присвячений родинному й діловому побутові англійської великої буржуазії за післянаполеонівської доби. За фабулу є спроба великого комерсанта зруйнувати й скомпромітувати через суд свого щасливого супротивника в коханні. Художня композиційно-тематична структура сполучається в цьому романі з великою обізнаністю авторчиною з культурним життям англійської буржуазії першої третини XIX сторіччя; особливо майстерно відтворені архаїчні форми судівництва цієї доби.

в) *Критика й літературознавство*

Петрік, Дж. Народня поезія в Радянській Росії,

Patrick, G. Popular poetry in Soviet Russia. 1929, University of California Press.

Американська академічна розвідка про пролетарську та селянську поезію в сучасній Росії; книжка складається з двох частин — літературно критичної та хрестоматійної, що містить чимало перекладів (зовсім різної художньої та наукової вартості). Критична частина книжки є дуже схематична й поверхова; вся симпатія автора належить, звичайно, селянським, а не пролетарським, поетам руським, відповідно до соціальних тенденцій американської дрібно-буржуазної інтелігенції.

Торп, Вілард. Перемога реалізму в Елізабетиній драмі.

Thorp, Willard. The triumph of Realism in Elizabethan drama. Princeton 1929, University Press.

Цікава й ґрунтовна історично-літературна дисертація, присвячена детальній аналізі розвитку англійської драми за Елізабетинією доби (1558—1612). Особливу увагу звертає автор на трактування жіноцтва, а також на ступеневе зменшення наївно-моралізаторських тенденцій в англійській драмі протягом цієї доби (саме цей процес автор і називає — надто невиразно — „перемогою реалізму“).

В. Державін

З М І С Т К Н И Г И Т Р Е Т Ь О Ї

	Стор.
ХВИЛЯ А.— Клясовий ворог	3
ДОВГАНЬ К.— З приводу однієї декларації	20
РАВИЧ-ЧЕРКАСЬКИЙ М.— Українська художня література руською мовою	27

ЛІТЕРАТУРА

ДОЛЕНГО М.— Творчість Володимира Сосюри	37
ОВЧАРОВ Г.— На шляхах до реконструкції	55

РОЗДІЛ ДИСКУСІЙНИЙ

НУСІНОВ І.— До дискусії про літературознавчу систему В. Переверзева	77
---	----

ПОРЯДКОМ САМОКРИТИКИ

ЛЕ ІВ.— Про „критичні хвости“	93
---	----

ОГЛЯДИ

ОВЧАРОВ Г.— Про журнальну критику 1929 року	106
ПЕРЛІН Є.— По руських журналах	118

РЕЦЕНЗІЇ

ДЕРЖАВІН В.— В. Виноградов. *О художественной прозе*. ТРАВЕНЬ Ол.— Я. Савченко. *Доба і письменник*. КВІТЕНЬ С.— Квітка Основ'яненко. *Збірник на 150-тиріччя народження*. МИРОНЕЦЬ Ів.— Грицько Григоренко. *Твори*. ДЕРЖАВІН В.— Г. Фльобер. *Твори*. т. I. *Мадам Боварі*. БАЗІЛЕВ Д.— Гі де-Монасан. *П'єр і Жан*. СТАРИНКЕВИЧ Л.— О. Генрі. *Вибрані оповідання*.

НОВІ КНИЖКИ ЗА КОРДОНОМ

РЕДАКЦІЯ

ХАРКІВ, КАПЛУНІВСЬКА 4 * ТЕЛЕФОН № 10-99
БУДИНОК ЛІТЕРАТУРИ ім. БЛАКИТНОГО

В № 4 БУДУТЬ ВМІЩЕНІ СТАТТІ:

А. Хвилі — про сьогоднішній стан, завдання й прямування української літератури.

І. Ткачука — початки пролетарської літератури на Західній Україні („Вікна“).

Є. Черняка — про сучасну літературну дійсність на Західній Україні.

С. Щупака — Попутництво Б. Антоненка - Давидовича.

М. Доленга — Творчість Володимира Сосюри (закінчення) —
та інші.