АНАТОЛЬ ГАК

„ЗА ҐРАТАМИ“

Уривок з „Щоденника В. Чумака“*)

На початку 1920 року студент київського мединституту І. В. Дев'ятка, улаштовуючись в новому помешканні по Львівській вулиці, знайшов серед різного мотлоху, що залишився там від попереднього пожильця, два невеличких зшиточки. Навіть не два, а півтора, бо один зшиток мав усього навсього чотири аркушики. Зроблено ці зшиточки було з листовного паперу найменшого формату й списані вони були якнайдрібнішим почерком. Обидва зшиточки мали однакові наголовки:

Василь Юрович Черненко.
«За ґратами».
Щоденник.
Київ, Лук'янівка, 1919.

Прочитавши «Щоденника», студент Дев'ятка довідався, що, поперше, автор його сидів підчас денікінщини в Лук'янівській тюрмі і, подруге, що він мав непосереднє відношення до української літератури. Незабаром обидва ці зшиточки потрапили до моїх рук. На жаль, за тодішніх обставин трудно було вияснити, кому саме належав цей «Щоденник». Лише року 1925, потрапивши до Харкова, мені вдалося дізнатися, що Василь Юрович Черненко—це справжнє прізвище поета В. Чумака, що загинув від рук денікінців. Того ж таки 1925 року тов. М. Яловий видрукував Чумакового «Щоденника», що я йому його передав. Другу ж частину я був зовсім згубив і лише недавно мені пощастило розшукати його і виготувати до друку. Мушу тут зазначити, що перша частина «Щоденника» закінчилась 23 вересня, а друга розпочинається 24 того ж таки вересня.

---

*) Друкуючи, поданий нам тов. Ан. Гаком, щоденник Василя Чумака, ми вважаємо за свій обов'язок містити його увесь цілком, не виключаючи й великої кількости французького тексту — виписок В. Чумака з літератури по мистецтву — з двох причин. Насамперед, бажаючи подати матеріяли до життєпису одного з «перших хоробрих» — якнайточніше. Подруге — ми хочемо звернути увагу нашої молоді на цікавий і повчаючий приклад: молодий революціонер, більшовик В. Чумак знайшов бажання та силу волі вивчати мистецтво доби французької революції і частково чужоземну мову (виписування назв літератури)—у Лук'янівській тюрьмі, в 1919 р., ув'язнений денікинцями, перед розстрілом. Ми звертаємо увагу нашої комсомольської молоді на цей гідний подиву, хвилюючий факт, щоб сказати, що в наші часи—нормального «відпочинку» і нормальної роботи — можна б хоч активу нашому інтенсивніше вивчати чужоземні мови й працювати над ширшою та більш поглибленою своєю освітою взагалі.

Крім того, користаючи з випадку, хочемо нагадати відповідним організаціям та установам, що цього року у грудні місяці сповняються десяті роковини з дня смерти В. Чумака, а ніхто ніде і словом не згадав про організацію якогось відповідного комітету, про підготовку до святкування цих знаменних роковин. Та й повного літературного доробку Василя Чумака не надумало видати й досі ні одно з наших видавництв,—і молодь наша не може читати поезій цього запального революціонера—у житті і в творчості.

Редакція.

Василь Юрович Черненко.
«За ґратами».
Щоденник.
Київ, Лук'янівка, 1919.

Вересень,

24-е.

Джерела по історії мистецтв (далі).

Delaborde. „La gravure en Italie avant Marc-Antoine“. 1883.

Milanesi. „Maso Finiguerra et Matteo Dei“, в часопису „L'Art“ за 1884 р.

E. Müntz. „Raphaël“.

Ch. Clément. „Michel-Ange, Lèonard de Vinci, Raphaël“. 1882.

E. Müntz. „Les arts à la cour des papes“. 1876-82.

Seailles. „Léonard de Vinci, l'artiste et le savant“. 1892.

Degeymüller. „Projets primìtifs pour la basilique de Saint-Pïerre“. 1875.

Delaborde. „Marc-Antoine Raimondi“. 1888.

Gruyer. „Fra Bartolomeo“.

Plon. „Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur“. 1883.

Desjardins. La vie et l'oeuvre de Jean de Bologne“. 1883.

Lafenestre „Titien“. 1885.

Wauters. „La peinture flamande“.

E. Fromentin. „Les Maitres d'autrefois“. Карель-ван-Мандер. „Le Livre des peintres“. 1885. (пер. французькою мовою Гіманса).

Depaisnes. „ L'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV siècle“. 1886.

E. Müntz. „Le Fapisserie. Guifre. „La Tapisserie depuis le Moyen-âge jusqu'à nos jours“. 1886.

Jansens. „L'Allemagne à la fin du Moyen-âge“.

Waagen. „Manuel de l'histoire de la peinture écoles allemande, flamande et hollandaise“.

Tausing. „A. Dürer“.

Effrussi. „A. Dürer et ses dessins“. 1882.

P. Mantz. „Hans Holbein“.

Delaborde. „Les Renaissance des arts à la cour de France“. 1850.

Berty. „Le grands architectes français de la Renaissance“. 1860.

Palustre. „La Renaissance en France“. 1879-89.

E. Müntz. „La Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII“. 1885.

Pattison. „The Renaissance of art en France“. 1879.

W. Lübke. „Geschichte der Renaissance in Frankreich“. 1885.

„La part de la France du Nord dans l'oeuvre de la Renaissance“. 1889.

Lecoy de la Marche. „Le roi René“. 1875.

Curmer. „Les Evangiles“.

„Heures d'Et. Chevalier“. 1865.

„Bouchot, Jean Fouquet“.

Sauvageot „Palais chateaux“, hôtels de France du XV au XVIII siècle“. 1867.
Pforor. „Anet“ 1867.
„Fontainebleau“. 1863.
Roussel. „Anet“. 1875.
Millot. „Chambord“. 1868.
Deville. „Comtes de Gaillon“. 1851.
M. Vachon. „Philibert de l'Orme“. 1887.
Geymuller. „Les Du-Cerceau, leur vie et leur oeuvre“. 1887.
Cournault. „Ligier Richier“. 1887.
Bancel. „Jean Perréal“. 1885.
Curmer. „Livres d'heures d'Anne de Bretagne“.
Didot. „Jean Cousin“. 1872.
H. Monceau. „L'Art“. 1883.
Garnier. „L'Histoire de la verrerie et de el'émaillerie“.
Duquis. „Bernard Palissy“. 1894.
Deck. „La peinture flamande“.
Fromentin. „Les maîtres d'autrefois“.
E. Michel. „Rubens, sa vie, son oeuvre et son temps“. 1900.
Guiffrey. „Van Dyck“. 1882.
Havard. „La peinture hollandaise“.
Em. Michel. „Rembrandt“. 1886.
Ch. Blanc. „Oeuvres de Rembrandt“. 1880.
Em. Michel. „Gérard Terburg et sa famille“. 1887.
Chesneau. „La peinture anglaise“.
Gurlitt. „Geschichte des Barock-Stiles“. 1886.
Ch. Blanc. „Histoire des peintres. Ecole bolonais“.
Solvay. „L'Art espagnol“. 1887.
Plon. „Maitres italiens au service de la maison d'Autriche, Leono Leon et Pompeo Leoni“. 1887.
Genevay. „Le style Louis XIV. Charles Le Brun“. 1886.
Lecoy de la Marche. „l'Académie de France à Rome“. 1874.
Dussien. Le château de Versailles“. 1881.
Felibien. „Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes“. 1685.
d'Argenville. „Abrégé de la vie des plus fameux peintres“. 1762.
Ch. Blanc. „Histoire des peintres. Ecole française“.
Vitet. „Essais sur l'histoire de l'art, t. 1.
Dussien. „Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages de Le Sueur“ 1852.
Bauchitté. „Nicolas Poussin“. 1858.
M-me Pattison. „Claude Lorrain, sa vie et ses oeuvres“.
„Memoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'academie royale de peinture et de sculpture“. 1854.
Duplessis. „Histoire de la gravure en France“.
Delaborde. „Gérard Edélinck“. 1886.

Jouin. „Antoine“ Coysevox. 1883.
Lagrange. „Pirre Puget“. 1868.
A de Champeau. „Le Meuble“.
Edm. et J. de Goncourt. „L'Art du XVIII siècle“. 1884.
Lacroix. „XVIII siècle, lettres, sciences et arts“. 1878.
Blondel. „Architecture française“. 1752-1756.
Patte. „Monuments érigs en France à la gloire de Louis XV“. 1765.
P. Mantz. „Antoine Watteau“. 1892.
„ „Boucher, Lemoyne, Natoire“. 1879.
Michel. „Boucher“. 1886.
Lagrange. Joseph Vernet et la peinture au XVIII siécle“. 1854.
Fhirion. „Les Adams et Clodion“. 1885.
Guiffrey. „Les Coffieri“. 1887.
Barst. „Les Germains“. 1887.
Dussien. „Artistes français á l'étranger“.
Delaborde. „Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine“. 1870.

Закінчив. Лишається вчитися мов. Вишневський з лікарем ведуть бесіду про есперанто.

Лікар і Гринцайг були у слідчого. Лікар певне на-днях вийде на волю.

А дні стоять погожі, блакитні.

ФРАНЦУЗЬКЕ МИСТЕЦТВО ЧАСІВ РЕВОЛЮЦІЇ

Конспект по Байе.

Політична і соціяльна революція поруч з революцією в мистецтві і в смаку публіки.

Реакція проти «игриваго» мистецтва й легковажного мистецтва й поворот у бік античного мистецтва.

Причини:

Політичні діячі, виховані на принципах античної літератури.

Їхні політичні ідеали:

Спарта.
Римська Республіка.
Лікург.
Солон.
Цинцинат.
Брут.

Давид—основоположник нового напрямку. Шукання сюжетів в грецькій і романській історії. Відбиток цих шукань у йменах, вбраннях і обстанові сучасного громадянства.

Абстракції й алегорії.

Культ «отвлеченных» розумінь. Розвиток його поруч з розвитком культів героїв античного світу.

Література:

ніжний, «слащавий» ідеал (а життя кипуче й трагичне!?). Контрасти.

Картини:

«Французька конституція, збудована (воздвігнутая) Мудростю на непорушній підвалині людських Прав і обов'язків Громадянина».

Скульптура:

«Республіка, Сила, Закон і Гора».

«Нарід, що знищує деспотизм».

«Природа, що відродилась».

25-е.

1789. Община мистецтв. Боротьба з академією.—«Академія, це одвічна семинарія невикоренених забобонів; в ній не допускається яка б то не була боротьба думок, в ній накладається заборона на всяке новаторство». (Общ. мист. в Національному Зібранні).—Академія утворювала «Пам'ятники тщеславія й низости». Академики «рабы суеверия».—«Всі Академії, що керуються статутами, складеними в чисто аристократичному дусі і протирічать всім конституційним принципам, не можуть існувати поруч (вместе) зі свободою» (петиція Общ. мист. в Нац. Зібран.).

1791. Сальон Луврський (монополія академиків) відкривається «для всіх художників, французьких і чужоземних, членів і не членів академії живописі й різб'ярства».

8-го серпня 1793 р. закриття Академії.

«Народньо-Республіканське товариство мистецтв». Члени: «що признали конституцію, установлену Національним Зібранням». Завдання: аби мистецтво «служило одной добродетели».

Ненависть до художнього минулого. Проєкт Петі-Раделя, Члена Інститута й головного інспектора громадянських будинків.

«Руйнування церкви готичного стилю посредством огня.

Аби запобігти небезпеці, що можлива (представляется) при такій операції, слідує підкопати стовпи (у их основания на высоте 2-х рядов каменной кладки) і по мірі того, як камінь буде вийматися, заміщати його наполовину кубами сухого дерева. Поступать так дальше. В промежутки положить щепок и затем их зажечь. Когда дерево достаточно прогорит и поддастся давлению тяжести, все здание рухнет само собой меньше, чем в десять минут».

Охорона пам'ятників мистецтва.

«Министр внутренних дел только-что написал министру финансов, приглашая его остановить продажу реймского собора, портал которого представляет собою один из лучших памятников готической архитектуры... Мы надеемся, что поэтому варварские аукционы не коснутся этого дивного здания, пощаженного косою вандализма, и что не прибавится новой утраты ко всем тем, о которых скорбят друзья искусства» («Magazin Encyclopédique», 1797).

Наказ Конвента:

«Запрещается похищать, уничтожать, уродовать и искажать каким бы то ни было образом, под предлогом уничтожения следов феодальности

или монархии, в библиотеках, коллекциях, кабинетах, общественных и частных музеях, равно как и у художников, на фабриках, в книжных и других лавках, печатные книги, рукописи, гравюры, рисунки, картины барельефы, статуи, медали, вазы, античные и др. вещи, представляющие интерес с точки зрения искусств, истории или просвещения».

Покара (постанова Конвента—пропозиція Лаканаля—1793).—«Кандалами на десятилетний срок тому, кто будет разрушать памятники искусства, составляющие национальную собственность».

Аббат Грегуар:

Рапорт о вандализме.

Збирання пам'ятників мистецтва:

Законодавче зібрання—1792:

«Центральный художественный музей (Лувр).

Конвент:

«Хранилище музея» (Conservatoire du Museum).

Комісія:

«Инструкция для составления инвентарей и охранения на всем пространстве Республики всех предметов, могущих служить искусствам, наукам и просвещению».

Живописец Олександр Ленуар:

«Музей французских памятников».

Музеи:

Люксембургский.

Версальский.

Давид:

«Брут получает трупы своих обезглавленных сыновей». 1879.

Клятва в зале (Ieu de Paume) (незакінчена).

«Убійство Лепелетье-Сен-Фаржо».

«Смерть Марата».

Його програми святкувань:

«Праздник в честь Разума (10 ноября 1793).

«Праздник в честь Верховного Существа (8 июня 1794).

«Глазам зрителей представляется Атеизм, окруженный Честолюбием, Эгоизмом и Ложной Простотой; их изгонял факел Разума, находившийся в руках председателя Конвента, и из останков Атеизма выплывала статуя Мудрости, указывающая рукой на обитель Верховного Существа».

Законодавець мод: зразки національних убрань відповідаючих нравам Республіки:

Марвельезы.

Интосибли.

Меблі: à la Federation, à la Revolution, à la Grecque.

Годин 5.

Вияснилась причина канонади. Приїхала Уля. Отримав передачу. Домашній хліб, на капустяних листках печений. І масло. Але...

Обід сьогодні дрянь. Другий день не дають кип'ятку.

Знов сподіваємося якихось «гостей». Іван вимітає камеру. Читаю «Образование» за 04 р.

26-е.

Ноччю знов організаційно-літературні пляни. Ранок хмарний був. Та плюс пригода з чайником. Моя черга йти за кип'ятком, а там мені підмінили чайника на менший. Камера лишилася майже без чаю. Правда, нічого не сказала, але неприємно.

Василь і Федько отримали 22 (!) книжки. Буду читати, доки не прочитаю всих. (Коли писав, Василь знов отримав передачу—поїли кашу з гарбузом). А доки що робимо нотатки зі статті І. Еренбурга «Солнце на западе» («Киевская жизнь» від 25-го вересня).

Три лагеря духовного мира Франции.

I. 1. Анатоль Франс («старый эпикуреец»).
   2. Анори-де-Ренье.
II. 1. Ромен Роллан.
   2. Анрі Барбюс (орган «Ясность»).
III. 1. (Политикан) Баррес.
   2. (Плаксивый) Бордо.
   3. (мудрый, черезчур мудрый) Клодель.
   4. (простодушный) Жамм.

Прочитав:

1. Н. А. Крашенников. Барышни. «Простая история жизни», роман в 4-х частях. Berlin I. Landyschnikov.

Хмари розхмарились. Камера залляна промінням. Сідаю читать.

Постановление.

1919. . . . . дня.

Я, начальник контр-разведывательного отделения штаба Добровольческой Армии в гор. Киеве (отдел Генерал-квартирмейстра). . . . . . рассмотрев протокол дознания по обвинению жителя. . . . . в том, что

Вечір. Вибух.

Прочитав:

2. Сергей Городецкий. Цветущий посох. Вереницы восьмистиший. Изд. Грядущий день (акмеизм, кульбинизм, религионизм, трамплин.

27-е.

Осінь. Хмарно. Похмурый. Читаю:

3. Ів. Азовський «Ясна зброя». Зразки з українського красного письменства для читання й декламації. Київ. 1918. Ціна 15 гривень.

4. Гайнріх Гайне. Нові поезії. Перше повне видання в перекладі Д. Загула й В. Кобилянського. Київ—1919. Накладом видавництва «Серп і Молот». Ціна 12 гривень.

5. Літературно-науковий Вістник 1919. Річник XX. Том LXXIII. Книжка III за березень. Ціна 14 гривень.

6. Леонид Андреев. Надсмертное. Возврат. Два разсказа (останній вирізаний тюремною адміністрацією). Berlin I. Landyschnikov. Цена 1 марка.

7. Марк Криницкий. Ангел смерти и другие разсказы. Издание второе. «Московское книгоиздательство» 1917. Цена 2 рубля.

Оглавление:

Ангел смерти.

Тайна Барсука.

Наследственность.

Слепец.

Шапиро—на волю.

Кипятку нема. Води нема. Четвертий день не вмивались.

Панахида, таку їх маму.

Тора-Аможе.

Ложь.

«Щось вище за нас».

28-е.

Ранок. Оригінальне умивання. Гинтило і комуна.

Гуськов.

О пів на одинадцяту—переселення по національному принципу.

Інцидент з Адміним. Нова 'адреса:

Коридор ч. 7.

Камера ч. 4.

Адмін змінився. Настрій. Нові знайомі. Тюткало. Адмін на допит. Василенко—передача. Гинтил—теж. Дочитав Криницького.

29-е.

8. Максим Горький. Лето. Повесть.

Жовтень.

1-е.

9. Джек Лондон. Том XXI. Звездные скитания. (Смирительная куртка). Роман. Книгоиздательство I. А. Маевскаго. Москва. 1916. Цена 1 р. 25 к. (Мормон, Нефи, Новатус, Саббелианство, Ноэт, Бергсон, Арканзас, Фильмор, Седор-Сити, мокассин, анестезия, бушприт, конгломерат, палеолитическая, неолитическая. Созвездия: Дракон, Геркулес, Вега, Лебедь, Сумерийцы. Боги. Тор, Бальдур, Ніорд, Оррей, Тюр, Бреги, Геймдаль, Годер, Видар, Улль, Локи. Грааль, Нефрит, Агорафобія, Магабхарата)

10. А. В. Амфитеатров. Сказочныя были.

***

На цьому уривок з Чумакового «Щоденника» кінчається. Кажу «уривок», бо з усього видно, що цей зшиточок колись був грубенький, але чиясь рука розпатрошила його, залишивши від нього лише чотири аркушики.

А. ЯРМОЛЕНКО

НА ВІСТРІ СМІХУ

Від сатири виховної, оберненої вістрям до власної кляси, фейлетон повинен обернутися лицем до кляс ворожих.

Грамен.

Ще два роки тому комсомольська література боролася за своє право на існування. І «други й недруги» не хотіли помічати, що в літературі росте нова, молода зміна. За два роки молодняківські письменники стають в ряди визнаних кращих сучасників.

Фортеці поезії та прози завойовано. Та чи не найбільші успіхи маємо в розвиткові молодняцького гумору в особі відомого читачеві комсомольської преси Юрія Вухналя.

Гумор, як окремий вид комічної літератури, характеризується доброзичливим висвітлюванням поодиноких хиб загалом здорового явища. Гумор пожовтневий розвинувся переважно з газетного фейлетона.

Фейлетон є оповідання на конкретний факт, з загостренням однієї з сторін, переважно з метою висміяти цю сторону. З фейлетону став відомий і найкращий з сучасних гумористів Остап Вишня.

Вухналів гумор вийшов не з фейлетону; він спирається не так на дійсний факт, як на якусь особливу ситуацію з підресленням типового негативного.

Що ж негативне помітив гуморист Вухналь в нашій дійсності? Чи не перетворює своїх творів Вухналь «в розпечене перо», чи не втрачає він перспектив?

Тематикою Вухналь—письменник комсомольський.

У комсомола є люті клясові вороги (поминаючи міжнародню буржуазію): бюрократ, куркуль, міщанин-шкурник, які пофарбувавшись влазять і до комсомольських лав, до лав робочих і там ведуть своє обивательсько-назадницьке політикантство.

У комсомола є і внутрішні, мовляв, вороги: некультурність, хуліганство, пияцтво, нелади в побуті...

Оці-о хиби, власне хиби буйного зростання робітничо-батрацької молоді, тіневі сторони прилучення її до культури і показав Вухналь в «Житті й діяльності Федька Гуски».

Ледарство, хуліганство, похабність, пияцтво, до того ще підперті фразеологією про «продуктивність праці»—трудовий день Федька Гуски... На

такі хиби комсомолу й скерував свій сміх Вухналь, втіливши їх в нетіпаху Федька.

Головне у Федька Гуски (та й у багатьох інших Вухналевих героїв)—нерозуміння свого становища, наївність. Скажімо, куркуль Гарасим у «Сто тисяч» Тобілевича розуміє своє становище, він довідавшись про щось смішне в собі, схоче хіба прикрити його, але ні в якому разі не позбавиться своєї зажерливости, бо в цьому його життя. Федько Гуска не розуміє свого смішного становища, він дивиться на громадські явища дитячими очима... На нього не можна гніватись, з нього можна тільки сміятися від почуття своєї громадської вищости.

Він бешкетник... але бешкетник не з корисних цілей, а в наївному переконанні, що робить велику політичну справу.

> «Ти знаєш, гнидо аліментарна, може я за тебе страждав».—«Ах ти, угодовець»...

Співставлення, контраст—основний засіб комізму. Співставлення механічного і живого, газетного трафарету й буденщини у Вухналевих гуморесках править за основну форму.

> «... пора вам, мамо, продукційність праці підвищити, пораєтесь біля печі років тридцять, а кваліфікації ні на копійку».

Коли в одному ряду поставити і перелік людей, і перелік речей, то самим розташованням ми знижуємо людину, зводимо її до тварини, а звідси й комізм, вживаний ще Гоголем.

> «Он говорил и об огурцах, и о посеве картофеля, и о том, какие в старину были разумные люди».

Вухналів Гуска, поверхово сприйнявши культуру, вуличні слова ставить поруч газетних, підкреслюючи цим свою політичну наївність.

> «Широкі кола трудящих спаскудили» («Як Ф. Г. в театрі качали»).

Вухналь уникає звичайної в анекдоті несподіваної розв'язки: він сам у листі Гуски попереджає недогадливого читача, що місце дії—«Застінки Жабокрюківської холодної», щоб потім через зниження слів високого стилю (міжнародніх подій) і паралелів до них—баштану, старої баби тощо, знову ж висміяти наївного Федька.

До того, гумор досягається невідповідністю форми речення та її змісту.

> «Я вже оголосив голодівку і нічого крім...

Читач ждатиме якоїсь дрібної деталі, а Федькова деталь якраз суперечить всьому першому твердженню...

... хліба, борщу та каші не їм...».

Поверхово засвоєні прочитані газетні шаблони Федькові стають за скриньки, в які він механічно розкладає свої любовні пригоди.

> «У Дуньчиній клуні я був, як у себе вдома, це було, так би мовити, моє повпредство. Прийду, ляжу на примістку і почуваю себе, як недоторкана особа на ворожій території».

Але, як справжній гуморист, Вухналь не перебільшує явищ, він тільки збільшує їх.

ЮРІЙ ВУХНАЛЬ — письменник гуморист, що подаємо про нього статтю, народився 1906 р. на Ізюмщині. До п'ятнадцяти років прожив на селі, а з 1923 р. вчився і тепер живе у Харкові—де і почав свою літературну роботу.

1926 року виходить перша збірка його гумoресок „По злобі“, що зразу ж завоювала увагу комсомольського читача.

Творчість Ю. Вухналя йде двома рівнобіжними шляхами—відображення комсомольського життя та життя літературних кол.

Ю. Вухналь почав писати недавно, але ж за кілька років посів у літературі українській поважне місце і має вже виданих і перевиданих кілька назов гуморесок. З 1926 р. вийшли такі його книжки: „Початкуючий“—гумореска про невдаху-початківця; загальновідома книжка гуморесок „Життя й діяльність Федька Гуски“; „Одруження Гаврила Ратиці“.

Незабаром виходить (в ДВУ) велика книжка під загальною назвою „Гуморески“ та менша збірка літературних гуморесок „Радість поета Козолупенка“

Наївно хвалиться Гуска своєю антирелігійною боротьбою: плював попові на рясу, прив'язував дияконишиній телиці хреста до хвоста, а потім серйозно дивується, чого ж то його не визнають за борця на цьому фронті.

> «Торік на всеношній в ограді свиня половину пасок і ковбас понівечила у хуторян. Чия то свиня була? Хто її пустив туди? Моя свиня, я її пустив нарочито. А ви за шматок паски хочете мені сувору догану винести... А ви кажете, я за релігію». («Великодна історія»).

Пересування наголосів з основного на другорядне і розуміння цього другорядного за головне—в гумористичній літературі широко відоме. Тут беруть початок і професійні анекдоти. Такий швець, що портретові помітив:

> «у підборі брехня... і підйом не так... і все не так». (Гр. Квітка «Салдацький патрет»).

Гуска активний самогонщик і «професійний» п'яниця на святі врожаю всю увагу скеровує на другорядне, на застарілі конструкції самогонних апаратів. Приносить з дому новий, і як «експонат» п'яниці напивається на свято, щоб продемонструвати шкідливість горілки. Так і в оповіданні «Ех» батько, слухаючи комсомольця, зважає не на те, що той хоче довести, а на те, ч и м той доводить і обурюється на синову невдячність.

Надмірна деталізація доказів проти чогось доводить не те, що хочемо, а якраз протилежне. Антиалькогольний агітатор так докладно перелічує процеси випивки, що слухачі з лекції пішли випивати («Король отрут»).

Наївне повторення шабльонів, навіть коли вони правильні, призводить до сміху через неврахований часовий контраст.

«Маркс людина своя, наша, одним словом, за радянську владу стоїть».

Вухналь не користується дотепами широко, хоч і вживає їх там, де одверто чомусь висловитись не можна:

«Проблему з моєю дівчиною розрішати будеш» (скабрезні дотепи).

В громадських дотепах Вухналь і не має потреби: те, що він хоче сказати, те він скаже й прямо. Словесні дотепи, задоволення від яких одержуємо через те, що найшли якусь тотожність у речах, які між собою спільного нічого не мають, теж не характерні для Вухналя. («Досвідне—досвітки», «Полова проблема—з половою»).

До гри на словах загалом Вухналь звертається мало і не виходить тут за фейлетонні традиції: «Позіхайзборівський осередок» «Яша Суходокладченко», «Іван Походенько»—власні назви, що самі характеризують вдачу носія цих явищ.

Менше вдалі оповідання про комсомольця-господаря. Розмови тварин подано знову ж для того, щоб через тваринну наївність показати зло неуважного господаря («Надзвичайні збори»), не обґрунтовано розмову від імені Цапа в «Оповіданні Цапа Бородатого», де Цап—надумана, штучна дієва персона, яку сміливо може заступити і людина, і рослина.

В гуморесках про Федька Гуску, про невдаху-комсомольця автор до героя, до його хиб ставиться не злосливо, не вороже: гуморист певний, що здоровий організм подужає ці окремі болячки, і сміється доброзичливо, переможно.

Сміх скерований завжди на почуття, а не на розум. Якби почати розбирати Федькові вчинки, то розумом дійшли б, що там зовсім мало смішного. Що смішного в пияцтві, в ледарстві, в хуліганстві? Читаючи ж гуморески, ми не аналізуємо явищ глибше, а поковзом пробігаємо по тих фактах, які вдало, чи невдало підсуне письменник. Подаючи болячку, скеровуючи проти неї вістря, Вухналь поруч подає і здоровий організм: комсомольці працюють, намагаючись втягти до роботи Федька.

***

Вістря свого гумору скерував Вухналь на болячки в середині, на болячки своєї кляси. А от клясовий ворог, для якого потрібний не сковзький, тупий гумор—для войовничого міщанина, що затесався до комсомолу заради ласого шматка, для непмана, для куркуленка, що за незаможника-комсомольця править у ВИШ'і—для таких потрібне гостре вістря сміху. Потрібний сміх сатиричний, що смертельно ранить, той сміх, що про нього писав Пушкін:

«О, муза пламенной сатиры,
Приди на мой призывный клич
И вместо семиструнной лиры
Вручи мне Ювеналов бич...».

В «Думочках і розмовочках» автор намагається перейти до «бича», до сміху з клясового ворога. Непридатність наївного комізму до боротьби з ворогом спричиняється у Вухналя до курйозів, до висновків протилежних думці автора (Думки автора про неписьменність).

Яскраво подано хіба ненажерливого куркуля, що зідхає, дивлячись на червоні прапори.

«Господи, боже мій, скільки штанів з них би вийшло»...

Щирий українець послідовно поданий через зниження високопарної деклямації тваринними вчинками: раз у поезії написано горілку пити коряками, то щирий українець і п'є... до білої гарячки.

Знову ж наївність, але наївність обумовлена вже не браком культури, як у Федька, а національною засліпленістю, за якою нічого не видко. В «електрофікації» обиватель підслухав розмову, де перераховують збитки від «пленуму». Безмірна злість обивательська зміняється здивованням, коли він довідується, що пленум з бійкою—звичайна п'яна вечірка. Нежданість розв'язки, якої Вухналь уникає, тут вжито не зовсім вдало. Анекдотну чи фейлетонну розв'язку можна робити натяками, або дотепами, що кінець-кінцем є теж замаскований натяк. Прозове ж пояснення:

«...од життя одстали, по новій термінології пленум—випивочка була»,

розшифровує образ і розбиває враження.

Наївність нащадків перед малюнком з п'яним, є трамплін, звідки автор спускається у наш вік, у вік пияцтва і поширеної хуліганської лексики по журналах. «Яка там зануда ботає, що я буцой?»

Паралелізм слів двох різних соціяльних оточень править за засіб у «Доповіді-проповіді», де високі «євангельські» слова матеріялізується, викривається їхню порожнечу через пояснення ними буденщини.

У «Думочках і розмовочках», де хоч і не в значній мірі удар перенесено на клясового ворога, Вухналь вживає фейлетонних засобів: нежданого кінця, допоміжних епізодів, конкретних фактів, що служать за привід для гумрески.

Наївність не можна, як, примірно, дотеп, створити, її треба побачити, і гуморист цілком слушно більше розповідає від імені героя, ніж показує. Звідси і потяг Вухналя до форм щоденників, до драматизації. Але його гуморесці заважає стати фейлетоном і одноманітність технічних засобів слова. Намагаючись змінити коротке речення, автор не доходить нагнітального враження від неї, як це, приміром, маємо у Зоріча чи Сосновського, а переходить на копіювання Гоголівських періодів:

«Ви не знаєте Нечипора Мартиновича, того, що має довгі козацькі вуси, того, що принципово носить українську сорочку, гаптовану у Кустарспілці, того, що взимку носить сіру смушеву українську шапку, того, що має двох синів Тараса й Остапа, того, що читає на пам'ять «Івана Підкову», «Б'ють пороги», «Перебендю», того, що має в хаті заквітчаний рушниками портрет батька Тараса, того, що в п'єсі «Ковбаса та Чарка» грає Шпоньку, а в «Сватанні на Гончарівці» старшого

сина, того, що лається виключно російською мовою того, що всі звуть «щирим українцем». Та хіба ж ви його не знаєте? («Щирий Українець»).

Відступи, як засоби зацікавлення, цитування відомих речей, щоб перейти від них до цілком протилежних явищ та висновків та й усіх інших фейлетонних прийомів, Вухналь не використовує в достатній мірі.

**
*

Виходить кілька книжок з одноманітними заголовками, з червоними «шабльонами». На ці шабльонові книжечки пишеться така ж «червона» шабльонова рецензія. Автор підмітив, що образи революції, які колись свіжістю захоплювали, тепер стають стертими п'ятаками, і те, що трохи випнулося, стало помітне, перебільшує, зводячи його до абсурду. Так карикатурист, помітивши якусь зовнішню ваду в людині, чи то в речі, збільшує її, і тим дає побачити цю хибу іншим. В літературі таке збільшення зовнішніх прикмет, зовнішніх шабльонів, щоб викрити зв'язаний з ними зміст, зветься пародією. Пародист повинен помітити якраз характерне, а не вигадане, і тільки тоді найде свого читача. Вухналь помітив оці хиби молодої літератури. В «Шляхові червоної боротьби» все червоне:

«Наче вихор червоний літав він по червоних ланах...».

«Червоне сонце втопає за обрій і червонить своїм рожевим промінням хмари. Сидить Іван Червонозагравенко коло колективної хати».

У «Біля Гудків», де «сонце кругле, як перепічка» і «робітник повертається, як після косовиці»—підкреслено комічний контраст оповідання з виробничою тематикою і селянськими образами.

Автор пародує, підкреслює, а не іронізує з цього. Хиби розгортання молодого треба виправити, а не тільки поглузувати з них.

Халтурництво, недбале ставлення до своєї роботи автор подає сміхом, щоб знову ж таки нечутливо пережити болячки підйому молодої літератури. Пародіюванню приятелів, викриванню їхніх дрібних хиб присвятив Вухналь свої «дружні шаржі».

Організація, а не творчість, кількість, а не якість—темні сторони літорганізацій. От лідер, автор сильної драми «Піду», вихваляється відомими іменами письменників своєї організації, іменами, яких і сам не знає.

Далі: «чолов'яга з люлькою в зубах; він брав собі за священний обов'язок оголошувати початок студії, підраховувати присутніх та приносити воду слухачам—все це він робив поважно й урочисто» («Студія»). Прізвища письменників, або характеризують творчість: поет Іван Порожній, критик Гоп Гопаченко, або просто комічні своїм звуковим складом: автор Гаврило Передериматня. Незрозумілі слова неосвічені люди намагаються пояснити по своєму, урозуміти їх: тротуар в такій мові набуває зрозумілішої назви «плітуар». Цієї методи гумору вживає в шаржах і Вухналь: «Каверз'ян Тріпощук (Каверзний Поліщук), О. Нундзіч (Нудний Кундзіч).

Обивательське ставлення до літератури, як купки людей, що боячись конкуренції, не пропускають стильного бухгальтерового твору; вироблений

віками рожевий погляд на письменницьке життя призводить до розчарування, до голодовки, до занепадництва тощо. Високі поняття автор знижує пересуванням на другорядне (це ми бачили і в гуморесці): пересування творчости є власне найлегша, остання, механична робота, а початківець заявляє: «от розгорнув полотнище $3\frac{1}{8}$ друкованих аркушів... переписував, аж пухирями пальці взялися» («Нотатки молодого автора»). Або автор візьме другорядний момент—залицяння до дівчини і на ньому покаже всякі матеріяльні умови письменника.

Пародія, що переходить у дружній шарж на творчість початківця і висвітлення тяжкого стану цього початківця—от що становить кістяк літературних гуморесок Вухналя.

Окремо стоїть спроба висвітлити ворога в літературі—«Марс». Послідовно проведена паралель астрономічного та літературного, при нагоді переривається недвозначними натяками:

> «Блимає не то рожевим, не то жовтоблакитним світлом... Коли дивитись ультрабілим фільтром телескопу, видно виразну і чітку революційну лінію—а крізь дужий телескоп—«Марксівська критика» можна бачити лише темні безформенні плями... Вчені запевняють, на Марсі атмосфера блакитна».

Це вже не наївний сміх шаржів, а викривання клясового ворога, що, правда, не пішло далі гострих натяків. Переключити свій гумор в бік сатири авторові не зовсім пощастило, і тому помітне деяке спрощування. Зустріч письменників у Сталіному піснею «Ще не вмерла» автор пояснює роботою Русотяпкиних та Смердопупенків. Проте, протест обурення проти головотяпства автора далі натяків на лайку не пішов:

> «Ще не вмерли ду... же... розумні люди».

Бачити себе померлим, свої твори вважати за чужі—гарний матеріял для гротеску, для перехрещення дійсности й фантазії. Автор не використав вигідности цих позицій, а обмежується словами—«остовпів», всі опритомніли й переконалися» («Моя смерть і воскресіння»).

> «не доказав, висолопив очі і перелякано подивився понад...» («Під новий рік»).

Хиби, як і в кожного письменника, у Вухналя є. Ці хиби пояснюються спробою перевести вістря свого сміху з недоладностей власної кляси на чужу ворожу клясу. Гуморист Вухналь поступово виявляє себе, як і сатирик.

Комсомольський читач радо прочитає книжечку Вухналя, а найшовши в собі, хоч частку Федьки Гуски, чи інших невдах-початківців, намагатиметься виправити ці хиби. Оптимістичні, бадьорі Вухналеві гуморески не абияке надбання не тільки для комсомольської літератури, а й для цілої пожовтневої.

Гр. КОСТЮК

ВІД „КРУЧІ" ДО „КЛЕКОТУ"

Творчість Т. Осьмачки

Кожна історична епоха має свій певний, домінуючий, керівний (не в адміністративному розумінні) ідеологічний центр, де переплітаються, куди і звідки прямують всі прості й покручені, вузькі й широкі творчі шляхи владущої кляси.

Ця елементарна марксистська істина мусить правити за вихідну принципову засаду при аналізі чи розгляді того чи того мистецького факту, як явища суспільно обумовленого ідеологічного ряду.

Для критика важливо й цікаво на підставі об'єктивної аналізи ідеологічних, психологічних та формальних компонентів, в даному разі, того чи того літературного твору, виявити наскільки він має щось спільного з тією домінантою епохи, з тим ідеологічним центром, а звідси, і з усім тим, що хвилює, чим живе й чого прагне сучасна людина, себто виявити соціяльну актуальність даного літературного твору. Соціяльна актуальність літературного, чи ширше, мистецького твору—це основна умова його громадсько-корисної ролі, а звідси його функції і як мистецького чинника. Бо інакше які б літературні фокуси не робив автор, якою б витонченою акробатикою та словесним плетивом не характеризувався літературний твір, але коли він ідеологічно порожній, коли він не розв'язує і не ставить проблем, якими живе сучасна людина, то він громадсько не актуальний, громадсько не корисний та дріб'язковий, а звідси, як об'єктивний висновок—реакційний. Це не є опрощування питання, це не є фетишизування «змісту» та ігнорування «форми» (ці терміни я вживаю умовно), як декому може видатися, а це є історично засвідчений факт.

Коли, наприклад, всі оті численні епігони Шевченка після 60 років, після так званої «великої реформи», як владно заговорили про себе нові економічні форми і взаємини життя, в своїх віршах, писаннях щодо лексики, тематики, та ідейної настанови залишились на старих, перейдених ще в 40 р. р. позиціях, то вони та їхні твори об'єктивно, були в даній суспільній ситуації чинниками реакційними і для своїх сучасників не актуальними, а значить,—громадсько-непотрібними. От чому в свій час і українська поступова критика (Драгоманов, Ів. Білик) так гостро й рішуче засудила цю ідейну реакційність і от чому Ів. Франко—поет нових часів, нових соціяльних взаємин, нічого не взяв від цієї групи своїх сучасників і от

чому цей продукт епігонства й ідейної реакційности не може зайняти будь-якого поважного місця в історії української літератури.

Але залишимо аналогії та приклади поки що на боці й зробимо ще декілька попередніх зауважень. В нашу добу, в добу великих клясових боїв, в добу, коли ми були свідками неймовірних й неповторних картин соціяльної драми людства, коли події перебігали, як в калейдоскопі, дуже й дуже важко було поправно зорієнтуватися в цих складних обставинах тій українській інтеліґенції, яка своїм ідеологічним корінням глибоко вросла в сільський ґрунт і яка в минулому не мала справжньої політичної та революційної школи, а лише національно-ліберальні та просвітянські ідеї. Звідси її занепадницькі, розчаровані настрої, хитання, психологічні колізії та часто-густо просто вороже ставлення до нашої молодої епохи. Це все мусило тоді ж знайти певне художнє виявлення в поетів, що були виразниками тієї ж соціяльної верстви. Але одгриміли останні гарматні постріли громадянської війни і республіка рад вступила у новий етап мирного будівництва. Господарчі сили країни пережили деяку перегруповку, своєрідний тактичний маневр. Відповідна перешиковка і своєрідний процес «становлення» пережила і наша інтелігенція та література.

Томуто розглядаючи творчість того чи того письменника, що однаково зв'язаний як і з тим недавноминулим, так і теперішнім життям нашої доби, треба конче пам'ятати, що: «Идеологический кругозор... непрерывно становится. И это становление, как и всякое становление, диалектично» (П. Медведев. «Формальный метод в литературоведении». Стор. 206). Тільки в такому розрізі та чи та оцінка ідеологічного явища може проходити під гаслом об'єктивности.

Після цих загальних міркувань спробуємо розглянути на тлі епохи та літературного середовища творчість Т. Осьмачки.

**
*

Т. Осьмачка поет не початкуючий і, можна сказати, поет талановитий. На сьогодні він уже автор трьох книжок: «Круча» (1922) «Скитські вогні» (1925) і «Клекіт» (1929). Про нього вже не раз говорила наша критика і він навіть потрапив уже, як надійний, визнаний письменник, до підручника з історії української літератури. Отже, його літературна праця, його творчість так чи так стає певним суспільним чинником у нашому громадському житті, а тому, хоча побіжна, спроба характеристики його творчости саме на часі.

Т. Осьмачка почав писати, в усякому разі, в перші дні революції 1917 року (його поема «Пісня півночі» датована навіть 1916).

Друкуватись же почав лише 1922 року («Шлях Мистецтва» № 1). Цього ж року він видав і збірку «Круча».

Ця збірка зробила Т. Осьмачку надійним поетом. В ній можна було бачити якийсь своєрідний, і тільки для нього характерний, літературний розмах, сміливого в шуканнях поета. Його ламаний вірш, нервовий як то-

дішня доба, його своєрідна, піднесена, з нотками проповідницького пророкування, патетика («Регіт», «Плугатар»), його своєрідна містика символізована:

З душі землі—встають крики
Тьмою птахів летять на хрест
Голосінням там сповняє небо?
(«Круча».—Хто).

Перебільшений песимізм:

Диявольський регіт твій чую
У шумі мільйонів планет,
В мільйонах віків.
(«Регіт»).

Його вміла, часом несподівана персоніфікація, надавання людських рис і властивостей природі чи якому небудь образу. Для нього, наприклад:

Земля бавиться між зорями,

а буря:

Згортає в полі гори
Сонце в пазусі несе.
(«Гуральня»).

. . . .

Кліпає сонце,

його надмірна гіперболізація, як от людина:

Дивиться пожежами,
дихає димами,
Головою світ заступа.
Її коси лягли на гори,
Закрили ріки,
Ліси завалили.
(«Казка». Стор. 29).

Незвичні досі для українського читача поширені символізовані образи, що їх можна було зустріти тільки в Тичини доби «Сонячних клярнетів»:

Із безодень світу
вилітає рев,
Кида хвилями між зорі
Сивий океан.
Гасить сонце,
Миє місяць;
Старі кості
Матері землі
лиже.
(«Земля». Стор. 27).

Або:

По шпоришу зелених меж
Ходило сонце,
стрічало гостей
в коси
стрічки вплітало,
запасками картатими
Ще й стан прибірало.
А в глибину світів
У рівних чорних берегах
Моря вічности хлюпали.

(«Казка». Стор. 28).

Всі оці оригінальні засоби і на той час новинки заінтригували сучасного йому читача інтелігента. І все це, треба сказати, було тим позитивним, що давало право і критикам і читачам думати, що вся ця, я би сказав, поетична надмірність, всі оці образні шаради, як «Земля», «Казка», все це гріхи молодої, але надійної руки, гріхи молодого автора-романтика, якому здавалося навіть можливим і йому конче хотілось «плюнути» на землю так, «щоб випекти пляму-пустелю на спині» її, автору, якому так легко було підслухати як:

Брязкає капшук
за морями у Нью-Йорці,

як:

Париж лукаво слуха ради панства
Та сміється,
Як Вольтер!
А на Рейні
Ніцше проклина.

(«Гуральня». Стор. 7)

і т. інше.

Але все це, так би мовити, один бік першої збірки Т. Осьмачки.

А тому нас цікавить питання, якої все таки соціяльної категорії всі оці гіперболи, всі оці образи-шаради, вся та містика, той космізм? Як із-за цього своєрідного «остраненного» способу поетичного вислову проглядає їх сучасність, та бурна й героїчна сучасність, у дні якої почав писати Осьмачка і на зорі її остаточної перемоги видав навіть свою збірку? Відмахнутись від цього питання ніяк не можна, бо Осьмачка після того видав ще дві збірки і очевидно доведеться говорити про якусь еволюцію його, про його діялектичне «становление».

Не говоритимемо тут про суспільно-політичну ситуацію нашої республіки у 19—21 роках, а лише подивимось побіжно на те літературне середовище, те тло, на якому чи вірніше поряд якого писав свою першу збірку Т. Осьмачка.

Минула доба цікавого своєю принциповістю «Літ. крит. альманаху», цього єдиного яскравого теоретичного і практичного документа українських символістів; минула доба естетизованого «Музагету»; минула доба «Мистецтва», цього першого органу пролетарської літератури, що зумів, заходами її основоположників (Г. Михайличенка, Чумака В., В. Блакитного), об'єднати навколо себе всі творчі пролетарські й близькі їм тоді попутницькі сили. Настала доба «Шляхів Мистецтва», цього другого після «Мистецтва» органу пролетарської літератури. Вже тоді друковано було все, що створило міцний ґрунт, міцний фундамент для пролетарської літератури.

Поступовіший, ідеологічно не ворожий пролетарській революції, кращий представник української інтелігенції П. Тичина, тоді визнаний національним поетом, недвозначно переходить до революційної тематики («На майдані», «Як упав же він»,—«Черв. вінок» зб. 1919. Одеса. «Псалом залізу». «Гнатові Михайличенку»—«Мистецтво» 1920 р. № 1, «Живем комуною» 1921 р. «Ш. М.» № 2 тощо). Відбувається полівішання й наближення до сучасної тематики соціяльної і в лавах українського символізму (Д. Загул і інш.). В цілому йде поступова, але потужно-впевнена консолідація революційних літературних сил. Іде підготовка до форсованого наступу молодої пролетарської літератури на рештки ворожих буржуазних сил.

Творчий патос революційної доби, романтика великих клясових боїв пролетаріяту, до певної міри все те, чим горіла, чого прагла й чим захватно жила нова людина цих великих днів, стає основним лейтмотивом, ще так молодої тоді, революційної літератури.

Розгортаємо «Кручу», книжку писану саме в ці часи, перечитуємо і задаємо собі питання: що має спільного вона з тим літературним середовищем, про яке ми говорили вище. Які соціяльні тенденції відбиває вона, як реагує її автор на сучасний йому патос епохи, на героїчні баталії громадянської війни й на те, чим жила нова людина, нова творча кляса?

Спільного зі своїм середовищем «Круча» має багато в питаннях формального порядку: символічні образи, надмірні гіперболи, космічний льот фантазії (правда, це стосується основоположників пролетарської літератури—Чумака, Михайличенка), руйнування канонів віршобудови тощо.

В питанні ідеологічного ряду вона з цим середовищем не має нічого спільного. Їй далека як і соціяльно-філософська та революційна тематика тогочасного Тичини, так і ще в більшій мірі далека оптимістична, бадьора лірика В. Чумака та енергійна, вольова й клясово свідома поезія В. Еллана. Вона відбиває соціяльні тенденції тієї української інтелігенції, що велику героїку клясової боротьби пролетаріяту ототожнювала з диким садизмом нової татарської орди, нових розпинателів Христа, нових грабіжницьких полум'ярів. Тієї інтеліґенції, що своїм світоглядом найтісніше була зв'язана з клясовим антиподом пролетаріяту, або тієї, ідеологічне коріння якої глибоко вросло в «столипінський отруб» і якій дуже важко було збагнути всю суть революції.

Замість творчого патосу епохи, замість героїки революційної боротьби, маємо такі типові для всієї збірки картини:

З печер і з гор,
з хащів, лісів
вовки пішли.
По череву світа
ватаги ходять—
Ситі,
п'яні і
П'ють кров.
Розп'яв хтось правду на Голгофі,
Знов!
Звір бенкетує!..
Болить душа...
(«Хто»).

. . . .

Або:

Од пожеж у видні ночі,
Люди тінями блукають, над руїнами ридають,
Їм лисиці та собаки із ярів відповідають:
А крізь крики
На пожежах
виття дике,
по ярах, шляхах і межах,
Чути: гупа
Тяжко молот.
(«Колісниця»).

Більше нічого не побачив і не міг побачити Осьмачка в ті «буренні» дні. Бо він дивився очима тієї інтеліґенції, про яку ми згадували вище. Звідси, з такої ідеологічно, щодо сучасности, настанови автора і випливає вся ота, згадувана нами містика, космізм, заплутана символіка тощо. І не випадково також лексика збірки ряснів такими архаїчними слав'янізмами, як «глава», «по древу», «врата», «чрево», «терзаєте» і багато інш. Це пасує до її містико-пророчного й далекого від сучасности патосу.

Отже в цілому «Круча» формально зв'язана з тогочасними шуканнями в українській поезії, особливо з українським символізмом, з його плеканням образу, і дала в цьому розумінні багато цікавих, оригінальних, притаманих, тільки її авторові, образів, символів, метафоричних порівнянь тощо. Ідеологічно ж збірка стоїть осторонь від основних ідейних прямувань її сучасности, відбиваючи настрої ворожих революції прошарувань.

Але молодість, безперечна талановитість і своєрідність її автора давала надії, що в нових обставинах він зможе, все таки, стати ближче до нашої сучасности.

**
*

1925 року накладом ДВУ в Дніпропетровському (тоді ще Катеринославі) вийшла друга збірка Т. Осьмачки під вишукано-суворою назвою «Скитські вогні».

Що ж спільного і що різного можна бачити в цій книжці порівнюючи до першої?

В розрізі формальному—спільність дуже велика. Насамперед Т. Осьмачка і тут залишився поетом самобутнім, оригінальним. Ніякого конкретного впливу відзначити не можна. Тут Осьмачка, як і в «Кручі», романтик своєрідного ґатунку, романтик перейнятий тою ж патетикою й надмірним гіперболізмом та перебільшеними образами-символами. Для нього і тут земля:

На шиї в себе місяць погойдає—
долини кидають постелі
. . . .

Або:

З ліса череватого
Вітри та буйволи
К о т и л и с о н ц е.
(«Весна»).

Подибуємо ті ж незвичайні образи-символи, хоч, можливо, в «Кручі» вони ще не мали такої завершености.

В цей час простори погойднув орел,
вирвав він крила із муру небес...

В цілому, щодо образів, гіпербол, символів, космізму, патосного, часом дуже штучного, трагізму, передачі всього, про що б не йшла мова в явно перебільшеному плані,—автор «Скитських вогнів» стоїть цілком на позиції «Кручі». Та, власне, деякі поезії цієї збірки писано одночасово з «Кручею».

В розрізі ідеологічному збірка «Скитські вогні» дуже цікава. Насамперед вона не має вже в такій мірі того пророчого, містичного патосу, що характерний був для першої. Тут автор трохи знизився з піднебесся до землі і хоч не дуже відважно, але де-не-де починає міркувати про сучасність, про людське серце, про радощі жіночого кохання («Казка», «Чекання», «Весна»).

Він потроху перестає лякати читача «демонічною» позою своєї надлюдної натури і починає розмовляти з ним щирим де-не-де енергійним язиком.

Десь обрій прорвала зірниця в морях,
Одбилась гігантом у чорній безодні...
Туди вже пливуть кораблі до глибин—
везуть наше сильне «сьогодні»!..
(«Зірниця в морях»).

Тут же автор від абстрактних космічних картин, від оспівування якоїсь невиразної природи в її дикому, жахливому одчаї вселюдського болю, хаосу, божевілля, орлиного лютого клекоту, крови, що в великій мірі було характерним для «Кручі», переходить навіть до їдкого памфлету на польську окупацію Галичини.

Отже, ця активізація світогляду автора, оця його віра в сильне наше «сьогодні», що виявлялось і в інших подіях («Нова доба»), було вже надійною ознакою наближення Т. Осьмачки до нашої сучасности, до загального річища нашої революційної літератури, від якої він, як вже ми бачили, стояв осторонь з першої збірки.

Правда, і в цій збірці автор не стримався, щоб не сказати, все таки, з міцним акцентом:

У селах усе гине, як в мішках.
Худоба реве з дворів на яри,
Ребрами оре канави глухі,
У зубах у псів—своїх хазяйнів.
(«Трупи в гаях»).

Хоч вірша цього й датовано 1921 роком, але автор не виділив його нічим, а подав у загальному контексті збірки, як її необхідний і складовий елемент. Не відмежувавшись від його ідеологічної настанови, він тим самим дає право припускати, що ідеологічно він стоїть і досі на позиції «Кручі».

Хоч і певне відхилення, певне, так би мовити, «осучаснення» переживає.

Вірш «Поїзд», що ним Осьмачка замикав цю другу збірку, був, на нашу думку, дуже надійним «Семафором у майбутнє» в питанні ідеологічної еволюції автора, як письменника актуального й близького нашій добі. Він вірить, що:

І наш новий вік ось у путь засвистить...
вічно у путь залізниця...
Та ще наш кондуктор, о, друзі, живий,
Хто нас примусить журитися?!..

Він в радісному захваті наливає і п'є келих вина за те, що

Збудили ми луни у дзвонах німих:
Вивели деспотів грізно з палаців,
У полі на рейки поклали живих—

Він п'є «за вільність батьків»і

...за того, хто вугіль довба
в мокрих провалених шахтах...

Він не хоче бути самотнім, як колись. Не хоче робити й таких ексцентричних вибриків, як у «Кручі», де йому страшенно хотілося «Плюнути з одчаю в землю так, щоб випекти пляму-пустелю», а самому «димом пропасти в безодні часу»!

Зараз його клич:

Врізаймось, вливаймось в людський океан!..
Швидче по рейках, по шпалах!

Так енергійно і надійно закінчував свою другу збірку Т. Осьмачка. Були всі підстави думати, що автор пережив складну ідеологічну кризу і надалі остаточно вийде, ввіллється в людський океан нашої сучасности, збагне її високі тони й шляхи прямування, не як обиватель, а як художник, мистець.

Чи зумів це він зробити, чи вдалось це йому і чи робив він пізніше якібудь спроби в цьому напрямку, побачимо зараз, коли розглянемо його останню збірку «Клекіт» (1929 р.).

***

Нове, що принесла читачеві третя збірка Т. Осьмачки—це те, що тут він вперше заговорив ширше про місто та про своє ставлення до нього.

Формально де в чому виріс (рима, словесна інструментовка), а в основному залишився на старих позиціях. Лексичне тло, енергійна речитативна метрика (риса, до речі, дуже позитивна і властива Осьмачці), складна алегорія, символіка образу, трактовка дрібних звичайних фактів у пляні неймовірного перебільшення («Міщани»)—все це, характерні для його перших двох книжок, властивості, характерні й цій, останній збірці.

Щождо його «пророчого» патосу, про який ми говорили, розглядаючи першу збірку, і якого був майже позбувся, як ми відзначили, у другій, в цій третій збірці, несподівано для нас, ці рецидиви надмірного трагізму і скорбного патосу молодого Осьмачки набирають не абиякої, хоча по суті марно витраченої, поетичної сили. Це особливо можна бачити в таких рядках:

— Нехай ідуть одвічними шляхами
Планети в чорній глибині,
Нехай однаково чоло з димами
Схиляють в море наші дні,
Нехай у лапах вашої гордині
В безодню тріпає земля,—
На бій із вами виступить однині
Душа знеможена моя.
(«Деспотам»).

Неймовірне перебільшення можливостей людських приводить до непорозуміння, і не даремно один критик (Ю. Меженко «Жит. й Револ.» 1929, № 4) недавно трагічно запитує: «Як воюватиме знеможена душа?» і вбачає тут просто своєрідне, модерне донкіхотство.

Всупереч своїй другій збірці Осьмачка знову підноситься в піднебесся, звідки «демонічним» жестом своєї надлюдської натури починає лякати читача, одягнувши тогу містики та пророцтва («Деспотам», «Я знов самотній», «Данте»).

В питанні ідеологічного порядку, як поет сучасности, Осьмачка не справдив тих надій, які де-не-де подавав у своїй другій збірці. Той мажорний кінець світовідчування не знайшов свого максимального втілення в на-

ступній його поезії. Тут переважний сум, переважно скорбна патетика й старанне відштовхування від актуальних питань того «сильного сьогодні», про яке так енергійно заговорив був у другій збірці.

Як резюме про його перші дві збірки, українська критика зазначила, що все таки «творчість Осьмачки стоїть осторонь від загального річища сучасної поезії» (Як. Савченко. «Жит. й Револ.» 1926 р. кн. 2—3), а в підручнику історії української літератури так просто було сказано, що «...поет ще не відчуває великого творчого, що несе з собою революція...» і що він ...«ще не встиг ідеологічно приєднатися до індустріяльного міста» (О. Дорошкевич).

Може тут дещо надто узагальнено, може, виходячи з наших попередніх міркувань, цей висновок не зовсім точний, особливо щодо другої збірки, але в основному він правдивий. Ще в більшій і категоричній мірі його можна застосувати до останньої збірки «Клекіт».

Осьмачка і тут ще не відчуває великого творчого, що несе з собою революція, він і тут навіть маленької спроби не зробив (що зрештою є неминучим фактом для кожної громадської людини, що не хоче плентатись в хвості суспільного процесу) щодо переоцінки своєї ідеологічної позиції в ставленні до «індустріяльного міста». Навпаки. В цьому місті, яке з різних історичних та соціяльних причин, про які ми тут не говоритимемо, мусить стояти зараз найближче до сучасного українського письменника, Т. Осьмачка «Самотній і проклятий», його облягає якийсь містичний шквал, видіння, він тут бачить лише...

> рови... де мої сестри з сіл ночують,
> що ласку, юність продали...

Він тікає від його, як від прокази

> За місто... у степ до ріллі,

де в якомусь містифікованому екстазі

> До скибки вклякаю... давлю до губів
> Холодну грудку од ранку,

і багато інших ексцентричних див.

Прикро вражає своєю анахронічністю та по суті реакційна філософія, що на неї Т. Осьмачка акцентує в декількох місцях книжки, про високомудрий заповіт батька синові, що від'їжджає до міста:

> Дивися, мій сину, й по вік пам'ятай
> Ту землю, що нам дає соки. (Стор. 12).

І про побожне ставлення сина до цього заповіту, та його офіра до смерти не забути й виконати його.

Розуміється, що тут же згадується заялозений ще українськими народниками 70—80 р. р.—«Стогін народу», «Людське горе», працьовиті «хліборобські руки», «сльози», «селянський піт», «моя голото, моя доле» і багато подібних вихолощених трафаретів, що сучасному, справді новому читачеві, нічого не промовляють, хоч би як він і справді любив село й розумів його нестатки.

Це блискуча ілюстрація до марксівської істини, що реакційність ідейної настанови віршів споводовує таку ж подібну реакційну лексику. Бо можливо, що ця лексика, як і ця філософія про батьків заповіт і вірного сина, для часів С. Руданського, часів реакції і «зради» інтелігенції низам, відчуждення її від українського села, а звідси і його потреб, і була об'єктивно-революційною, то яка її роля зараз в наших умовах, коли в нас трохи інше (конкретно клясове) розуміння села, ніж у народників минулого століття? Коли наша сільська молодь, що йде в ногу з нашою революційною добою, попадаючи в місто, не «падає нагло на кровавий брук», не біжить за місто «у степ до ріллі», щоб звідти принести

Живущої роси у серці своїм,
Щоб думи скропити великих батьків,

бо вона ж знає, принаймні мусить знати, що саме цей факт, що вона має змогу кинути степ та ріллю, і піти, скажімо, вчитися у ВИШ, є наслідком великої перемоги трудящих, і для неї смішно й дико навіть говорити про «живущу» степову «росу», що, на думку поета, допоможе розібратися в батьковому заповіті, бо вона знає, що шляхи до такого пізнання й здорової твердої орієнтації йдуть через ту важку, але захватну інтелектуальну роботу, до якої покликано революцію.

Протиставлення міста селу, якась зоологічна ворожість до нього, настирливо проглядає скрізь в писаннях Т. Осьмачки, навіть можливо й несвідомо для нього. У вірші «Деспотам», де автор описує добу Денікінського наступу, розправи й катування селян, читач в риданні знівечених матерів, що

...руки простягають над степами,
до брам високих городів:—

завважує:

«Та іде Денікін з м і с т а *(Гр. К.)*
а з ним чорно війська»...

Чому саме Денікін й д е з м і с т а?
Т о м у, щ о Д е н і к і н к а т.

Для автора рабське послугування селянина чомусь тільки можливе в городі:

(«І ти у городі, немов собака,
Глядиш добро своє для нас»).

Селянські пісні-муки, то наслідок «Чужих пісень із городів» *(Гр. К.)*.

Отже, Денікін—кат, рабська підлеглість селянина, чужі пісні—пісні мук, це все асоціюється свідомо чи несвідомо, в творах Осьмачки, з містом незалежно від доби й соціяльного устрою. Ідеологічна реакційність безпосередньо діє і на той матеріял, що в основі своїй мусив би бути і є революційним (прикл. «Деспотам»).

Що ж можна сказати про тематику книжки «Клекіт»? Її амплітуда знову таки щільно пов'язується з загальним ідеологічним тоном книжки. Два ліричних вірші, філософсько-медитативного характеру («Сонет», «До-

рогому»), алегорична поема «Містерія», де йде мова про Данте, найбільша в збірці поема побутового характеру «Міщани», а решта все теми особисті: розгубленого в місті селюка, з ясними нотками занепадництва й одчаю та з його вічно нерозв'язаною проблемою місто-село.

Чи не бажання наблизитись до сучасної міської тематики й спричинилося до написання поеми «Міщани». Поема в цілому вдала. Ідеально простий сюжет та психологічна основа легко сприймаються. Але виникає прозаїчне питання, чи варто було авторові для такої «непроблемної», сіренької теми витрачати таку колосальну силу образного вислову (часом дуже вдалого) метафор, порівнянь, описів, які часом просто різьблені (епізоди 4, 19, 28, 71, 84 і баг. інш.), та трактувати своїх героїв (в суті своїй дріб'язкових) в такому до сміху часом перебільшеному пляні? Нам здається, що треба було б авторові берегти в таких випадках свою силу. А крім того, що це за таке розуміння міщанської іманентности:

Вам пісню проспівав я героїчну,
важкі міщани й темні як земля.
Ви єсть і будете живі одвічно,
Як ніч похмура, мати сонця—дня.

Ця суспільна категорія й не сподівалась на таку чулість і героїку від поета, що хотів може й щиро взятись за міську тематику.

Все таки треба сказати, що ні «Міщани», ні «Данте» (містерія), річ великої емоційної сили й образного узагальнення, не є виходом для Т. Осьмачки. Як не вигідно вони виділяються на загальному фоні збірки, це все таки не промовляє за ідеологічний злам автора, на який ми сподівались, розглядаючи другу збірку, і ніяк не заперечують тих висновків, що їх ми зробили на підставі його дрібніших віршів збірки. Навпаки, тематично вони промовляють про ніби навмисне відштовхування автора від ясних конкретних проблем сучасности, від проблем, що стоять на черзі дня, що хвилюють і живлять людину нашої революційної епохи.

**
*

Мені здається, що вся ця стаття уповноважує на такі остаточні міркування:

Т. Осьмачка поет не безталанний. Але ніякий талант не поставить автора в центрі нашого літературного процесу, бо навіть і поблизу його генеральної, за вдалим висловом Як. Савченка, лінії, коли ідеологічно він і надалі стоятиме на позиціях: «Круча»—«Скитські вогні»—«Клекіт».

Ідеологічна реакційність породжуватиме й надалі відповідний лексичний, образовий та тематичний комплекс, що все далі й далі відсуватиме автора від наших днів.

А в тім—це справа майбутнього.

Іл. БАРАШКА

ЗА ГЕГЕМОНІЮ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

(З пленуму Білоруської Асоціації Пролетарських Письменників)

1928 року, вже після лютневої конференції «Маладняка» *), з'явилась ціла низка статтів, в яких у тій чи іншій формі автори доводили розпад об'єднання, хоронили його, співали «заупокой». Так, слідом за «заупокойною» статтею в московськім тижневику «Читатель и писатель» З. Жилунович зм'якшує статтю в «Полым'ї» «Революцыйным Шляхам» (до десятиріччя творчости М. Чарота), де, розглядаючи діяльність М. Чарота, як організатора молодих літературних сил, ставши на хибний шлях при оцінці ролі особи в історії, робить свідомо помилку щодо «Маладняка»,—пише: «Маладняк», викинувши з своїх лав кілька членів, які заплутались в селянсько-куркульській ідеології, все ж не згубив свого значення й авторитету, доки там був М. Чарот (тут і далі підкреслення наше). Вихід його разом з ближчими й дальшими товаришами одразу обезкровив об'єднання. Воно погіршало, стало сіре. І покищо не знайдено засобів, якими можна було б, хоч наполовину, надати йому ваги й авторитету». Так писав З. Жилунович. І писав після того, як з «Маладняка» вийшли М. Чарот, М. Зарецький, А. Александровіч, А. Дудар, знаючи, що в часи перебування цих товаришів у «Маладняку», в часи їхнього керівництва, не зважаючи на формальне існування ЦБ (в якім вони складали абсолютну більшість), робота цих товаришів на користь молодої революційної організації фактично припинилась раніш. Завдяки їхній бездіяльності, «Маладняк» втратив авторитет, в об'єднанні опинилися письменники, що їх прийняло ЦБ, з непролетарським світоглядом, як Жилка й інші. Зрозуміла річ, що політика «ничего неделания» до добра не доводить, і «Маладняк» стратив був своє почесне місце революційного борця в білоруській літературі. З. Жилунович мабуть бачив «Маладняк» у кривому дзеркалі. Отже йому здалося, що «Маладняк» «погіршав, став сірим». На нашу думку, і думку потверджену першим з'їздом Біл. АПП'у в листопаді 1928 р., «Маладняк» 1928 р. з часу виходу керівної групи, до першого з'їзду Біл. АПП'у, одужав, пережив кризу, своєю творчістю підняв авторитет об'єднання серед широких кіл радянської громадськости. Ті хворобливі настрої, що існували 1927 року (в часи керів-

*) Всебілоруське об'єднання поетів і письменників. Виникло 1923 р.

ництва «ближчих і дальших товаришів»), поступово й помітно почали зникати, а «проблеми» і завдання білоруської пролетарської літератури, пролетарський характер творчости зробилися актуальнішими й конкретнішими в лавах літоб'єднання» *). І даремно З. Жилунович літом і навіть восени 1928 р. не знайшов «засобів», якими можна було б хоч наполовину надати йому («Маладняку») ваги й авторитету—як він каже. Ці засоби були одшукані в творчій праці членів об'єднання, у їхнім творчім зростанні, у величезній культурно-масовій роботі «Маладняка», у проведенні чистки від ідеологічно чужих «Маладняковi» осіб, які опинилися в лавах «Маладняка» в часи керівництва ближчих і дальших товаришів. І даремно З. Жилунович, бачучи «неприродній симбіоз» поміж П. Галавачом і А. Моркавкою, хотів їх розлучити **). Одностайність у «Маладняку» залишилася монолітною, і він показав свій невпинний поступ наперед, показав своє наближення до яскраво виявленої пролетарської організації, з'єднавши в своїх лавах пролетарських письменників усіх національних загонів радянської Білорусі, створивши Білоруську Асоціяцію Пролетарських Письменників.

Слідом за статтею З. Жилуновича, з'явилась праця Л. Клейнборта (якого журнал «Маладняк» справедливо назвав «пошехонцем») «Молодая Белоруссия». Тут уже цей пошехонець пророкував «Маладняку» «остаточний розпад». Але поскільки Л. Клейнборт—пошехонець, доводиться пробачити йому його неуцтво... В тім то й справа, що хоч би й як декому хотілося створити «остаточний розпад» «Маладняка», він зостався жити, рости, розвиватися і змагатися, як змагається тепер під стягом боротьби за гегемонію пролетарської літератури.

***

Безумовно, що вихід з «Маладняка» керівної частини об'єднання 1927 р. є не що інше, як їхня помилка, викликана труднощами розвитку білоруської пролетарської літератури. І М. Чарот, і А. Александровіч, і М. Зарецький, і Ал. Дудар опинилися у новоствореному літературному об'єднанні «Полымя», де «першу скрипку грають не «маладняківці», а «клясики», як щиро признається пошехонець Л. Клейнборт, який через два рядки зовсім недвозначно каже: «клясики тут (тобто в «Полымі») намагаються застерегти молодь від небажаних їм ухилів» (стор. 370). Кожний більш-менш політично письменний читач зрозуміє, од яких це «небажаних ухилів» застерігають «клясики» молодь. Нам ясно, що клясики, зрощені на рідній націонал-демократичній літературі, на ідеях буржуазного відродження, які з'являються тепер правими радянськими попутниками в сучасній білоруській літературі, безумовно не можуть бути опікунами над Чаротом, Александровічем і Зарецьким. Отже, хоч може згадані товариші й не хотіли б віддати «першої скрипки», але вони віддадуть, і віддадуть «клясикам» за допомогою пошехонців à la Клейнборт.

---

*) З резолюції з'їзду Біл. АПП'у „Молодняк" № 1, 1929 р.

**) П. Галавач—молодий прозаїк. А. Моркавка—поет. Як перший, так і другий своєю творчістю—пролетарські письменники.

До речі. Дискусія, яку було розгорнуто в минулому на сторінках білоруської преси в питаннях театрального будівництва, виявила націонал-демократизм, засуджений партією, визнаний правою небезпекою в нашім соціялістичнім будівництві. Цей правий націонал-демократизм походить від Т. Глибоцького (він же Дудар), колишнього «маладняківця», потім «полум'янця», а тепер виключеного із «Полымя» за контр-революційний вірш «Пасеклі наш край». Далі права небезпека виявилась в славетнім листі «Трьох»—лист трьох полум'янців-студентів БДУ, що орієнтувались на Західню Европу (цього листа дуже прихильно зустріла закордонна преса, яка захоплювалась «крахом комунізму в БСРР»).

З часу створення Білоруської Асоціяції Пролетарських Письменників, націоналістична білоруська інтелігенція почала атакувати основні організаційні принципи інтернаціональности пролетарського літературного руху. Вступ до Всесоюзного об'єднання пролетарських письменників викликав злісний сміх з їхнього боку з пасквільними запитаннями про московські цукерки і т. інш.

Ці явища характеризують поглиблення клясової диференціяції в сучасній білоруській літературі, яка визначається у зростанні Біл. АПП'у, з одного боку, а з другого—в правій небезпеці на культурному фронті—що й було відзначено на минулім пленумі Біл. АПП'у, який відбувся в січні 1929 року.

***

Як відомо, в Білорусі крім Біл. АПП'у і «Полымя» існує й літературне угруповання «Узвышша». Виникнувши на ґрунті заперечення громадсько-масової праці, на ґрунті згуртування «творчо виявлених одиниць» і т. інш., «Узвышша» виявляє з самого початку свого існування куркульські, антипролетарські настрої, ухиляється в бік формалізму, сучасні соціяльні проблеми «Узвышша» не цікавлять, а коли воно їх і порушує, то з цілковитим замазуванням ролі і значення соціялістичних елементів. Надто характерне те, що «Узвышша» намагається взяти на себе ролю «інженерів конструкторів» білоруської літератури, «літератури національної формою і пролетарської устремлінням», та одночасно протягом кількох номерів свого журналу повторює те, що: «Узвышша» за «мистецтво для віків і народів».

І за наявности такої еволюції в «Узвышші», за наявности в ньому творів про сучасне мистецтво, сучасне село, де жодної диференціяції немає, де про радянський устрій немає й мови *), де виявляються бажання щось написати, але Головліт до друку цього «щось» не дозволить **), стає зрозумілим, про яке «мистецтво для віків і народів» мовиться мова, під виглядом замаскованої, перекрученої на узвишенський кшталт формули т. Сталіна: «література національна формою і пролетарська змістом».

---

*) Новий роман К. Чарного—„Зямля". БДВ. 1929 р.

**) Вірш „Новыя лісты" Я. Пушчы. „Узвышша", № 6, 1928 р.

**
*

Тепер зрозуміло, чому на 12 з'їзді КП(б)Б, секретар ЦК тов. Гамарник, у політичнім звіті Центрального Комітету КП(б)Б дав таку оцінку сучасного становища в галузі мистецтва—«Про художню літературу і про театр»:

«Я ці питання хочу порушити тому, що вони мають величезне культурне значення і ще тому, що в галузі художньої літератури ми маємо створення Біл. АПП'у, а в галузі театру мали дискусію, про яку я ще маю говорити в спеціяльнім розділі про національну політику.

В галузі художньої літератури ми маємо декілька груп: Біл. АПП з журналом «Маладняк», «Узвышша» і «Полымя». В моє завдання ні в якій мірі не входить розбирати, характеризувати й оцінювати ці групи. 1925 р. ЦК РКП ухвалив постанову з питання про політику партії в галузі художньої літератури, в якій говориться: «розпізнаючи безпомилково громадсько-клясовий зміст літературних течій, партія в цілому ніяк не може зобов'язати себе прихильністю до будь-якого напрямку в галузі літературної форми». І далі: «гегемонії пролетарських письменників ще немає, партія повинна допомогти цим письменникам створити собі історичне право на цю гегемонію». Ця лінія і тепер залишається в силі, переломлена, зрозуміло, крізь призму біжучого моменту, з урахованням того, що пролетарський кадр письменників виріс за чотири роки, врахувавши також сучасні обставини загостреної клясової боротьби, що відбиваються в галузі художньої літератури.

Томуто ми повинні зараз особливо пильно стежити за клясовим змістом нашої художньої літератури, даючи рішучу відсіч усьому чужому, і всемірно допомагати пролетарським письменникам у їхній боротьбі за історичні права на гегемонію.

В наших умовах Білорусі, я гадаю, це значить—всебічна допомога з боку партії Біл. АПП'ові з одночасовими рішучими вимогами до пролетарських письменників: вчитись і вчитись, працювати і працювати над собою і давати високо-мистецьке оформлення пролетарського соціяльного замовлення».

**
*

З одного боку, маючи допомогу партії й радянської влади та уважливе ставлення радянської громадськости, з другого боку—нападки, ігнорування з правого, міщанського й націоналістичного табору, Білоруська Асоціяція Пролетарських Письменників провадить змагання за оздоровлення організації, за пролетарську лінію в творчості, за підняття творчої та громадської активности своїх членів, яка почалася ще з часу лютневої конференції «Маладняка» (1928 р.). У цім змаганні Біл. АПП має великі наслідки, але про них пізніше.

Спинімося на тій своєрідній боротьбі проти Біл. АПП'у, яка спостерігалася за минулий період, з часу першого з'їзду Біл. АПП'у. Ця боротьба визначається в трьох напрямках. Поперше, ігнорування, подруге, замовчу-

вання при оглядах білоруської літератури і нарешті—намагання зменшити ролю Біл. АПП'у та його значення.

Пленум правління Біл. АПП'у відзначив такі факти цієї боротьби.

В кінці 1928 року вийшла друком в Білоруськім Державнім Видавництві книжка Л. Клейнборта «Молодая Белоруссия», де, крім огульної меншовицької настановки цієї книги, подані неправдиві, тенденційні відомості про нібито остаточний розпад «Маладняка»—чого ніколи не було. Ціла низка зфальшованих фактів, тенденційне зарахування до «Маладняка» 1928 р. колишніх його членів. Розгляду творчости основної маси членів «Маладняка» (тепер Біл. АПП'у)—в книзі немає. Зрозуміло, кому потрібне було таке освітлення й фальшування фактів. Так само в кінці 1928 р. вийшов друком в ДВУ альманах перекладів з білоруської мови «Нова Білорусь». Доводиться радіти з цього видання, присвяченого єднанню двох братніх пролетарських літератур. Але, як і завжди, в бочці меду—ложка дьогтю. Це стаття відомого своєю безпринципністю «критика» М. Байкова в «Новій Білорусі», яка також фальшує факти, подаючи за сучасних «маладняківців» колишніх членів «Маладняка», цілком ігноруючи сучасний склад Біл. АПП'у (колишн. «Маладняка»).

Ігнорування та бойкот творчости і величезної культурно-масової праці Біл. АПП'у бачимо з статті З. Жилуновича про білоруську пожовтневу літературу в першім томі «Литературной Энциклопедии».

Катедра Білоруської літератури при Білоруській Академії Наук, яка готує й надсилає матеріяли в «Литературную Энциклопедию», припустила певну недбайливість щодо освітлення творчости членів Біл. АПП'у, і тільки після того, як уже вийшов перший том видання, звернулася до Біл. АПП'у за допомогою. І, нарешті, ще один яскравий факт. До п'ятиріччя «Маладняка» вийшла друком книжка відомого історика білоруської літератури М. Гарецького—«Маладняк» за пяць год». Автор намагався більш-менш об'єктивно і правдиво висвітлити перед читачем історію, творчість і працю «Маладняка». І книжку зустрінуто вульгарним фейлетоном-пасквілем у «Літературным дадатку» до газети «Савецкая Беларусь», замість критичної оцінки видання, в якім автор вперше спробував висвітлити історію об'єднання.

Не доводиться й говорити про те, що більшість критиків замовчують видані твори членів Біл. АПП'у, в той час, як твори з дрібно-буржуазним змістом «об'єктивна» критика зустрічає дуже прихильно.

Усе це більш-менш свідчить за процеси диференціяції сучасної білоруської літератури, за поглиблену клясову боротьбу.

* * *

Організаційна криза «Маладняка» в 1927 році відбилася в тогочасній творчості «маладняківців». Особливо це відчувалося в молодій ліриці, яка занепала. Замість глибоко-революційних ліричних віршів 1924, 25, 26 р. р. ми бачимо на сторінках нашої преси, так звану, «безпредметну лірику». Здавалось, що білоруська лірика зайшла в тупик, здавалося, що тяжко буде

знайти засоби, щоб вивести лірику з творчого тупика, надати їй сучасного, актуального громадського змісту, замість індивідуальних настроїв поетів, які що далі то більше просякали творчість, заповняли білоруську пресу.

Як зразок лірики цього періоду, можна навести будь-який вірш з тих, які трапляються в тогочасних журналах:

У сіня-зялёным прадоньні
Вясна пагубляла ключы,
О, вольныя птахі, о, вецер.
Пазычце мне крыльляу сваіх.

І так далі аж до таких рядків:

Мне цесна, мне цесна на сьвеце,—
Наукола імгла, туманы...
О, вольныя птахі, о, вецер,
Пазычце мне крыльляу сваіх...

Безумовно, поети не думали над тим,—чи не краще було б узятися за творчу працю на землі, аніж шугати разом з вітрами й птахами в повітрі.

А були й такі «сини доби»—поети, які своїм улюбленим образом взяли «чарку» і писали отакі рядки, мало не в кожному свому вірші: «Каб жыцьцё дарагое д а п і ц ь», «Люблю я выпіць змрок кілішкамі зарніц», «Я в ы п ь ю і р а з а б ь ю п у с т у ю ч а р к у», «Над чаркай в ы п і т ы х гадоу», «Ш ы п у ч ы к у б а к с о н е ч н а й в я с н ы», «К і л і ш к і - б ы каралі зіхацяць і т. інш. і т. інш. *).

Оновленому «Маладнякові», а потім Білоруській Асоціяції Пролетарських Письменників, довелося провадити боротьбу за пролетарську лірику, за виживання богемщини, яка під виглядом недвозначних «чарок», «келихів», «кубків» проходила в пресу, знеохочувала читати одноманітні, безпредметні вірші. Читач мав рацію, коли, зустрічаючись з письменником, казав приблизно так:

— Нічого не розумію в ваших віршах. Читай з початку, читай з кінця— те саме...—І читач не читав лірики, він потребував художньої прози, яка в ті часи виросла досить високо.

Здвиг у творчості членів Біл. АПП'у став помітним з початку 1928 р. За рік ми маємо певні наслідки. Літературна продукція набула великої пролетарської актуальности, тепер помітно, що лірика вийшла з кризи 1927 року. Замість колишнього індивідуалізму, поети—члени Біл. АПП'у, зросли і наблизились до пролетарської лірики, яка відбиває настрої і завдання пролетаріяту в часи соціялістичного будівництва. Поет П. Трус, який протягом майже двох років мовчав, тепер дає високохудожню поему до десятиріччя БСРР «Дзесяты падмурак», просякнуту творчим запалом соціялістичного будівництва в радянській Білорусі.

---

*) З книжки віршів Т. Кляшторного „Кляновыя завеі"—1927 р.

Край легенд, адвечных песень-казак,
Край поэм—бальзам жывых крыніц...
Край балот, тугі азёрау наскіх,
Край цішы і громау—навальніц...
Край лясоу, мінулых дзён паустаньня,
Край нізін, прасторау дальніх шыр...
Край палёу... о край, калі-ж ты станеш
Краем фабрык дымных і машын...

Поет переповнений ідеєю індустрії, її могутности, він захоплено мріє в поемі:

Буду слухаць песьні Асінстрою,
Захаплюся музыкай турбін.

І в той же час чуємо мінорні звуки:

Праходзяць эпохі—
Змагаемся мы,
Дзесяты падмурак заклалі,
А Нёман гамоніць,
сярдзіта шуміць,
І коцяцца грозныя хвалі.

Бадьоро закликає П. Трус братів Західньої Білорусі:

— Арлы маладыя—
няволі сыны,
Узьнімайце халодныя крыльлі
Хоць рукі закованы
у сталь кайданы,—
А сілу рыхтуйце вы сіле.

І далі:

Пад-сьцягам рашучасьці
К. П. З. Б.
Услауце-ж і вы перамогу.

Ми маємо підставу говорити про творче зростання, про наближення до пролетарської літератури молодого поета В. Маракова (поеми: «Адноуленая зямля», «Муляр»), Плауніка, Я. Бобрика та інш.

Зростає проза членів Біл. АПП'у—«Над абрывам», «Вецер з усходу» Я. Лімановського, низка пізніших оповідань В. Каваля, повість Р. Мурашки —«У іхнем доме», роман «Сын», повість М. Линькова—«Андрей Лятун», «Апошні зьверыядавец», оповідання П. Галавача, оповідання М. Нікановича, С. Хурсіка і інш.—це перші ластівки білоруської пролетарської літератури. В своїх творах письменники дивляться на світ очима пролетаріяту, впливають на читача відповідно до завдань робітничої кляси в умовах соціялістичного будівництва в БСРР.

Героїка громадянської війни, Червона армія в творах Я. Лімановського, проблеми землевпорядження, прагнення сільської жінки до освіти, В. Кава-

ля, проблеми «унітарної еміґрації», побут фабричного міста в Р. Мурашки, побут робітників у білоруській промисловості, на залізниці—у М. Линькова, проблеми колективізації села у М. Нікановича, боротьба робітників з приватно-власницьким капіталом у С. Хурсіка—все це складає комплекс сучасної білоруської пролетарської прози, несхожої своєю тематикою до творів прозаїків з «Узвышша» з іхнім поглибленим психологізмом, з героями—куркульськими синками, які приїхали в гості до батьків *).

І не зважаючи на те, що критики-формалісти всяко вбивають у голову невибагливого читача, що «Узвышша»—це «інженери-конструктори» білоруської літератури, ми з усією відповідальністю кажемо, що першими творцями білоруської пролетарської прози є молоді пролетарські письменники—члени Білоруської Асоціяції Пролетарських Письменників.

***

Всі ці досягнення Біл. АПП'у як у галузі творчій, так і виховавчій і масовій, маємо завдяки активному й конкретному змаганню за пролетарську літературу, під керівництвом і допомогою КП(б)Б.

Відбувається соціялістична перебудова радянської Білорусі. Поглиблюється клясова боротьба на культурному фронті. Диференціяція стає все більше виразною. В цей час утворюється Біл. АПП. Це значить, що час молодій білоруській пролетарській літературі стати на шлях до гегемонії пролетарської літератури, змагатись під її стягом.

Але буде ще багато труднощів.

Потрібна виразно-пролетарська лінія, потрібна вперта боротьба з усіма тими, хто стоїть на шляху.

---

*) „Госьці"—оповідання М. Лужаніна.

Юр. ДРІТ

ПРО КІНОМОЛОДНЯК

— Ви куди?

— Ми кіно-студійці...

— Ну, тоді вертайте назад, бо дирекція заборонила пускати на фабрику студійців.

— Та ми ж...

— Товариші, мені наказано не пускать.

Різкий звук од швидкого закривання фіртки. Декілька різноманітних фігур, опинившись на вулиці, спочатку роблять дуже тоскну павзу; потім зідхають і понуро волочать потомлені ноги (бо до фабрики йшли пішки) до міста.

Вздовж огорожі Одеської кіно-фабрики ВУФКУ.

Влітку 1923 року.

А «різнохарактерні» фігури—це учні Одеської кіно-студії Лоренцо.

Вищенаведена розмова—це одна з численних ілюстрацій, щодо ставлення дирекції єдиного тоді на Україні кіно-підприємства до єдиного ж кіно-навчального закладу. (Трохи пізнішу Київську кіно-студію Лундіна минаємо, бо вона жодного більш-менш помітного робітника не дала).

Одною з головних причин такого недовірливого ставлення до студії було не тільки цілком зрозуміле небажання пускати на кіно-виробництво України елемент непевний і соціяльно і «кваліфікаційно» (який, до речі, переважав у цій студії), але й щось подібне до упередженности проти кіно-школи (хоча ту студію кіно-школою в повному розумінні цього слова й не можна було назвати).

Оце щось подібне до «протикіношкільного завзяття» деяких вуфківських робітників, як побачимо далі, тривало, на жаль надто довго.

Настирливість, підперта якоюсь реальною базою, коли є хоч трохи сприятливий ґрунт—завжди дає наслідки до деякої міри позитивні.

Так само й велика частина учнів Лоренцо вперто домагалася свого; кіновиробництву потрібні були робітні руки, вже з 24 року брама кіно-фабрики перестала вороже зачинятися перед сповненими кіно-енергії обличчями прихильників системи Лоренцо.

Тоді ж таки бачимо багатьох «лоренцистів» на посадах помічників режисера, де більшість отих товаришів працює і по сей день. Студієць Клименко, почавши «з чорної» зйомочної роботи (масовки)—зробився за

якийсь час більше ніж пристойним актором (наприклад, його робота в Довженківській «Сумці дипкур'єра»).

Проте, на наш погляд, Клименкові досягнення треба віднести на рахунок його індивідуальних особливостей.

Так що, підбиваючи підсумки тій ролі, яку відограла Лоренцова студія в справі влиття молоді в українське кіновиробництво—доведеться одверто визнати, що якогось помітного впливу студії в цілому—тут не було.

Згадуємо ж про цю студію в порядкові спогадів про «предтечу української кіно-школи».

Отак ішов час.

Студія давно завмерла. Виробництво розгорталося. Потреба в кваліфікованому радянському кінематографістові все зростала. Певним частинам молоді, що не мали ніякої змоги підготуватися до роботи на кіно-виробництві, лишалося тільки мріяти.

Правда, часом, надто активну участь у тих мріях брали палкі очі та незрівняні бакени Гарі Піля, надто сміливі стрибки Фербенкса та різні таємничі руки, що одсовували важкі оксамитові портьєри і т. і.

Нарешті настав 1924 рік, епохальний в історії вливання молоді до укр. кінематографії.

За постановою Правління ВУФКУ, ухваленою НКО, в Одесі засновується Державний Технікум Кінематографії. Відпускаються досить значні кошти (10.000 карб. щороку). Дирекція нового технікуму добирає викладачів для зовсім нової справи, справи кінонавчання. Оголосили дуже широко про прийом. На вступний конкурс з'їхалися численні натовпи молодих «кінозавзятців».

Після побіжного огляду чималих гуртів «охочих до кіна»—перед прийомною комісією постало дуже складне завдання: кого прийняти до ВИШ'у: тих, що мають якусь підготовку та «не зовсім добрий» соціяльний стан, чи тих, що соціяльний стан мають добрий, проте підготовлені значно гірше...

Дирекція школи пішла—в основному—другим шляхом: прийняла тих, що були міцніші соціяльно.

Але вже в кінці першого навчального року виявилося, що чимало з прийнятих до кіно-справи не підходять.

Тому довелося тих товаришів звільнити од дальшої роботи в кіношколі. Приймаючи потім до Державного Технікуму ВУФКУ дирекція намагалася виправити ту помилку, що її припустила раніш.

Якнайпильнішу увагу звертала дирекція надалі, щоб товариші, яких приймалося до технікуму і щодо підготовки своєї і щодо соціяльного становища—відповідали вимогам радянської школи.

Не будемо спинятися на тих труднощах, яких зазнала кіно-школа України і через брак достатніх сил кіно-педагогічних і через недостатній часом зв'язок з кіно-виробництвом. Це питання потребує зовсім окремої розвідки.

Переходимо до наслідків.

Перші випуски кіно-робітників з технікуму ВУФКУ відбулися р. р. 1927-28. (Кіно-факультети Харківського і Київського муздрамінститутів було скасовано, а найпридатніших слухачів перевели до Одеського технікуму).

Не мало прикростей зазнали практиканти (підчас навчання), а згодом і стажори (по закінченні), коли працювали на фабриці. Найбільшу вину в цьому відносимо на рахунок отої певної упереджености проти кіно-школи.

Опис цих прикростей та докладне вияснення причин цікавитиме мабуть, тільки тих, хто особливо уважно стежить за справою історії кіноосвіти.

Тому переходимо просто до того, що дістала молодь, яка три-чотири роки, «повчилася для кіно».

Більша частина товаришів—випускників ДТК працює зараз на Київській та Одеській кіно-фабриках.

Правда, ще не всі дістали цілком самостійні роботи (режисерів, операторів і т. д.), але цілком зрозуміло, що найпридатніша частина молодих кіно-робітників ці самостійні роботи вже в недалекому часі, як розгорнеться виробництво, дістане.

Найбільший відсоток молоді серед відповідальних художніх кіно-робітників (режисери, оператори, їхні асистенти, художники тощо)—на Київській кіно-фабриці.

Оператори—майже все молодь, що закінчила Одеський Технікум кінематографії.

Серед режисерів відсоток молоді значно менший. Це походить з того, що справа виховання радянського кіно-режисера надто складна. Справді бо: наш кіно-режисер, крім високої і всебічної освіти та високого рівня художньої кіномайстерности, мусить мати ще й міцний пролетарський світогляд, рівно ж і глибокий зв'язок з національною культурою.

Отже, тепер не важко зрозуміти чому у нас і досі нема помітного активу радянських кіно-режисерів. Саме тепер починається процес виховання нашої режисури, дуже повільний і важкий, як і взагалі весь теперішній процес творення нових культурно-мистецьких цінностей.

Проте, вже й зараз бачимо серед нашої молоді окремих представників майбутніх міцних кадрів радянської кіно-режисури.

Такий, наприклад, Євген Косухін, що потрапив до технікуму ВУФКУ з тої численної «кіно-охочої» робітничо-селянської молоді.

Закінчивши кіно-технікум, він ставить, для спроби, дитячого художнього фільма на три частини—«Продавець щастя», де одразу показує своє вміння побудувати дію фільму економно, з «видумкою», поставити гру акторів та вміння висловити цілою побудовою фільму (що його легко сприймає глядач) провідну думку, себто художньо провести певну ідею.

Фільм дістав дуже прихильну оцінку дитячої радянської громадськости (в Одесі, наприклад). Художня рада ВУФКУ теж визнала певну майстерність режисера-комсомольця. (Незабаром цього фільма буде випущено в прокат).

Зараз Косухін ставить «Нема перепон», фільм, що має легко й бадьоро пропагувати поширення радіо серед дітей-підлітків. Треба сподіватися, що в цій роботі режисер-комсомолець Косухін зробить великий крок наперед важкою дорогою радянського кіномайстра.

Сюди ж таки відносимо й комсомольця Каплера, що прийшов до кіна через роботу з Ленінградськими ФЕКСами. За час своєї праці у ВУФКУ зробив короткометражного аґіт-фільма «Жінка», де зарекомендував себе радянським кінематографістом не абиякої культурности. Зараз Каплер розробляє сценарія великого художнього фільма з життя робітничої та студентської молоді, що його має сам ставити.

Далі ідуть Білінський М., Дальський та ще низка товаришів, які хоч і не показали себе досі в повній мірі, але згодом, сподіваємося, доведуть своє право громадянства (чекаємо, що й громадянства активного) в українській радянській кінематографії.

Тепер про акторів нашого кіна.

Кіно-актор... Ось хто, правду кажучи, найбільше заохочує певну частину молоді до кіна. «Блискуча», «цікава», «легка» робота кіно-актора частогусто примушує декого з молоді палко прагнути професії кінематографіста. Звичайно, побачивши справжню щоденну роботу кіно-актора—не один з тих кіномрійників одсахнеться, здивований, та надалі ніколи не малюватиме собі кіноакторової роботи такими принадними фарбами.

Загальна картина зараз така.

Акторський склад радянської кінематографії України—це ще й досі якась невиразна, незформована маса.

За винятком двох-трьох імен, не бачимо якихось свіжих, що ввесь час ідуть вперед, сил, здатних високо піднести міць нашої кінематографії. Подібне явище, до речі, бачимо, і в російській радянській кінематографії.

Причин цього явища (а їх є безліч, і поміж іншими—відсутність достатньої кількости високо-майстерної радянської режисури) дошукуватися тут нема змоги. Та це й не потрібно в даному разі. Нас цікавить зараз те, яким способом треба посилити кадри наших кіно-акторів.

Досі, здебільшого, їх вербувалося з театру (з акторської молоді,—згадаємо Свашенка, Масоху).

Екранний відділ Одеського технікуму, що мав постачати кваліфікованого актора—закрито. Бракує відповідних викладачів. Та пекуча потреба в радянському кіно-акторі тепер побільшилась.

На наш погляд—треба продовжувати справу шкільного (в тому чи в тому вигляді) виховання кіно-актора. Можна на самому виробництві влаштувати щось на зразок довгочасного семінару і якнайтісніше ув'язати теоретичний курс з безпосередньою практичною роботою на виробництві. Не лякатися («як солідна фірма») витрат на оплату трьох-чотирьох фахівців (в Москві є, наприклад). Пильно перевести конкурс.

Це, напевне, дасть величезну користь в справі виховання нашого кіноактора. Далі. Дуже цінним здається нам перехід кіноробмолу й ТДРК на регулярну аматорську роботу: фото-операторську, акторську тощо.

Таким способом можна буде виявити найздібніший елемент з-поміж молодих кіноаматорів. Після такого виявлення—поїздка на виробництво (а ще й, особливо, коли н е з а б а р о м буде засновано семінара-школу). Це мусить розв'язати справу дальшого ходу роботи, дальшого просування цього найпридатнішого елементу.

Звичайно, тут, як і скрізь, молода активність мусить відограти (і відограє) велику ролю в справі просування молоді на українське кіновиробництво.

Ще раз нагадаємо, що активність ота не повинна виявлятися т і л ь к и в одяганні строкатих сорочок, «зовсім американських» крагів, окулярів, фартушків тощо.

Робота, уперта, методична й сумлінна (чи то в шкільній лінії, чи в аматорському гуртку ТДРК), постійне збагачування свого культурного вантажу—без сумніву дасть реальні й бажані наслідки у складній справі готування до роботи в українській радянській кінематографії.

Гр. МАЙФЕТ

„БЕНЕФІС КЛОВНА ЖОРЖА"

Уваги про кіно

Кіно-елегія: таке констатування відповідного жанру чи не найкраще пасує до цієї сторінки з невичерпної скарбниці подій громадянської війни, що в ній початкові елементи гумору й буфонади опукліше підкреслюють щойно зауважений ліризм. Однак цей тон не стимулює песимізму, одчаю: після похорону полк одразу ж виступає в похід. Лишається тільки напис на могилі, що від нього виходячи екран регресивно розгортає міцний ланцюг кадрів, де втілено той, воістину масовий героїзм, що захоплює армію від начдива до червоноармійця Жоржа, який і своє мистецтво кловна вміло використовує у спільній боротьбі за Жовтень.

Відчувши безперечну ідеологічну вагу фільму, глядач насамперед помічає композиційну міць картини, що кожна з її шости картин являє собою новелу, стверджену наявністю клімаксу—найвищого сюжетного пункту: таким пунктом І-ої частини є її останній кадр—«Червоної армії боєць», що характеризує героя в його сучасному; II частину завершено повідомленням про кару—чотири позачергових наряди, накладену на героя за недисциплінованість, що підкреслює нову рису його портрету; в III частині клімакс—зрив маскараду аеропланом; в IV—утеча цигана із штабу білих; в V—смерть начдива; в VI—смерть героя. Там, де клімакс збігається з кінцем частини, нема чого говорити про його завершувальну ролю. Там же, де цього немає, на чіткість кінцівок звернуто не меншу увагу: пожежа імпровізованої сцени, смерть мавпи, жалібна варта біля труни забитого начдива, нарешті, кадр спільної могили і поступове зникання полку та Оксани—такі кінцівки частини III, IV та VI.

Друга ознака новелістичної самостійности частин—це їх міцна сюжетна вмотивованість із формальним стрижнем—таємницею: так, І частина (що навіть узивається «Т а є м н и й ліс») разом із II з'ясовують глядачеві постать кловна Жоржа в його сучасному й минулому, чи, так званій, передісторії (кадр із афішею); аналогічні таємниці: в III частині—«Зірваний маскарад» з нез'ясованою появою літака; в IV—таємнича постать цигана, в VI—поява забитого начдива.

Та не зважаючи на новелістичну самостійність кожної частини, фільм не втрачає суцільности, що її засіб—поперше—спільні персонажі, а подруге—повторення певного мотиву: так, прим., характеристику Жоржа, як поганого червоноармійця, подано в II частині й відновлено в «частушках» гар-

моніста III частини; найяскравіше ж здійснюється це повторення в уже згадуваній таємниці, що її регресивне розв'язання захоплює кілька частин і, немов дороговказ, рефлекторно освітлює пройдений шлях фільму: така, прим., найзагадковіша постать селюка з сережкою в усі, який походжає біля штабу червоних у I частині, дивиться виставу, сидячи поза начдивом, у III частині, перевозить цигана човном і заарештовує його в IV; тоді ж відбувається й пізнання в цьому персонажі білого офіцера, який фігурує в V та VI частинах (де й забиває героя); з'ясування цієї постаті регресивно освітлює й появу літака в III частині; слід також відзначити влучно-підкреслений показ зв'язаного статичного мотиву—сережки, що упереджує пізнання її носія в IV ч. Приклад такої ж таємниці—постать щойно згаданого цигана, який фігурує в IV частині і якого глядач ототожнює з героєм на початку V частини, коли кловн Жорж повертається до начдива і здіймає грим. Всі ці з'ясовання становлять немов проміжні вузли, що зміцнюють тривку єдність фільму. Останнє з них—ототожнення особи начдива з кловном Жоржем—припадає на VI частину, становлячи загальний клімакс картини, що після нього відбувається dé noue ment—зворушлива сцена похорону, де в останнє з'єднано дві лінії персонажів—«низової» й «вищої» верстви армії.

Композиційна чіткість кожної частини зокрема і фільму загалом дозволяє говорити про той лаконізм кіно-мови, що першою чергою захоплює такі специфічні засоби цього мистецтва, як монтаж і титраж.

У монтажі насамперед відзначмо влучну його ритміку в кадрі хоч би танку на початку II частини, «коли на фронті спокійно»: спочатку подано лише гру рухливого силуету ніг, далі йде такий же рухливий показ типажу «крупним планом»; в уяві глядача ці дві лінії сполучаються, і до них додається нерухома постать гармоніста (до речі, добре виконана протягом цілої картини), показаного також частинами; потім іде показ рухливих танцюристів, далі—повний показ їх групи, нарешті групу танцюристів видно вкупі з глядачами, і все завершено показом присутніх на тлі пейзажу.

Цей принцип монтажу—від частини до цілого—чи не є мініятюрним одбитком принципу таємниці в будуванні фільму? Справді, таємниця—кращий засіб стимулювати зацікавлення, бо вона тримає інтерес у напруженні; для прикладу розгляньмо перший відтинок фільму, I його частину, де спочатку все неясно: гадюка на машинці, інші звірини, меблі під деревами, діловод (може,—лише «лагері»?), поява дівчини, її оповідання про звірин, що лише стверджує таємницю, і т. інш. Остання з'ясовується поступово, і це з'ясування, розпочавшись у I частині («Червоної армії—боєць»), захоплює й II (заява діловода про недисциплінованість Жоржеву, а також вистава останнього), по-суті відповідаючи на запитання Оксани—«а де ж ви цьому (до речі, поправніше було би «цього») навчилися?». Сенс такої градації (чи, як кажуть росіяни, «нагнетания») з регресивним з'ясуванням таємниці—ясний: це інтригує зацікавлення, міцно стверджуючи кожен дальший крок—попереднім. Чи не це ж було і в показі танку—від частини до цілого? І чи не зник би весь вище аналізований ефект, коли б суцільну картину танку подати відразу? Відзначмо, що цей принцип парціяльного показу

використано в картині систематично (підготовка до вистави й сама вистава—II частини, похорон—VI).

Дрібніший приклад монтажу—обрямовання діловодової скарги на героя сценою щойно аналізованого танку; ввесь епізод чітко завершено появою Жоржа та його заявою «вистава починається»; ця заява несе в собі потенціяльний натяк на той героїв професіоналізм, що виявляється з першої ж частини—у його знайомстві з селянками (шаржоване наслідуваня їх ходи, уклінна ввічливість), здійснюється у фокусі з биндою та показом афіші (II частина) і остаточно стверджується в III частині, де виставу розпочинає той же Жорж уже відомими в його устах словами. Наведений матеріял з одного боку стосується вищезгадуваного органічного зв'язку частин фільму, з другого ж він свідчить про дбайливу розробку деталів міміки, жестикуляції та взагалі динаміки в зоровому показі героя; ця розробка, виявляючи належну роботу артиста й режисера, завершується в такому жесті, що конче доводиться героїв професіоналізм: бомби розігнали всіх глядачів; та Жорж, облишаючи імпровізовану сцену, не забуває «спустити завісу», що за мить згорає. Принагідно відзначмо, що ця розробка поспіль просякає постать героя—від стрибка його в I частині і до боротьби сміху зі смертю на його обличчі в останній.

В усіх цих прикладах упадає в око мінімальна кількість титрів-написів (що їх наявність деякі кіно-теоретики взагалі ладні трактувати, яко ахілесову п'яту цього мистецтва: якщо, справді, мета кіно—зоровий показ рухливих образів, то ж найідеальнішим він буде тоді, коли все ясно без будь-якої допомоги слів): для доказу згадаймо хоч би постать персонажа з сережкою, що фігурує без будь-якого словесного супроводу, або такий епізод V частини (після смерти начдива). Іде стомлене військо, і шлях його довгий: як це виобразити? Маємо симультанний (одночасовий) монтаж трьохчасткового кадру (розподіленого навкося): в середній частині йде військо, а ліворуч і праворуч змінюються пейзажі. Згаданий епізод постачає ще яскравіший приклад використання монтажу: поснуле військо поволі підводиться, і до цього додано прегарну метафору: глядач бачить кадр зімнятого хліба, що «напливом» переходить у рухливий повний колос; так кадрова тіснота монтажу дає ґрунт для органічного, водночас простого й глибокого образу. Аналогічний приклад що до «напливу»—на початку V частини, коли, отримавши повідомлення про сили ворога, хворий начдив ненароком розриває на мапі мотузок лінії фронту: в симультанному монтажі перед глядачем з'являється картина прориву, як вона ввижається начдиву; до того ж увесь час «напливом» видко й розірваний мотузок: знову—жодного титра, жодного слова. Нарешті, треба було показати, що циган надто довго чекає на допит через раптове захоплення полковника читанням: як відбити в зоровому показі протікання часу? Самого кахикання вістового тут не досить. Так само відкидає режисер показ годинника (що може фіксувати межі павзи і що по суті є не що інше, як цифровий титр, вживаний здебільшого тоді, коли треба точно відзначити павзу). І от ад'ютанта примушено набивати цигарки, а полковника—палити: в наслідок—тютюн у коробці

зменшується,купка цигарок росте, і прогресивно збільшується кількість недокурків,—своєрідний годинник (лише не сонячний, а тютюновий) створено.

З інших плюсів картини відзначмо порівняно добрий типаж, а також прегарну, суто українську пейзажну статику фільму: її елементи—майже в кожній частині—чи в краєвидах лісу (I—II), річки (найкращі—IV), чи шляху (V); в останньому прикладі відповідно використано парціяльний показ (спочатку видно тінь від автомобільного ліхтаря на брукові, потім стіни дерев, нарешті—цілий автомобіль; все періодично повторено, щоб довести тривання їзди).

До хиб фільма застосуймо кілька дрібниць. В I-й частині халупа червоноармійського штабу перебуває зовні без охорони, і біля неї вільно походжає інкогніто з сережкою; до речі, цього останнього тут можна було б ще й не запроваджувати до фільму, бо показано його надто коротко, і зв'язаний статичний мотив пізнання—сережка—непомітний; її зауважуєш лише в сцені «зірваного маскараду», де на шпигуна пильну увагу звертає начдив; між іншим, ця увага не досить мотивована: чи її викликає якийсь спогад начдива, чи може не зовсім звичайний вигляд шпигуна, чи просто нове його обличчя—невідомо. Другий приклад: в IV частині полковник стріляє в момент приведення цигана, що його мавпа, налякана пострілом, стрибає на підлогу; глядачеві лишається неясним, що полковник стріляв саме в книжку (яка й падає на підлогу), бо увага розпорошується поміж мавпою й книгою; цього легко було уникнути, показавши, що мавпа здригнула, але циган її стримав; тоді на підлозі був би один, вартий уваги, об'єкт (книжка), що належно й концентрував би глядачеву увагу. Далі, у сцені «чаклувань» з тієї ж частини іде немов дві дієві лінії: глядачеві заздалегідь здається, що циган мусить сипнути в очі ворогам махорки, але трохи несподівано—він накриває їх скатертиною; що правда, перша уявна версія трохи трафаретна, друга ж мотивує комічну фігуру ординарця в скатертині й відповідний гнів полковника; але конфлікт позначених ліній не розв'язаний перемогою другої з них, і ця їх двоїна трохи дисонує на тлі чіткої сюжетної телеології фільму. Махорка (з того ж епізоду), що її підсипає ординарець, здається, —в сучасній радянській обгортці. Нарешті, в наслідок швидкого темпу сцени глядач не встигає помітити, як саме схопив циган ту важливу «сводку» з калькуляцією ворожих сил, що він і приносить її начдиву.

Ці дрібні огріхи, можливо, помітні вже надто причіпливому глядачеві; звичайно, вони не руйнують загальної вартости фільму, що, влучно використовуючи стиль міцно збудованої «Звенигори» Довженка, становить певне досягнення української кінематографії, стверджуючи лінію позначеного прототипу. Лишається побажати, щоб ця лінія набула належного розвитку, створивши відповідний напрямок.

Окреме цікаве питання, що його стимулює картина, це—дослід ритміки монтажу, позицій та кількости затемнювань у кожній частині (що завершують епізоди), для чого потрібна аналіза метражу кадрів, сцен, епізодів, та математична обробка відповідних співвідношень. Потреба таких дослі-

дів безсумнівна: чи час, справді, зафіксувати інтуіцію талановитих режисерів належним теоретичним опрацюванням їх досягнень? Бо, напр., «Звенигора» Довженка викликала лише патетично-емоційні відгуки: вони безперечно потрібні для характеристики громадської думки в певний момент, але на них не можна спинятися, за всяку ціну дбаючи про вищезазначене теоретичне закріплення позицій. Однак, таке завдання потребує насамперед можливости «медленного чтения» фільму, іншими словами, роботи в лабораторії. Ці умови щодо «Бенефісу кловна Жоржа» були для автора цих рядків неприступні.

Нарешті, зауважмо, що деталь сюжету в аналізованому фільмі (використання гріму під забитого начдива) нагадує відповідний компонент із оповідання Олександра Макарова—«Торжество Арлекина» («Новый Мир», 1927, № 12, ст. 146-157). В обох випадках згадана деталь матеріялізується в назві твору («Бенефіс кловна...»—«Торжество Арлекина»).

Д-р. Б. ЛАНДКОФ

ПСИХОГІГІЄНА ЛІТЕРАТУРНОГО РОБІТНИКА

Кожного наукового робітника, нехай то буде журналіст, письменник, поет, повинна цікавити наука про поведінку.

Людство ще на початку свого культурного розвитку намагалось дознати закони, що керують людською поведінкою. Зародження психології, як науки, що намагається з'ясувати закони людської поведінки, виникло дуже давно.

Досить довгий час психологія була в полоні у релігії. Ще в середньовіччя палили божевільних, вважаючи, що в їхній душі живе діявол, сатана, чорт.

Розквіт психології, як науки про поведінку припадає на XVII—XVIII сторіччя. В цей час психологія звільняється від впливу релігії і стає наукою, що вивчає духовні явища.

Література (белетристична) тісно поєднана з психологією. Згадаємо, якої методи додержуються письменники. Більшість письменників, змальовуючи своїх героїв, пишуть про їхні переживання, відчуття, сприймання. Часто вони розповідають від свого імени, іноді від іншої особи, надаючи їм рис власної вдачі.

Отже основна метода літературної творчости є метода суб'єктивна, тобто характерна для психології. Як психологія вивчає душевні явища людини—думку, мрію, відчуття, переживання, так письменник пише про те, що думає, переживає, відчуває—він сам або його герой.

Як приклад, візьмемо творчість Достоєвського. На десятках сторінок автор оповідає про суб'єктивні відчуття й переживання свого героя. І треба сказати, що Достоєвський блискуче подає аналізу переживань своїх героїв. Відомо, що Достоєвський хворів на падучу (епілепсію). В творчості Достоєвського можна знайти багато елементів, характерних для хворих на падучу.

Проблема творчости по цей час—загадкова. Розвідки в галузі творчости й геніяльности ускладнюються ще тим, що багато геніяльних письменників хоріли на психічну або нервову хворобу. Наприклад, Лев Толстой хворів на падучу, у Мопасана був прогресивний параліж, Гаршин хворів на психічну хворобу і т. інш. Деякі вчені навіть схилялись до тієї думки, що геніяльність тісно зв'язана з божевіллям і висунули положення: «геній—те саме, що й божевілля».

Але сучасні вчені дійшли тієї думки, що це положення—неправдиве. Людина, яка творить, чи то вчений, чи письменник, повинна мати здоровий мізок. Звичайно, нема правила без винятку. Таким винятком з загального правила й були Толстой, Достоєвський, Мопасан, Єсенін і інш.

Зачепимо ще одне важливе питання, яке має не абияке значення для початкуючого письменника.

Своє захоплення тим чи іншим видатним твором ми висловлюємо, звичайно, такими словами: «яке глибоке, витончене знання людської душі. Який витончений психологізм. Як зумів автор зачепити й заставити звучати найтонші струни людської душі». Про що це промовляє? Про те, що автор у своєму творові зміг відтворити внутрішній світ людини. Але треба зазначити, що таке прагнення, найповніше відтворити переживання людини, призводить іноді й до дурниць. Так от, «Журналист» наводив приклад, як один англійський письменник написав 953 стор. дрібним шрифтом, описавши суб'єктивні переживання свого героя—протягом... трьох хвилин.

Сучасна наука про поведінку намагається вивчити вчинки людини. Її цікавить не те, про що людина думає, що переживає, бо «мислення» і «переживання» не впливають на вчинки людини.

Сучасна наука про поведінку вивчає, що людина робить. Кожний бо з нас знає, що не все (далеко не все), що ми думаємо, відповідає нашим вчинкам.

Вивчити вчинки людини, а не її суб'єктивні переживання—це вимога нашої доби. Наука має задовольнити цю вимогу. Вона перебудовується на цілком нових засадах. Справді, в наші часи соціяльних і економічних зрушень, в часи пережитих і майбутніх революційних війн—не дуже то цікаві «переживання», «почуття» і «думки» людей, з якими ми працюємо, або з якими змагаємось. Нас в більшій мірі цікавлять їхні вчинки. Ми хочемо знати, до якої праці людина найпридатніша, як довго вона зможе її виконувати, в чому найкорисніша вона буде. Набирає все більшого значення проблема впливу на людську поведінку і найдоцільнішого використання особливостей кожної людини.

Література впливає організовно на читача (іноді читач і не помічає цього, але ж цей вплив владно просякає всеньку його істоту). Отже, постає питання: чи не доцільніше нашій літературі перейти від суб'єктивної методи до об'єктивної, тобто описувати дії, вчинки людей, віддаючи щонайменше уваги переживанням, почуттям, і то в тій мірі, в якій це потрібно, щоб з'ясувати самі вчинки. Це питання має велике методологічне значення і потребує відповідної дискусійної проробки.

Література, як і кожна галузь людського знання, потребує серйозного і довгочасного вивчення. Всі ми народжуємось з більшою чи меншою кількістю здібностей, але формуємо їх, систематизуємо, підносимо на вищий щабель лише в нашому житті.

Відмовитись від методологічних засад, покладаючись, мовляв, на свої здібності, це значило б покладатись на все, що хочете, але не на себе. Відмовитись від методологічних засад, від науки, яка разом з літературою створює прогрес людства, це значило б зробитись ремісником, партизаном у літературі.

* * *

Доба культурної революції повинна була висунути і висунула проблему «культури мозку».

Будівник соціялізму повинен мати не лише міцні м'язисті руки, але й міцну, світлу, здорову голову, і перш за все таку голову повинен мати робітник слова, покликаний словом, цією могутньою, витонченою і гострою зброєю, організувати маси.

Природньо, що людина, яка намагається організувати поведінку інших людей, повинна насамперед організувати свою поведінку, щоб, затративши якнайменше зусиль, досягти найкращих наслідків.

Літературному молодняку треба навчитись так працювати і відпочивати, щоб він відчував своє зростання, щоб він дисциплінував своє мислення, свою поведінку.

Дякуючи нашій мозковій розхитаності і неохайності, серед письменників гинуть великі таланти. Згадаємо, яку ролю відограла горілка в житті окремих руських письменників і поетів. Скільки їх загинуло від пияцтва в розквіті сил і таланту, скільки скотилось до босяцтва в наслідок вживання алькоголю. Алькоголь надто впливає на мозок людини. А мозок, це ж «засіб виробництва» у літературного робітника.

Відомий американський поет Джордж Стерлінг, який зловживав спиртовими напоями, на запитання, чи правда, що алькоголь народжує радість творчости,—відповів: «рішуче стверджую,—ніколи. Під впливом алькоголю можна написати річ, і вам здаватиметься в той момент, що вона видатна, але, прочитавши її другого дня, ви пересвідчуєтесь, що вона нікудишня».

Наука з усією категоричністю і відповідальністю заявляє, що алькогольні напої в будь-яких дозах надто згубно відбиваються на організмі людини. Особливо ж шкідливо впливає алькоголь на нервову систему розумового робітника, знижуючи якість і кількість продукції і перетворюючи творця життя на невільника горілки.

Отже, першим і основним завданням боротьби за психогігієну літературного робітника є вигнання алькоголю з побуту літературних кол.

Кожний літературний робітник повинен навчитися вчасно фіксувати думки, образи, рими і т. інш. Наслідком нашої неорганізованости особистої праці в галузі творчости, буває велика «втеча» оригінальних думок. Вчасна фіксація своїх думок для письменника-початківця має величезне значення. Інтереси вказівки, як працював Л. М. Толстой, маємо в статті М. І. Гусева (журн. «Научное Слово», № 1, 1928 рік).

«Надаючи величезного значення ясності й точності думки, Толстой казав, що думка має свій зеніт. Іноді, казав він,—схопиш її, як вона тільки-но виступає,—тоді вона не буде така ясна, як на зеніті; іноді схопиш,

як вона вже поминула зеніт і слабне. Сам Толстой завжди намагався схопити думку в її зеніті. Тому часто вночі, прокинувшись, коли до нього приходили нові думки, він не лінувався, по кілька разів світив свічку і записував те, що проходило перед його розумовим поглядом, поки воно ще було сильне і яскраве».

Велике значіння має вчасно виписувати з книжок те, що вас цікавить, що ви проробляєте. Як приклад ролі і значення виписок із книжок, вкажемо на добре відому книжку В. Вересаєва—«Пушкин в жизни», що складається виключно з виписок. Ось що каже з цього приводу Вересаєв.

«Мене особливо цікавив Пушкін як жива людина, у всіх подробицях і дрібницях його життя. Протягом декількох років я робив для себе з первісних джерел виписки, що стосувались вдачі Пушкіна, його настроїв, звичок, зовнішности й інш.

В міру нагромадження виписок я систематизував їх. І от, переглядаючи одного разу ці виписки, я побачив, що передо мною—оригінальна і захоплююча книга, в якій Пушкін встає зовсім живий».

Вдалий підбор літературного матеріялу для характеристики тієї чи іншої доби, того чи іншого прошарку суспільства, до деякої міри приназначає вдалість самого твору. Не треба нехтувати нічим: і судова хроніка, і газети, пригоди можуть дати канву для твору. Треба лише глибше і уважніше приглядатись до життя, почувати і м п у л ь с ж и т т я.

Сумнів для наукового робітника є обов'язкова умова наукового висліду. Також і для літературного робітника сумнів у цінності свого твору в цілому і деяких елементів зокрема, є обов'язкова умова його подальшого зростання. На жаль, багато початківців, я б сказав, х в о р і ю т ь на переоцінку своєї особи і творчости. Не треба зваблювати себе сподіванками на відкриття Америк, а використати вже відкриті Америки для свого зростання і формування своєї особи.

Для літературного робітника має велике значення процес читання, інтересні місця як формою викладу, так і змістом.

Ось що каже Анатоль Франс.

«Для мене найцінніші знаряддя—це клей і ножиці. Ви здивовані, мій молодий друже?—Я розкриваюсь перед вами. Ви, певне, уявляли, що якийсь дух нашіптує мені цілі сторінки й розділи». (Ж. Ж. Бруссон «Анатоль Франс в халате», стор. 66).

Літератор мусить намагатись зберегти стан п с и х о л о г і ч н о ї а к т и в н о с т и. Мізок повинен бути цілком захоплений одною ідеєю, проблемою, сюжетом, тоді всі подражнення, що йдуть зовні, притягуються до цього сюжету, ідеї і сприяють кращій його проробці.

Процес розумової роботи літературного робітника мусить бути домінантний (панівний), повинен притягати до себе основну увагу авторову, задовольняти його—ні в якім разі не мусить бути нав'язаний або керований суто-практичними міркуваннями.

Знаючи закони розумової роботи, можна подати дуже важливе практичне правило: не можна о д н о ч а с н о розробляти, а тим більше писати

кількох творів. Для мозку таке «сполучення» так само протиприроднє, як підготовка до серйозної доповіді з міжнароднього становища і одночасно проробка матеріялу для лекції з математики. Нову літературну роботу можна почати лише скінчивши першу—не раніш.

Але ж цей закон має і зворотну силу. Тов. Залкінд пише: «якщо розумова робота не стане домінантною (з невміння або з непереборних об'єктивних умов) творчі ресурси й процеси відходять до інших, нетворчих і протитворчих галузів. Замість інтелектуально-творчої домінанти утворюється домінанта паразитарна, замість творчости—перехід на полову діяльність, на ненажерливість».

Ми знаємо з досвіду про такі випадки.

В галузі літературної роботи потрібно створювати домінантний стан—головна умова для припливу енергії, для збільшення продукції, для зменшення витрат.

Літературний робітник мусить багато й вибираючи читати.

Але помилково було б вважати себе за бочку, в яку безупинно ллються знання. Можна сорок років вивчати давні й нові мови, копирсатись у фоліянтах книжок і не написати єдиного рядка.

Вважайте себе за активну силу, яка швидко сприймає, усвідомлює, запам'ятовує, міркує, комбінує і творить.

Треба всіма силами змагатися з «розумовим ледарством», мрійливістю, «розумовим неробством», богемщиною, словоблудством і власним величанням, що молоді часто загрожує.

Треба зберігати установку розумової діяльности, читаючи книгу, журнал, газету, треба порівнювати описуване з своїм власним досвідом, треба розвивати свої критичні здібності, запитуючи себе завжди: «а чи правдиво це?» Все це, але звичайно в більшій мірі, треба віднести до свого твору.

Нам довелось переконатись, що серед письменників і поетів є багато осіб, що хворіють на неврастенію, психостенію і інші неврози. Всі ці хвороби в більшості є наслідок «не режимної» праці й відпочинку, а також перевтоми. Літературний робітник мусить берегти своє здоров'я.

Наша нервова система не дуже стомлюється від механічної роботи, наприклад: механічного писання і інш. Досить трохи відпочити і нервова система набуває стану рівноваги.

Зовсім інша справа, коли робота проходить в стані сильного емоційного напруження і переживань. Звичайно ж, кожний письменник, захопившись в процесі творчости, переживає велике емоційне підняття, що супроводиться великою витратою мізкової енергії. Працюючи в такому стані, письменник ігнорує іноді найелементарніші приписи мізкової гігієни. А в наслідок виникає тяжкий неврастенічний стан, іноді цілковита інвалідність мозку. Не слід забувати, що за 18—20-годинну роботу за досить довгий час, нам доводиться платити надто дорого: зниженням працездатности, поганим настроєм, погіршанням якости продукції. Не можна порушувати основних законів нашої, досить консервативно побудованої, нервової системи. Раціоналізована розумова робота, розумний, безтурботний відпочинок може піднести на вищий щабель творчі можливості.

Перш за все треба встановити режим. Потрібно намагатись розпланувати свій відпочинок в такий спосіб, щоб призвичаїти організм до виконання трудових звичок, до відпочинку, до їжі. Тоді нам не доведеться збуджувати апетит—він сам прийде, не доведеться присипляти себе—сон сам прийде і т. інш.

Сон є золотий фонд для нашого здоров'я. На практиці ж ми вважаємо за можливе відривати години від сну. Мізок, що серйозно працює, потребує не менш семи годин сну вночі та не менше як годину серед робочого дня, найкраще після обіду. Крім сну треба побути щодня не менше, як годину на свіжому повітрі, спокійно, нешвидко рухаючись і ні про що трудне не думаючи.

Один день мусить бути зовсім вільний від занять і відданий на розумну розвагу. Один місяць на рік слід відпочити на селі або біля моря.

Робітний день потрібно розбити на такі частки, щоб найбільш напружена розумова діяльність припадала на термін не більш як три години. До того ж найінтенсивніше працювати потрібно зранку й після годинного перепочинку серед робочого дня. На ніч треба зменшувати напруження в роботі, а за годину-другу до сну не починати роботи, що потребує великого напруження.

Сон—найкращий спільник літератора. В вісні дорозв'язується питання, які нас найбільше цікавлять, до того ж якраз ті, що дуже важко було їх розв'язати ввечері. Потрібні художні образи, сюжет, плян оповідання іноді виникають у той час, як людина прокидається. Відціля і прислів'я—«утро вечера мудренее».

Травний апарат людини має свою ритміку роботи. В певні години травний апарат проробляє всеньку підготовну роботу до приймання їжі. Якщо ви не сядете їсти в певну годину, то вся ритмізована робота шлунку піде на марне. Виходячи з ритмічности роботи нашого організму, потрібно подавати йому їжу в певні години. Мізок розумового робітника потребує смачної і поживної їжі.

Дехто може закинути нам, що ми, мовляв, хочемо перетворити письменника, поета, людину, яка творить надхненно—на машину, що має вчасно вставати, працювати, їсти, любити й інш.

Дехто може закинути, що наслідком такої організації життя особа посіріє, емоційний запал прохолоне, «можна оміщанитись у трудовому й побутовому НОП'і». Дехто вважає, що особа літератора не знесе систематизації, обмеження, звуження. Така думка в перекладі на мову практики, на мову життя визначає побутовий хаос, богемщину в житті, в праці, у відпочинку, побутову розбещеність, мізкову неохайність.

Ми цілком приєднуємось до думки А. Залкінда, який вважає, що «настирливість у самоорганізації ніколи не розвіє емоційного багатства—навпаки, зміцнить його, сконденсує його сили, перетворить емоційність у «психічний динаміт» з велетенською творчо-поривною енергією.

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА

І. Р.

ДО КИЇВСЬКИХ КОМСОМОЛЬЦІВ У ГОСТІ

Вперше за три роки діяльности харківська, центральна група «Молодняка» зустрілася з Київською філією.

В останніх числах квітня ц. р. до Києва виїхали тов. тов. Вухналь, І. Гончаренко, Т. Масенко, І. Момот, П. Усенко, Є. Фомин. Ініціятива такої зустрічі походила від Київського Округжкома ЛКСМУ і харківські «молодняківці», власне, їздили в гості до київського Комсомолу. Хоч основна мета виїзду центральної групи «Молодняк» не полягала виключно в літературних виступах, і виїзд, таким чином, перетворився в цілому на товариську зустріч з Київ-«Молодняком», зустріч, що пройшла в корисній і цікавій нараді всеукраїнського (фактично) «Молодняка»...

Радо, привітно зустріли нас представники Округжкома Комсомолу (тов. Турган) та київські молодняківці. Газети київські відзначили приїзд «комсомольців-письменників» дружнім привітанням.

Першого дня увечорі відбувся виступ харківських та київських «молодняківців» у Будинку Комуністичної Освіти, виступ, влаштований Округжкомом для комсомольської молоді м. Київа.

Після коротеньких вступних промов тов. тов. Тургана (Агітпроп ОК) та І. Момота, зачитували свої твори—харків'яни: І. Гончаренко (поезії з циклю «Дніпропетровське»), Є. Фомин («Етюд моря», «Гроза»), Т. Масенко («Лірика моря», «Ячейці першій), П. Усенко («Дівчино-секретарю» «Романтика часу»), Ю. Вухналь (гумористи—«Федько Гуска в Загсі» та інш.); кияни: Д. Чепурний (поезії), Сливінський—член польської секції Київського «Молодняка» зачитав свої поезії польською мовою.

Авдиторія, повна-повнісінька комсомольської молоді, слухала уважно і з цікавістю, а проте, чи цілком розуміла нас (як над цим доводиться задумуватись іноді після виступів у Харкові)—не доводиться говорити. За час перебування в Київі харківські молодняківці мусили мимоволі, з деякою ніяковістю та «прискорбієм» порівнювати київський комсомольський актив з харківським щодо обізнаности з радянським українським культурним процесом, з «прискорбієм», кажемо, бо це порівнення було аж ніяк не на користь нашому рідному харківському активу, що мусив би в цій справі не пасти задніх, і йти хоч поруч, врівні з Києвом, коли не вести перед. А що справа стоїть саме так, що київський актив набагато краще й уважніше ставиться до культурно-національного будівництва і сам стоїть дуже близько до про-

цесу будівництва, ми пересвідчилися іще й з виступів київських молодняківців на спільній товариській нараді з ними.

На нараді, головним чином, обмірковували справу більшої погоджености в роботі центральної та київської групи «Молодняка», справу ближчого, активнішого співробітництва київських «молодняківців» у журналі «Молодняк», що територіяльно далі від киян (ніж, прикладом, «Молодий Більшовик»—журн. і газета). Харків'яни розповідали про свої, часом специфічні харківські труднощі в роботі літературної організації, про свій досвід, а кияни—інформували нас про деякі «біди» аналогічні, а також про своє «індивідуальне» київське. Завдяки тому, що всі питання ставилися та обмірковувались виключно в строго-практичній площині,—нарада порушила і виявила дуже багато цікавих матеріялів з життя цілого процесу творчої діяльности «Молодняка», дала добрі наслідки щодо обміну обопільним досвідом, та хоч частково накреслила спільні шляхи до ліквідації небажаних шкідливих явищ, що виникають в роботі і Харківської і Київської груп. Так от, прикладом, багато київських «молодняківців» висловились за те, що їм, не в меншій мірі, ніж харків'янам, загрожує «переборщення» з естрадною роботою, не цілком правильне розуміння творчих завдань літературної групи з боку деяких комсомольських райкомів, у наслідок чого творча літературна робота (що не виключає, звичайно, громадської, хоч би от виступів) «Молодняка» може перетворитися виключно на, часом дешеве своїми результатами, гастролювання по осередках та клубах, без підвищення культурного творчого рівня літмолоді, без роботи його над собою. А без такої роботи «молодняківців» над підвищенням свого культурного рівня, «Молодняк» пастиме задніх в загально-літературному процесі, навіть більше—«Молодняк» може зовсім загубити своє місце в цьому процесі, бо він (процес) остільки виростає й остільки ускладняється, що одними дружніми декляраціями та одним юнацьким патосом (часом—просто «шапкозакидательством»), за багатогранним і складним літературним процесом переходової доби—не поспіти! На цій думці, на щастя, і харківські і київські молодняківці зійшлись одноголосно.

Товариська нарада «молодняківців» дала тим більші наслідки, що в ній активну і, можна сказати, участь, що стала керівною—взяв Київський Окружком Комсомолу в особі Зав. Агітпропа ОК тов. Тургана. Ця участь дала обопільну користь: під керівництвом ОК комсомольцям-«молодняківцям» легше було поставити обговорення спільних завдань на суто-практичну площину, що дало більші наслідки від наради, а Київський Окружком мав нагоду близько, з «перших вуст» познайомитися з «радощами», а головне—«печалями» комсомольського літературного руху на Україні. (Можна б, власне—не во гнів будь сказано—і нашому Харківському Окружкомові та активові щиро побажати такого знайомства зі своїм літературним «Молодняком», яке має Київський).

Як скрізь, не обійшлося і в Києві без «літературних» курйозів (це, правда, вже треба б однести до—P. S.)... В той час, як ми приїхали до Києва, там гастролювали наші харківські друзі, постійні, дуже ретельні

(хоч не завжди совісні та «чесні» в засобах) популяризатори «Молодняка» —члени «Нової Генерації», Семенко і його помічники. В своїй вступній промові на нашому вечорі в Будкомосі Момот згадав якось мимохідь про таку визначну літературну подію, як декларація «Нової Генерації», що в ній вона проголошує війну «зеленому змієві»... Через день нам розповідали товариші, що творці та поборники сельтерської води на вечорі, що відбувся другого дня після нашого, у відповідь Момотові просто розповіли своїй авдіторії якусь дивовижну версію про те, як у Харкові напився один «молодняківець» і що з того вийшло... Нам це все нагадало лише славнозвісні методи полеміки та критики журналу «Нова Генерація».

21-V 1929

ЛІТЕРАТУРНА КУБАНЬ

Центр Кубанської округи—Краснодар (кол. Катеринодар) це гібрід, якась поміcь Европи й Азії, межа двох частин світу. Краснодар—це дивний конгломерат стилів, мод, націй і мов. Тут вам росіяни, вірмени, поляки, перси, черкеси, греки, грузини, українці, турки і навіть асори (асиро-вавілоняни). Неймовірне поєднання народів. І всіх їх з'єднала однакова нещаслива доля,—царська національна політика: кожен цурався голодної батьківщини та йшов на хліборóдну Кубань. Але тільки допіру всі ці, колись «ворожі», нації вільно й дружно живуть, працюють, киплять у трудовому водограї життя.

Українці найбільше були зв'язані з цим краєм. Їм, волею царських примх та панських вигід, довелося відограти аж надто невдячну ролю,—ролю зброї в руках хижого російського царату в «покоренні Кавказу».

Гробовище батьків і братів, побережжя Кубані, стало українцям за нову, рідну батьківщину. Ось чому, за доби культурного відродження України, Кубань цікавила перших культурних робтників. Сюди, до Краснодару, не рідко залітали українські трупи тодішні, як М. Кропивницького, М. Садовського, О. Саксаганського, Глазуненка, тощо. Краснодар приваблював також і окремих українських поетів, письменників, артистів, що іноді тут і залишалися на постійне життя.

Жарко Яків Васильович (нар. 1861 р.) один із найстаріших тутешних українських поетів-письменників, сам родом з м. Полтави. На долю Якова Васильовича випало щастя прожити чимало плодотворних корисних років. За все життя йому довелося змінити не один формально-літературний прапор: розпочав він свою літературну діяльність разом з покійним В. Самійленком, в колі Александрова («Ой, не ходи Грицю»), П. Мирного; пройшов добу етнографізму, олесівського европеїзму і закінчить в один голос з наймолодшими революційними поетами.

Я. В. Жарко брав активну участь в «Л.-Н. Вістнику», у різних галицьких журналах та газетах, в «Українській музі» (О. Коваленка), в «Акордах» (Ів. Франка), буквально годував своїми віршами та статтями українські, зокрема Кубанські, часописи, чимало видав окремих збірок. Його поезії далеко не позбавлені інтересу ще й тепер і законно містяться на сторінках радянських журналів («Життя й Революція»), бо поет твердо іде в ногу з часом, по-молодецькому захоплюється новим соціялістичним будівництвом.

Камінь на камінь,
Балка на балку,
Вище та й вище
Клади, піднімай...

Кирій Олекса Андрійович (1889 р.), сам з Борзенського повіту на Чернігівщині. Кирій—поет селянин. Тяжкі умови життя дореволюційного села добре дали себе в знаки поетові ще малим хлопцем; проживавши в злиденній незаможницькій сім'ї, зазнавши ще недорослим батрацького поневіряння, він виховав у собі велику ненависть до старого царського ладу та любов до нового. «Радію,—пише він у передмові до своєї збірки поезій,—що майорить над убогими селами червоний прапор. сповіщаючи про нове життя села, про волю...».

О. А. Кирій видав кілька своїх книжечок. Останній час він працює над худож-

німи перекладами черкеських пісень на українську мову («Східній світ»). Слід відзначити, що його останні переклади зроблені надзвичайно художньо і правдиво—це відзнають знавці черкесовіди.

Потапенко (Безбрежний) Вячеслав Опанасович (1862 р.) народився в с. Березань або Веселий Кут на Херсонщині. В. О. Потапенко відомий не тільки, як артист трупи М. Л. Кропивницького та антрепренер, але ще як і драматург та белетрист. Його твори: «Чабан» (до речі, «Книгоспілка» видала «Чабана» і не заплатила). «Чубатий», «Чарівниця» «Злодій», «Перша карна справа», «На нові гнізда», друковані в галицьких часописах (Л. Н. В., Звонак, Зоря й інш.), викликали прихильну оцінку Ів. Франка. Низка п'єс почата спільною п'єсою з М. Старицьким «За друга», складають В. О. ім'я драматурга. Остання робота автора лібрето «Князь Галицький», що до неї написав музику молодий український композитор Микола Васильєв (Костянтинопіль), має піти в галицьких та американських українських театрах.

Доброскок, Гаврило Васильович (1877 р.) сам родом з с. Деркачів на Харківщині—драматург. Його історичні драми: «Січовий орел», «Козацькі прадіди», «На Кубані», «Гайдамаки» (оперета) та соціяльно-побутові п'єси, як «Шинкарка», «Чередничка», «Зелені», «Хам» (оповідання) утворили широку популярність автора на Кубані. Зараз Г. Б. Доброскок працює над п'єсами з сучасного життя.

Зокрема треба згадати авторку дитячих оповідань—Пось.

Але все це випадкові гості на Кубані, місцеве життя в їх творах лише частково відбивалося. А між тим край українізується, культурно зростає і вимагає нової української літератури.

Цю потребу мають задовольнити ті молоді письменницькі кадри, що виростають з робсельокорівської та ВУЗівської молоді. Кубанські українські письменники на початку 1929 року організаційно оформились в Укрсекцію Кубанської Асоціяції пролетарських письменників (КАПП).

Багато товаришів, уже цілком визначених у своїх силах, друкуються в краєвій українській газеті «Червона Газета», та альманахові «Червона Кубань». Ці радянські письменники буйно виростають, як той соковитий і свіжий молодняк між дубків старого письменства. Їм належить внести і свою долю в загально-українську радянську культуру.

Кость Маслівець.

ВИДАННЯ ТВОРІВ ТОВ. М. О. СКРИПНИКА

Український інститут марксизму-ленінізму, починаючи з поточного року, приступає до видання творів М. О. Скрипника під загальним заголовком: «Статті та промови».

Статті й промови вийдуть у кількості 5 томів, причому деякі томи у двох-трьох частинах.

Том перший.

Розподіл матеріялу такий: Том перший. За пролетарську революцію на Україні.

Том другий. Національні питання (в 2 частинах).

Том третій. Юридичні праці (в 2 частинах).

Том четвертий. Культурне будівництво. Том п'ятий—Різні (на партійні й міжнародні теми).

До цих видань увійде багато праць тов. Скрипника, що досі ніде не друкувалися, наприклад, статті, які свого часу були конфісковані царською жандармерією, та його промови у вищих партійних і радянських установах, що не були опубліковані й мають велике історичне та принципіяльне значення. Частину матеріялів, що їх свого часу друкували в партійних підпільних виданнях, тепер розшукується й розшифровується в архіві Комакадемії в Москві.

СОЦІЯЛЬНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ РОБІТНИКІВ МИСТЕЦТВА ТА ПИСЬМЕННИКІВ

Письменники та робітники мистецтва, белетристи, поети, драматурги, журналісти, артисти, художники, музики та інш., 50-тирічного віку, що працювали в цій галузі не менше 8-ми років та втратили працездатність, матеріяльно не забезпечені і не мають права на забезпечення в порядку соцстрахування чи на підставі інших законів, мають бути забезпечені за проєктом спеціяльної постанови ВУЦВК'у та РНК УСРР.

Зазначеним особам можуть бути призначені пенсії, коли вони віднесені до одної з трьох перших груп інвалідности, що встановлені для визначення прав на соціяльне забезпечення за непрацездатність ст. 2 поста-

нови ВУЦВК від 13 вересня 1922 р., Зб. Уз. УСРР, № 42, арт. 599, себто:

1) Інваліди, не лише непрацездатні для заробітку, але такі, що потрібують постійної допомоги, для задоволення звичайних життєвих потреб; 2) інваліди нездатні до праці для заробітку, але що не потребують постійного догляду; 3) інваліди, що не лише змушені відмовлятись від своєї звичайної професії, але і, взагалі, нездатні до ніякої регулярної професійної праці і можуть добувати засоби до існування лише випадковою, тимчасовою, і до того ж легкою працею.

Зазначені особи можуть подати всі належні відомості про себе на адресу: Харків, Нар. Коміс. Освіти, Управління Мистецтв.

ПРИЇЗД ПОЛЬСЬКОГО ПРОЛЕТАРСЬКОГО ПИСЬМЕННИКА

Нещодавно (21 травня) до Ленінграду приїхав висланий із Франції польський пролетарський письменник Бруно-Ясенський. Напередодні 1 травня його заарештувала поліція і в наручних кайданах вислала на бельгійський кордон. Бельгійці відмовилися прийняти його. Ясенському пощастило таємно пробратися до Німеччини і звідти виїхати до СРСР.

НОВІ ХУДОЖНІ ФІЛЬМИ ВУФКУ

«*Експонат з паноптикуму*». Установка фільму: сучасна пекуча проблема—розрив між батьками й дітьми.

«*П'ять наречених*». Фільм з часів петлюрівського бандитизму.

«*Тобі дарую*». Сюжет фільму взято з часів громадянської війни.

«*Хліб*». Фільм трактуватиме найскладнішу проблему соціяльно-економічного порядку: взаємовідносини міста та села навколо питання про хліб.

«*Останній лоцман*». Картина покаже будівництво Дніпрельстану і боротьбу старих традицій, що точиться навколо нього.

«*Земля*». Режисер О. Довженко (автор «Звенигори» та «Арсеналу») береться до постави за власним сценарієм фільму «Земля», на селянську тему.

Нові культур-фільми ВУФКУ

«*Столиця*». Цей фільм висвітлить з усіх боків життя нашої столиці—Харкова.

«*За здорову зміну*». Фільм про правильне виховання дітей.

«*Жаба*» та «*Гладівниця*»—назва двох навчальних фільмів, що їх ставить для дітей режисер В. Вінницький.

«*Шкарлятина*». Фільм про пошесну хворобу.

Виставка на З'їзді Рад

Підчас XI-го Всеукраїнського З'їзду Рад, який щойно закінчився в Харкові, на виставці, що її було влаштовано для делегатів з'їзду,—брало участь і ВУФКУ, експонувавши фото своєї останньої продукції, модель своєї нової Київської фабрики та діяграми про стан та зростання виробництва та кіномережі. Крім того, ВУФКУ демонструвало на виставці свій останній фільм «Будуємо», що показує патос українського радянського будівництва, реєструє наші досягнення на фронті індустріялізації та культурної революції. Демонстровано також і інші культур-фільми ВУФКУ.

Піврічні підсумки віддіу культур-фільмів ВУФКУ

За перший квартал 1928-29 виробничого року було передбачено поставити 4,55 культур-фільмів, фактично зроблено 6,18 картин, або 134% виробничого пляну. У другому кварталі з передбачених 10,20 фільмів виконано лише 8,16 картин, тобто виробничий плян здійснено лише на 80%.

Загалом за півроку зроблено 14,34 культур-фільма і виконано, таким чином, виробничий плян на 114%.

Робота бюра раціоналізації при ВУФКУ

Бюро Раціоналізації при Центральному Правлінні ВУФКУ широко розгорнуло свою роботу. Переводиться в життя низку заходів, що їх накреслено для удосконалення роботи в усіх галузях кінематографії та для надання їй більшої чіткости.

Соціялістичне змагання

Колектив робітників і службовців ВУФКУ викликав на соціялістичне змагання колектив робітників та службовців Межрабпомфільму для підвищення трудової дисципліни та якости продукції. Крім того розпочато змагання між окремими відділами та підприємствами ВУФКУ. Втягується в роботу і краєві відділи ВУФКУ.

СЕРЕД КНИЖОК ТА ЖУРНАЛІВ

І. РАЙД

БЛАГОДІЙНА ЛІТЕРАТУРА

(Петро Голота—Аль-Кеґаль. Оповідання. В-во „Наукова Думка". Т. 4.000, стор. 32, ціна 40 коп.).

В часи культурно-освітницьких зрушень завжди зростав попит на «благодійну»—так назвемо її—літературу. Зростало, звичайно, і постачання. Як приклад, варто згадати розквіт колишньої Грінченкової діяльности на Україні, з його досить численними оповіданнями та повістями про віддану сільську інтеліґенцію, яка ішла «в народ» і страждала «за народ».

Наші часи, що є також великим радянським культурно-освітницьким зрушенням,—культурно-освітницьким у найкращому розумінні цього слова, бо в нас досягають величезних наслідків у боротьбі з неписьменністю, з некультурністю в побуті, з забобонами серед широких трудящих мас *),—наші часи не є винятком у цьому розумінні. Попит на художньо-популярну, повчаючу літературу зростає колосально, і зростає великим темпом і постачання її. За останні роки на українському книжковому ринкові з'явилось навіть кілька романів і повістей, які трохи слабують на натуралізм, але які ставлять собі за пряму мету—переробляти людей, «будувати життя». Характерними, наприклад, продуцентами такої натуралістично-повчаючої художньої белетристики у нас є в певній мірі М. Ледянко, Іван Ле, А. Головко; значна частина прозаїків-плужан — теж продуценти белетристики такого характеру; В. Кузьмич має зразкове для цього «благодійного жанру» в літературі оповідання «Самогубець»—де розповідається про те, як за допомогою пожежі молодій людині спастися від занепадництва та «єсенінщини» (коли прочитаєш, так аж сумно стає, що в нас так мало буває пожеж!).

Але то, здається, поки що один лише В. Кузьмич звів пожежу до великого виховавчого чинника для нашої молоді, і тому інші оповідання, романи та повісті вищеназваного «жанру», безперечно, дають кращі наслідки, принаймні ж не доходять у своєму навчательському «рвенії» до таких глибокодумних «художніх» «пожежних концепцій». Та в більших белетристичних речах, як от повісті та романи, можна подати іще дещо, крім благодійної спрямованости твору, і, таким чином, часто в цих повістях та романах «благодійність» межує зі справжньою художньою літера-

*) Радимо читати недавно видану ДВУ книжку Л. Ільєвича та М. Алексанова — „В боях проти некультурности", що подає надзвичайно цікаві фактичні матеріяли.

турою... В інших, дрібніших речах такого «благодійного» жанру—це завдання виконати тяжче (дати якусь аґітаційно-корисну, художньо-оформлену «пораду» читачеві), як це ми й бачимо з оповідання П. Голоти «Аль-Кеґаль» і як це ми й доведемо на цьому ж таки оповіданні.

П. Голота в останніх своїх творах («Далина», «Бруд»), у способі висловлювати свої думки на папері, зробив деякий крок від «тернистого шляху до волі та освіти» (назва його першої збірочки прози). Це помітно на «Аль-Кеґалі». Правда, це не оповідання, як написано на книжці, але цю прозову річ можна було б назвати майже художнім нарисом, якби не сила силенна «але»... Насамперед, побудовання нарису дуже «не трафаретне». Починається він словами: «Я п'ю горілку», а закінчується: «Вона (лікарка—*І. Р.*) сказала не пити. І я не п'ю». Кінцівка, звичайно, цілком зрозуміла: без неї навіть «Наукова Думка», видавництво Народнього Комісаріяту охорони здоров'я ніяк не могла б видати цієї брошури, що мабуть мала набрати за добрими намірами цього видавництва виключно душеспасительного характеру та прислужитися робітничо-селянському читачеві для поборення дужого дракону—зеленого змія, що опановує часом цього читача. Та справа саме в тому, яким художнім матеріялом наповнено середину між цими вступом і закінченням, між цією тезою та антитезою—«п'ю» і «не п'ю»—душеспасительного нарису «Аль-Кеґаль».

А цю середину чи, власне, епіцентр, те, що творить основну суть нарису, складають якраз такі «елементи»: три детальні, сумлінні описи п'яних дебошів з «редактором у ковбойці», якимось журналістом та якимось репортером; два описи, не менш повні та сумлінні, п'янок з якимось Василем Євменьєвичем—дядьком із Пісочина; 19 (буквально!) п'яницьких пісень та уривків з пісень, дуже ретельно повиписуваних у текст нарису; опис двох випадків такого змісту (слово авторові!): «Де я вчора був? Пам'ятаю... Повії. А що, як сифіліс?» Потім іще: «...опинився в якійсь конурці—хаті якоїсь повії, яка, взнавши, що в мене немає грошей, штовхає мене з хати. Я огинаюся, вона б'є мене кулаком у лице і горланить що є сили. Я схопив табуретку, жбурнув нею на повію...» і т. д., і т. д. в цьому ж дусі. До середини твору, чи власне до того, що переважає в творі, що є основним настроєм твору, можна однести (крім того, що немає можливості перераховувати в рецензії) ще такі «художні» картинки (слово так само авторові!):

«На базарі я зіскакую з трамваю, підбігаю до дівчини, що торгує ліфчиками. Ця дівчина мене спокушає.

На дворі був вітер і він не соромлячись тріпав спідничкою цієї дівчини, як хотів, зазирав, куди хотів. Спідничка рельєфно й тонко прилипала до ніг, оголюючи круглі коліна, вгиналася в середині й припадала до тіла так...» і т. д., і т. д.—все повніше і все «рельєфніше», просто смакуючи, розповідає П. Голота щось на третині досить великої сторінки, як «спокушала» його дівчина.

Крім цього, в душеспасительній книжці—опис того, як автор нарису п'яний одбивається від агентів ДПУ, як б'є вікна в ДПУ, як попадає за

хуліганство до Бупру. Нас мало цікавить—і в даному випадкові, і взагалі,—оскільки всі ці блискучі пригоди автора нарису «Аль-Кеґаль» автобіографічні. Творчість П. Голоти, здається, ще не заслуговує на таке детальне вивчення джерел до його біографії. Нам от тільки дуже шкода, що автор «Аль-Кеґалю» сам побудував свій твір так, що він має характер цілком автобіографічний (доказ—листи до «героя» нарису від початківців-поетів, де вони звертаються: «Шановний тов. Голото», «Дорогий Петре», «Любий Петро Голото» і т. д.). Цей же автобіографічний характер нарису робить занадто рельєфною, до бридкого чіткою всю оту мерзоту й гидоту, що про неї так безпардонно-одверто, так бравіруючи, кокетуючи власним брудом, розповідає П. Голота.

В нашому побуті тепер, розмовляючи про мистецтво, літературу, кіно, дуже часто вживають крилате слівце—«разложеніє буржуазії». Отак і тут. Аж ніяк не стирає враження від отих картин з «разложеніем» П. Голоти—бліда кінцівка оповідання про «чудєсноє ісцєленіє» П. Голоти жінкою-гіпнотизером, кінцівка, написана до того ж у якомусь романтично-лірично-наївному тоні, кінцівка, що зовсім не переконує.

Звичайна історія. «Количество» отих соковитих картин про «разложеніє» від горілки П. Голоти перейшло в «качество», і протиалькоґольний душеспасительний твір буде впливати на читача якраз навпаки. А кінцівка про «чудєсноє ісцєленіє» П. Голоти від зеленого змія видається нам лише за компроміс перед «Науковою Думкою», певно «на прєдмєт» авансу (про те, як «герой» нарису бере аванса в якійсь редакції в книжці також розповідається дуже детально і дуже сумлінно). Особливо усугубляється вся ота гидота, яка складає суть книжки, що так автобіографічно побудований твір змальовує п'яницю-редактора і п'яниць-журналістів. Отже, в робітничо-селянського читача враження від «літератури» та представників її буде повне, цілком завершене.

Ми далекі від будь-якого моралізаторства. Ніколи на нього не хоріли, бо гадаємо, що ця хвороба бридка та шкідлива майже остільки ж, оскільки й пияцтво та богемщина. Але все ж мусимо сказати, що «Наукова Думка»—видавництво Народнього Комісаріяту Охорони здоров'я виданням «Аль-Кеґалю» таки добре «прислужилося» і протиалькогольній кампанії й нашій художній літературі. Протиалькогольній кампанії—бо кожен, хто прочитає автобіографічного нариса П. Голоти, одразу ж кине пити й почне писати протиалькогольні оповідання для «Наукової Думки», а нашій художній літературі—бо «Аль-Кеґаль» цінний вклад в літературу, по-перше, цінний матеріял для дослідів істориків літератури та майбутніх біографів П. Голоти, подруге, і... робітничо-селянський читач, прочитавши «Аль-Кеґаль», матиме цілком вірне уявлення про діячів літератури радянської, потретє. Отже—можна побажати «Науковій Думці» здоров'я та працездатности на многі літа!

До речі, оці благодійні, душеспасительні заходи, коли вони кепсько продумані, завжди обертаються на свою антитезу і получається... в ліпшому випадкові—конфуз і сміх, у гіршому—скандал і шкода. Писати й ви-

давати спеціяльні протиалькогольні оповідання (не наукові брошури!)—це взагалі річ ризикована. Це майже те саме, що писати цілою літорганізацією декляративне «заріканння» не пити горілки (про «заріканння» є одна дуже хороша українська приказка). В першому випадкові читач мимоволі подумає: «певно автор випив добре на гонорар за протиалькоґольне оповідання, та ще й посміявся з видавництва і читача». А в другому випадкові—з'являється грішна думка, що автори декляративного виступу за сельтерську воду зійшлися десь потихеньку і в день виходу в світ декларації добре «покропили» її. Бо єто не п'є, тому зарікатися, бити себе в груди та декларації писати не треба. На «грішну» ж думку про «реалізацію» гонорару за протиалькоґольне оповідання наводить сам зміст і настрій оповідання.

Наприкінці хочемо сказати, що одно лише може трохи повчаюче змальовано в книжці. Це стосунки автора з початківцями-поетами. Типи початківців-поетів художньо-правдиві, життьові.

Ще одно: з нарису про алькоґоль довідуємося, оскільки «герой» його, чи автор, освічена людина: говорячи про алькоґоль, автор згадує на 32 сторінках тексту «оповідання» такі імена: Луначарський, Вальтер Скотт, Дарвін, Леонардо-Да-Вінчі, Данте, Віктор Гюґо, Гете, Шекспір, Бекон, Ретлен, Глінка, Байрон, Аткінсон, Сікорський, Надсон, Бальмонт, Єсенін, Куприн, Арцибашев, Ґі-де-Мопасан, Бехтерев, Делшей... Ні! Далі немає сили виписувати! І з кожного майже з цих людей автор «Аль-Кеґалю» міг вишкрябти по цитаті. Просто зворушлива працездатність письменника!.. Оці імена та цитати, здається, і є домінантою твору щодо його художньої якости.

Але головне не це, головне те, що після таких видань «Наукової Думки» на Україні зовсім не буде алькоґоликів і за браком матеріялу, що його треба спасати від зеленого змія, такій поважній установі, як видавництво «Наукова Думка», доведеться... припинити свою «художню» діяльність по боротьбі з алькоґолем.

З цього приводу висловлюємо їй глибокий свій жаль і своє братерське співчуття.

МИКОЛА ШЕРЕМЕТ. «У похід». Поезії. В-во «Маса». Київ, 1929 р. Тираж 1500. Ціна 80 коп.

Микола Шеремет почав друкуватися на сторінках нашої комсомольської преси недавно, всього років зо два тому. Не кожному початкуючому, що дебютував тут, вдавалось швидко вийти на шпальти наших товстих «академічних» журналів. М. Шеремет може похвалитися успіхом. Йому швидко, порівнюючи, пощастило завоювати собі місце в наших товстих журналах і за рік після його першого скромного дебюту, читач має вже бачити його поезії на сторінках «Життя й Революція», «Червоний Шлях», «Молодняк». Нарешті за два роки своєї літературної роботи М. Шеремет видав деякі поезії окремою збіркою «У похід».

Ця збірка має три розділи: 1) У похід, 2) З Кавказу, 3) В таборах.

Коли перший розділ не має якоїсь яскравої суцільности, бо подибуємо тут поруч революційно-бадьорого віршу («Пам'яті Чумака»), революційну романтику («Китайцям»), лірику споглядальну («Осіннє листя лащиться лесливо», «Під осінь»), лірику описів («Гавань», «Вечір»), лірику побутову («З минулого», «Село і місто»), то останні два розділи тематично суцільні.

Загалом збірка уповноважує на такі міркування:

М. Шеремет ще дуже молодий і його книжка ще надто невиразний літературний факт, щоб можна було робити якісь остаточні висновки та прогнози.

Учеництво, якась непевність своїх сил, часті синтаксичні та мовні «провали», тематична випадковість, принагідність, а не систематичне передумування життьових фактів— це все характерне для цієї збірки. Шеремет якось ще не навчився глибоко узагальнювати, типізувати й художньо вмотивовувати ті чи ті життьові факти, явища та проблеми. Щоб не бути голословним, беремо його вірш «Місто й Село»:

Сільський хлопець, що його обрали на делегата до міста, де йому пощастило пристроїтися на службу, йде «собі з портфелем зі служби»... «На хутір по піску», мрійно любується рідним пейзажем (до речі, дуже слабенько намальованим), згадує любу лошицю, розмовляє з дядьком Семеном про сінокіс, і здивований, що його називають на «ви», пускається в таку філософію:

О, мій костюм, о, панські черевики!
За плуга важчий у руці портфель.
Невже тепер чужим я чоловіком
Блукатиму серед осель?

Звідки це такий наївний патос, оце: «О, мій костюм, о, панські черевики»? Що це з'ясовує, і яка це, зрештою, проблема? Кожний свідомий висуванець, що навіть опиняється в місті, носить костюм і черевики такі, які носять його товариші по роботі, і ніяких трагедій з цього не робить, бо власне ніяких трагедій тут і нема. А село давно вже пережило таку психологічну ворожість до всього, що йде з міста, і дуже часто зараз ви побачите сільську дівчину, що в «соробкоопі» вимагає галоші тільки «контес».

І не обов'язково, щоб культурного, активного робітника, хоч і виходця з села, селяни звали «наш», треба наряжатися в свитку, юхтові чоботи і т. ін. Треба тільки поменше форсувати портфелем що «за плуга важчий» і не свистати по вулиці зі стеком, в «джімі». І потім, що це за рефлексія така тонко інтеліґентська: «Невже тепер чужим я чоловіком блукатиму серед осель»?

Або:

Який я пан? Який,—скажіть мені!
Хотів би й досі я ходити ланом
І працювати, як тоді в селі.

Хіба?—скаже кожний сумлінний читач.— То, будь ласка, коли це справді щирість. Але ми думаємо інакше. А крім того, чим споводований цей вірш? Коли й справді цей герой «Хотів би й досі ходити ланом і працювати, як тоді в селі», то з якої речі, хто його примушує форсувати стежечкою в надвечірню, літню годину з портфелем, що за «плуга важчий» в «костюмі й панських черевиках»?

Видається також дуже претенсійним і вірш «Думи». Автор присвячує його другому початкуючому поетові, Дм. Чепурному, якого запевняє:

Тепер я знаю, що ми пізно-рано,
а до певної мети дійдем.

Або:

Скоро вийдемо і ми у люди.

Впевненість—річ не погана. Деколи вона активізує. Але для чого ж все таки «предупреждать события».

У вірші «В Горах», автор під «поетом й офіцером» мав очевидно на увазі Лермонтова, а тому таке закінчення, як:

Проти тих ненависних царів
був огнистий у поета гнів,

аж ніяк не пасує. Бо невже не відомо, що Лермонтов хоч і писав про «страну господ, страну рабов», але справжнього «гніву» «проти тих ненависних царів», такого, скажімо, як у Шевченка, ніде ніколи не виявляв, а навпаки, ми знаємо Лермонтова, як автора блискучої, талановитої апології російського капіталу, цього своєрідного в тих умовах імперіялізму та самодержавства. Пригадаймо хоча б з «Измаил-Бей»:

Какие степи, горы и поля
Оружию славян сопротивлялись?
И где веленью русского царя
Измена и вражда не покорялись?
Быть может, скоро твой раз-
Смирись Черкес! И запад и восток
делят рок.
Настанет час и скажешь сам надменно:
— «Пускай я раб, но раб царя вселенной.
Настанет час и новый грозный Рим
Украсит север Августом другим!

Так що треба було б нашим, хоч і початкуючим поетам, глибше обдумувати художній образ, маючи завжди на увазі, що читач завжди і обов'язково, в більшій чи меншій мірі, перекладатиме той чи той мистецький твір «з язика мистецтва на язик соціології».

Розділ «У таборах» — слабенький і для читача, безумовно, нецікавий. Виправдати його можна лише як спробу тематичного шукання. Але ніякого «пізнання життя за допомогою художніх образів» тут не може бути, бо власне, коли поминути перший вірш «Зоря», ніяких буквально образів тут нема. Сухе переказування, звичайним газетним язиком, фактів, не узагальнюючи й художньо не типізуючи, напр.:

«Швидче! Швидче! Швидче!
. . . .
Брязкіт лопат: «Раз-два»!
Встали й пішли ніччю,
Лиш шелестить трава.

Це вам картина військової тривоги вночі. Не говоритемимо тут про її художню і, коли хочете, динамічну блідість, а зауважимо лише, що автор просто зробив фактичну помилку, вставивши для рими «раз-два». Кожний червоноармієць знає, що підчас тривоги ніякої команди ніхто не дає. На чолі колони стає командир і його рух—рух колони. І ніяких розмов, ніяких команд і, до речі, по можливості, ніякого брязкоту лопат.

Такі побіжні зауваження щодо хиб збірки. Але чи значить це, що вона безнадійна? Ні в якому разі. Це все ті неминучі, хисткі щаблі, що їх мусить переступити й перебороти кожний початкуючий письменник.

Крім того з усією серйозністю треба відзначити, що вона має дуже виразні позитивні риси, що переконливо промовляють за безперечний розвиток її автора надалі.

Насамперед, збірка свідчить, що автор її не спотворений модним для деяких наших поетів, занепадництвом.

О, дайте Чумакових ритмів,
Заліза дзвін, бетону тон!
Щоб оспівать часи новітні
І височінь нових колон.

Такими прекрасними й мажорними рядками починає автор свою збірку. Цим він маніфестує, що ідеологічна позиція й творча активність одного з основоположників пролетарської літератури на Україні є його основною традицією. А це — запорука його здорового зросту. Йому не властивий пасеїзм, як не властива й поетична розперезаність та зухвала «захеканість» деяких молодих поетів лівих устремлінь. Він живе сучасним днем, його тривогами, радощами. Він настирливо шукає, хоч і не завжди вдало і щасливо, свого письменницького обличчя, своїх власних творчих шляхів і досконалих мистецьких форм («Осіннє листя...», «Вечір», «Дитині» і т. ін.). Він намагається дбайливо ставитися до рими (вони в нього, до речі, часом дуже слабенькі: портфелем — Семена, черевики — чоловіком, мені — в селі і т. ін.), асонансів, взагалі до словесної інструментовки, власне до всіх тих обов'язкових засобів, що допомагають той чи той ідейний задум поета перетворити в мистецький твір.

Це все, не зважаючи навіть на вказані хиби Шеремета, є запорукою його дальнішого розвитку. В його особі ми маємо надійну молоду поетичну силу, хоч все це, зрештою, залежить від того, наскільки він глибоко збагне всю серйозність своїх завдань.

Гр. Костюк.

ҐЕО ШКУРУПІЙ. «Двері в день». Роман. Видавництво «Пролетарий» 1929 року. Стор. 232. Ціна 2 карб.

Роман Шкурупія «Двері в день» належить до тих, що підкреслюють собою першу спробу автора в новому жанрі, з усіма від цього наслідками.

Тема роману одна з актуальних за нашого часу, до якої в свій час узявся Плужник («Недуга»).

Герой роману Гай—комуніст—закохується в жінку ворожої кляси, підпадає під вплив міщанського оточення і в ньому загрузає. Минуле героя (колись активний учасник громадянської війни) кличе до боротьби з оточенням, почуття (кохання до жінки) не дозволяє зробити рішучий крок. На цьому автор будує основну колізію. Але, коли в Плужника герой так і не видужав остаточно, то Шкурупій, маючи досвід попередника і вимоги нашої критики, примусив свого героя видужати, давши йому радикальніших ліків.

Гай кидає міщанку-жінку і їде на Дніпрельстан. Трактовка теми, як бачимо, не позбавлена трафаретности і певних ознак тенденційности. Герой обов'язково чомусь мусив видужати на виробництві, та ще такому, як Дніпрельстан. Але вилікуваний герой і на Дніпрельстані доходить до надто вже оригінальної трактовки основ сімейного побуту, що бере під сумнів його нормальний стан здоров'я:—«Кохання — опіум, що замакітрює розум і волю людини. Звичка жиня власности й зміцнення капіталістичних нявласности й зміцнення капіталістичних традицій (?). Чоловік стає рабом свого власного добробуту» (стор. 196). Так говорить вилікуваний герой Гай. Але навряд, щоб це був погляд здорового робітника з виробництва. Читач не вірить в одуження героя,— воно фальшиве.

Саму хворобу героя автор ніде не показав. Читач застав героя в пивній з його мріями позбутися міщанського оточення. Герой вигадує найрізноманітніші способи, але всі вони аж надто фантастичні, і придумує він їх лише для того, щоб дати авторові матеріял для кількох трюків, з яких і складається, власне, ввесь роман. Викресливши їх, не було б роману. З темою більшість їх нічого спільного не мають. І справедливо признається автор в кінці роману:

— «Справді, навіщо було Гаєві вигадувати стільки історій, навіщо було йому стільки думати, щоб винайти такий простий спосіб, якого він тепер винайшов. Навіщо його фантазії з крадіжкою трупа маляра, з похороном, з життям орди, коли є найпростіший спосіб. Такий же простий та радикальний, як проєкт роззброєння, що його наш уряд подав на Женевській конференції» (192). І дійсно, чи не краще було б авторові замість отих фантастичних і непотрібних історій, показати саме життя героя в його міщанському оточенні. Було б правдивіше і до речі, а так вийшло—трюки для трюків. Захопившись історійками пригодницького характеру, автор не дав психологічного портрету героя, не намалював реального оточення, в якому перебував герой, а це вкупі не дозволило йому зосередитись на основній проблемі роману—показати боротьбу героя з нездоровим соціяльним оточенням. Герой залишився ескізним, ідея твору, не перевтілившись в художній матеріял, зникла, знизивши цим соціяльну, а разом і художню вартість роману.

Невиразність та нелогічність тематичного матеріялу потягли за собою й невиразність в сюжетній будові. Розгортаючи сюжета, авторові не вдалося виконати основні вимоги композиційної будови роману—найти міцний об'єднуючий центр, що органічно в'язав би з собою окремі епізоди-новели, не дозволяючи їм набирати великої автономности. Герой Гай, що міг би стати таким центром, зрештою ним не став. Бо що спільного має Гай—дикун, з Гаєм—комуністом? І взагалі, що спільного мають епізоди про первісне життя людей, яким (епізодам) автор віддає добру третину роману, з проблемою показати боротьбу Гая-комуніста з міщанським оточенням? Абсолютно нічого. Викресливши ці розділи, автор ніяк романові не пошкодив би. Правда, ці розділи цікаві, написані може й майстерно, читаються з охотою, але лише, як самостійні новели. Читаючи їх, читач зовсім забуває за роман, як забуває за нього й читаючи багато інших розділів.

В розділі «Вперед» автор подає вражіння героя відо подорожі по Дніпрі (їде на Дніпрельстан), але так їх подає, що вони нічим не різняться від газетних нотаток будь-якого екскурсанта на Шевченкову могилу, або той же Дніпрельстан. Стиль нотаток і тема цього розділу, як і розділів про життя орди підкреслюють надто слабу ув'язку основної новели-стрижня з побічними новелами-епізодами. Більше ув'язані з романом ті розділи, де автор показує минуле свого героя, щоб відтінити його сучасне. Тематично вони ув'язані з романом, але і від них залишається

враження вставних новел з своїми композиційними ознаками.

Спадає на очі оригінальна для роману композиція. Ввесь роман—це уява героя. В романі, як уже зазначалось, здебільшого показані уявні фантастичні історії з його минулого та уявного життя. Дійсність героєва ніби ставить в рямки цю уявність. Можливість такої будови для новели на 20 сторінок цілком реальна, але для роману на 230 сторінок, хоч би й з метою його деструктувати в стилі футуризму, така форма занадто вузька. Рямці, в які автор намагається втиснути ввесь матеріял роману занадто тісні і неприродні.

В окремих новелах-епізодах автор почуває себе досить легко і вміє збудувати їх майстерно. Читаються вони з зацікавленням. Зацікавленість цю автор підтримує різними способами. Одним з головніших є спосіб таємничости. Читач довго не може зрозуміти, що то за людина в синьому костюмі («Бюро трун»). Який це Гай мандрує з ордою? Для чого живому героєві потрібна труна?—Про це читач довідується лише згодом. Взагалі спосіб показувати дію з середини, а потім розповідати про її початок—улюблений спосіб автора. Так починається і весь роман. Але цей спосіб викликає асоціяцію авантурницького, детективного роману з його дивовижними вчинками та таємничістю. До роману соціяльно-побутового він мало підходить.

Стиль роману позначається великою різнокольоровістю. Нотатки подорожнього, промови, вибірки з газети, лекції,—і нарешті стиль екрану—знайшли собі місце в романі. В стилі екрану написано ввесь XII-й розділ. Читаючи його—почуваєш себе в кінотеатрі. Але різноманітність стилю можна виправдати різноманітністю декорацій, в яких відбуваються події, та бажанням автора—до кожної декорації підібрати відповідний стиль. Повстання, з його кінематографічною швидкістю автор подає в стилі екрану. Подоріж—стилем нотаток у щоденнику. Про Дніпрельстан—лекція.

Загалом же треба сказати, що роман залишає по собі враження мало-впорядкованого. З головних формальних помилок треба відзначити:—слабу ув'язку теми з сюжетом, нелогічне її розроблення, відсутність композиційної цілости. Шкурупій, опанувавши деталями роману, не навчився бачити за окремими частинами цілого твору, не звик охоплювати одним зором великої будови. Не впорався автор і з ідеєю твору. Цікаву соціяльно-побутову проблему автор не зумів втілити в художній матеріял. І зрештою, од цієї проблеми залишилось надто мало. Вона вивітрилась не залишивши помітного сліду. Все це говорить за чималі дефекти. І навряд чи зміг би автор оборонитися спробою деструктувати форму роману. Сам роман Шкурупія говорить за те, що автор не цілком опанував ще стару, усталену форму роману.

Ів. Теліга.

Л. ІЛЬЄВИЧ і М. АЛЕКСАНОВ. «В боях проти некультурности». Досвід горлівського культпоходу комсомольців. ДВУ, 1929, Т. 4.000, стор. 38, ціна 20 коп.

Прочитав випадково... З нашим високо-літературним високомір'ям ми читаємо виключно великі романи, повісті, поеми, а не «якісь там» брошурки про «якусь» боротьбу з некультурністю, неписьменністю, боротьбу за новий побут. Що нам ці брошурки! Нам подавай лише великі «полотнища» про життя!..

Прочитав випадково—і вражений таким багатим, хорошим, свіжим матеріялом про справжнє,—і не підфарбоване в рожеві кольори, і не приховане в чорні запинала—життя, вражений бойовим настроєм щиро-бадьорого, творчо-життєрадісного комсомолу Горлівки.

Правда, сказати, що прочитав випадково цю брошуру лише через звичку до великих художніх речей та через гербування й нехтування брошурами такого характеру—буде не зовсім вірно. Причина оцього—«прочитав випадково» криється ще й у тому, що українські видавництва до цього часу іще не вміють видавати актуальних, корисних і—не менш важливо—ц і к а в и х брошур з численних галузів радянського будівництва. Брошур, побудованих на фактичному, високо-коштовному життьовому матеріялі, на досвіді добрих заходів та прекрасних спроб, хоч би й поодиноких груп молодих і старих ентузіястів нашого суспільства. Коли видавалося щось подібне раніш, так то була майже виключно така казенна література « з приводу» і «взагалі», та до того ще й такою мертвотно-канцелярською мовою написана, що, висловлюючись фігурально, мухи, сідаючи на таку книжку, падали на неї мертві, як од най-

досконалішого мухомора, а не то щоб хтось зміг прочитати таку брошуру. Ясно, що й особливої звички читати такі брошури не могло виробитися не лише в автора цих рядків, а, ми глибоко переконані, і в 99 відсотків юнацьких читачів (це доводить хоч би те, як розходились подібні брошури у виданні Юнсектора ДВУ).

Брошура «В боях проти некультурности» свідчить за те, що в нас, нарешті, вчаться видавати цікаві й корисні брошури для молодого робітничо-селянського читача.

Не при кінці, а на початку рецензії треба відзначити, що й мову брошури дуже старанно опрацьовано й прoредаговано—книжку читати легко, приємно.

«Двіста мільйонів карбованців утратила промисловість СРСР за 1928 рік через прогули. А скільки втрат було від пияцтва, хуліганства, виробничої недисциплінованости?».

Так запитує автор передмови, а в книжці розповідається, що саме і як робили комсомольці Горлівки, щоб цих прогулів, пияцтва недисциплінованости та некультурности на їхніх руднях стало менше.

Не будемо перелічувати всіх лекцій, виступів, вечорів, що їх зробили комсомольці, яким вдалося об'єднати навколо культпоходу широкий громадський актив,—по клубах, по робітничих казармах, на селі, в робітничій слобідці. Про все це читач найкраще довідається з «перших джерел». Хочемо сказати, що просто таки хвилює опис того, як допомагали культпоходові, кампанії проти пияцтва—діти-піонери. Наведемо, може трохи задовгі, але дуже характерні цитати з книжки, що подають цікавий матеріял про негативні явища, що є в нашому громадському житті.

«Чималу роботу переводять піонери і щодо вщеплення дітям трудових навичок. Досі бо в семирічках у нас ще не гаразд виховують дітей. Підлітки в школах перехрищуються з Володимирів у Вови, із Євгенів у Джеки, із Олесів в Ляль тощо. Вони виходять із семірічок, механічно засвоївши суспільнознавство та не розвивши своєї клясової самосвідомости. Недавно ми розмовляли з одним робітником, якому не подобається його ж дочка, що виховувалась у семирічці. Він говорить, що вона там зіпсувалась; розучилась допомагати матері, нехтує батьком і матір'ю і, що знаменно, коли бере в руки хліб чи виделку, відставляє мизинчик, щохвилинно витирає руки батистовою хусточкою. Із Валентини — дочка шахтаря—перетворилась на Валерію. Батько має слушність: дочка може не подобатись. Він старий більшовик, уже дорікає за те, що вона не комсомолка, а вона—молода міщанка—дорікає йому, що він неспроможний купити їй модний зелений капелюх. Проти таких міщан повстали наші піонери». (Стор. 33)

В книжці цілий розділ, що зветься «Діти проти п'яних батьків». У ньому розповідається про величезну демонстрацію дітей, які пройшли провулками робітничої Горлівки перед своїми батьками з такими плякатами та гаслами: «Ганьба батькові, що б'є своїх дітей!». «В боротьбі проти пияцтва своїх батьків—піонер і школяр завжди готовий», «Гей, шахто, гей, завод, ми виголошуємо культурний похід!». Ці гасла оживають, коли читаєш детальний опис дитячої демонстрації. Батьки й матері виходили на булицю, і хоч і думали—«а, он що Грицько задумав, оддубасити б його, негідника».—«Та перед батьком стояв не один Грицько, а дві з половиною тисячі Грицьків і Катерин».

З життя дітей робітництва хочемо навести просто увесь такий опис дитячої трагедії:

«На демонстрації згадали, як ще недавно піонери ховали свою піонерку Н., що кинулась під поїзд. Згадали і про винних в її смерті—її батьків, згадали і обставини цієї жахної події: мачуха послала піонерку в кооператив по борошно. Донести два пуди борошна дівчина не могла, а тому вона везла його на маленькому возику. Їй треба було пройти цілий ряд залізничих колій. Дівчина не помітила, як з-за вагонів швидко виїхав паровіз; вона встигла вискочити, а возика паровіз розбив на тріски і борошно пішло за вітром. Мачуха, дізнавшись про це, розлютувалась і почала бити піонерку, приказуючи: краще б ти сама попала під поїзд.

Після бійки одинадцятилітня піонерка кинулась під поїзд, виконавши бажання мачухи». (Стор. 32).

Автори книжок з цього приводу кажуть у книжці:

«Піонерам і неорганізованим дітям дано змогу виявити свій дитячий протест проти всього, що заважає їм жити. А як багато ще є негативного в нашому житті».

Крім розділу про дітей, що особливо хвилює, вражає, цікаві ще дані подає брошура про заходи в боротьбі з неписьменністю,— а наприкінці книжки є такий знамений розділ: «*Похід перетворився в будні*». Ми гадаємо, що цього мусить досягти кожний подібний культпохід, де б він не влаштовувався, бо лише коли культпохід перетвориться в будні, він дасть сподівані наслідки. Кавалерійським наскоком, за допомогою одних лише кампаній, справжньої культури не насадиш.

Ще один характерний розділ у книжці: «П'яний Єсенін у робітничій слободці».

«В доповіді злегенька загадали про те, що п'яна й хуліганська ідеологія (?— Т. М.) проходить навіть у нашій літературі (наприклад, Єсенін). Ми нарочито заговорили про Єсеніна, бо *його вірші переписувала, заучувала і деклямувала наша молодь*. (Курсив наш—Т. М.).

У казармі, як це не дивно, не цікавляться Єсеніним. В нашій бібліотеці вже перестали давати додому Єсеніна, бо, звичайно, ці книжки *свідомо губиться і замість них повертається інші*. Нездоровому єсенінському впливі треба в казармі дати рішучу відсіч». (Стор. 27).

Це потверджує думку про однобоке тлумачення Єсеніна та брак методів боротьби з, так званою, «єсенінщиною» («Молодняк», № 5, І. Райд—«Чотири наймолодші»), бо і в цій брошурі не сказано, *як саме* давати ту одсіч єсенінському впливові. Ми повторюємо ту думку, що відсіч «п'яному Єсеніну» (що його книжки «*губить*» і робітнича молодь у казармах—після порад не читати Єсеніна!) треба дати «Єсеніним здоровим», його «Баладою о 26» та іншими прекрасними, цілком здоровими поетичними речами. (Отже, російські видавництва зробили б таки корисну річ, якби видали *вибраного* Єсеніна для молоді).

Книжку «В боях проти некультурности» ми радили б прочитати не лише всім комсомольцям і нашій молоді, а й журналістам, письменникам, поетам.

Т. Масенко.

Г. ОРЛІВНА—«Еміґранти». ДВУ. 1929 р. Стор. 133. Ціна 1 карб.

Побут української еміґрації майже зовсім не зачеплено в художній літературі радянської Україні. Отже зрозумла та цікавість, з якою ставляться до книжки, що цілком присвячена еміґрації і до того ж написана письменницею Галиною Орлівною, що лише недавно приїхала з еміґрації, де вона встигла видати дві збірки своїх оповідань. Але ж цікавість проходить у читача вже після того, як він прочитає першу сторінку розглядуваної книги; річ у тім, що Орлівна з неприхованим співчуттям показує «выброшенных по ту сторону жизни». Тенденція «викривати» поєднана з намаганням підфарбувати і обов'язково виправдати те, що заслуговує лише на об'єктивну аналізу, призвела до того, що у Орлівни досить багато і художньо-безпорадних епізодів, і політично неприпустимих ситуацій і тверджень...

Уже на першій сторінці повісти «Еміґранти» (крім цього оповідання в книжці ще є два невеличких твори: «За річкою»—мало не «вірш в прозі», що його основним мотивом є почуття людини, яка нелегально перейшла на радянську територію і—«Атлет»—зовсім незначний етюд, в якому розповідається про українських еміґрантів, що виступіють у ролі «атлетів») натрапляємо на таке міркування авторки: «Еміґрант»... це колись протестант, поборник, тепер «еміґрант»—значить сіра, зіскулена, докучлива істота в подертих черевиках, це муха, від якої відганяються всі», (Стор. 7). Надалі неодноразово підкреслюється безвихідність становища еміґрації, частина якої зайнялась шкурництвом, частина провокацією. Але Орлівну цікавлять «Ідейні люди», що мріють про поворот на Україну. І щоб показати їхній побут і психологію, вона не шкодує зусиль, але ж вони йдуть на марне.

В центрі повісти—скрипаль Євген, певний, що «скрізь, рішуче скрізь можна заховати свою чистоту і донести себе цільним до кінця» (Стор. 8); Сергій,—який з рядів діячів УНР переходить в польську підпільну комуністичну організацію; Наталка, що символізує найактивнішу частину жінок еміґранток, і Ольга—знівечина—не може відійти від оточення сутенерів і повій і звикнути до нестатків.

Як ми вже сказали, це оточення Орлівна показує з неприхованим співчуттям і так, я б сказав, легковажно-підкреслено, що досить часто скочується до відвертої бульварщини.

Якщо епізод порозуміння Сергія з сотником Левком (стор. 59—62) просто безпо-

радний, якщо нарада діячів УНР у Відні (стор. 70—75) занадто шаржована, карикатурна і тому не переконлива, то, наприклад, сцена на бульварі (стор. 95—97), коли Євген кидає свою скрипку до ніг Ольги—виключно бульварна. Взагалі в змальованні відносин Євгена і Ольги дуже багато пошлятини, що нагадує іноді «клясичні» сторінки Вербицької і Нагродської. Ось невеличкий уривок з епізоду, коли Євген грав Ользі на свою скрипку:

«Це було її свято. Євген грав улюблені речі. В них давно були вибрані їхні п'єси. Звуки повільно зливалися із сутінками, зм'якшуючи їх. Хтось ніжний стукався до серця, хтось ласкавими руками пестив струни, танув у передвечірній млі...

— Любий, грай... далі грай!

Звуки пливли, заплїталися в новий вінок, смичок робився слухняним, чулим в руках володаря... Він імпровізував... Звуки лунали сильніше, певніше, забираючи, несучи за собою все» (стор. 46).

Але не краще стоїть справа і з іншими персонажами. Сергій, що його змальовано найдіяльнішим і нерозгубленим, який влаштовує справу так, що разом з Євгеном і Наталкою їде працювати на Волинь, теж не позбавлений пошлої, сміхотворної сентиментальности. Підчас розмови з Наталкою, він розмовляє такими словами: «Я знав, що зустріну вас колись, таку горду і таку безмежно жіночу... Для мене байдужими були всі ті перешкоди, що нібито виростали межи мною та вами. Досить було невеликого зусилля, щоб ті межі зникли. Але єдине, що мене зупиняло,»... і т. ін. (стор. 91).

На цьому рецензію можна й закінчити, відзначивши хіба ще наявність в «Еміґрантах» персонажів мало виразних і зовсім не розгорнутих (такі: комуніст Станіслав і провокатор Кіндратенко). Слід вказати також на той факт, що в своїй маловизначній і нічим не цінній книжці Орлівна надто часто користується звичними заялозеними словосполученнями, які од частого вживання перетворились майже на кліше. Наведемо дві цитати, виписані з перших сторінок книги: «Сергій звів свої густі, темні брови, що враз надали його обличчю суворого вигляду» (стор. 9,—зразок кліше в описах); «Це дивно, але, коли я з вами розмовляю, я почуваю так, ніби в душній кімнаті розчинили вікно і в неї широкими хвилями вливається чисте повітря» (стор. 15,—зразок кліше в діялогах).

Г. Гельфандбейн.

ІВ. АНДРІЄНКО. «Колишні люди». Оповідання. Вид. «Рух». 1929 р. Стор. 95. Ціна 50 коп.

В книжці «Колишні люди»—Ів. Андрієнка, якого ми до цього часу знали з низки невеликих оповідань, що друкувалися в журналі «Гарт», «Плужанин» і «Всесвіт», і з невеликої збірки «Живий крам», що вийшла 1927 року в видавн. «Плужанин» в серії «Весела книжка», зібрано 8 оповідань, із яких 6 цілком присвячено показу «колишніх людей», одно—«Щастя людини» лише частково, і ще одно—«Червоний Кашкет» нічого загального з тематикою більшости оповідань не має,—являє собою зразок непогано зробленої авантурної розповіді і багато дечим нагадує нещодавно виданий «Книгоспілкою», знов же таки не поганий, авантурний роман «Яструби»—Ів. Ковтуна.

Твори Андрієнка читаються з цікавістю. Правда, ця цікавість не йде в нього далі фейлетонної легкости й поверховости; невимушено змальовуючи «колишніх людей»—що перетворилися тепер на старців-симулянтів, бандитів і повій, Андрієнко часто повторюється. Такі, наприклад, оповідання, як «Три зустрічі» і «Чорний крук» буквально повторюють одно одне і справляють враження стомлюючої одноманітности. Але повторюються в Андрієнка не лише сюжетні схеми, а й характеристики і змальовання основних дієвих осіб.

Так, в оповіданні «Різдвяний гість», в розділі, що править за зав'язку, читаємо таке: «Той, що увійшов до хати, був звичайний старець. Високий і трохи згорблений, у дранті, за спиною торба, замість лівої ноги до колін дерев'яна милиця. С и в е а ж б і л е в о л о с с я н а г о л о в і—справжній дід, років за шістдесят, а с а м е о б л и ч ч я д и в у в а л о—м а л о з м о р ш к і в, м о л о д і с і р і о ч і. Глянути—і враз спадає думка:—цей чолов'яга, видко чимало горя переніс. Від доброго життя не посивієш *). (Стор. 34—35).

Перегорнімо кілька сторінок. Нове оповідання—«Щастя людини», але не нова зав'язка: «Досить було глянути на його обличчя, як невимовний жаль до цієї людини ворушився на душі. Таке обличчя одразу кида-

*) Ця розрядка і далі—моя *Гр.*

ється в очі серед тисячного натовпу. Мармурове лице, чисте, без зморшків на щоках і тільки на лобі глибокі борозни скорботно націлилися одна на одну, наче людина, збираючись заплакати, закам'яніла у великому горі... Волосся на голові сиве, сиве. Воно наче говорило кожному: «цей чоловік давно вже побратався з лихом». Але що вражало в Коновича, так це його великі сірі очі. Якийсь жах, туга за минулим, надзвичайний сум—і усе це сплелося вкупі. Ні, ні—таких очей змалювати не можна. Я на своєму віку один раз бачив такі очі, і то не в людини, а в тварини». (Стор. 43).

Здається досить. Але ж ні—автор не заспокоюється і в кінці книжки, в оповіданні «Чорний крук» він усе повторює з самого початку, не додаючи нічого нового, нічим не оживляючи штампу, що йому вподобався: «Зовнішність його й справді була чудна. Не зважаючи на те, що парубкові всього лише двадцять шість років, волосся на голові й брови йому були сиві, сиві, наче в столітнього діда, а тонкі вуса на губах навпаки—чорні, як смола. Крім цього, ліву його щоку прорвали глибокі рівчаки, що сходились посередині докупи у зморщеній ямці». (Стор. 76). Немає настирливого завершення про те, що «герой» багато пережив, отже з ним повинна була трапитись цікава пригода? Не турбуйтесь,—трохи нижче в тому самому оповіданні ми знайдемо й це.

«Василь зняв із голови бриля і ще чудніше продовжував:

— Справді, я можу дещо цікаве розповісти. Бачите, мені двадцять шість років, а волосся сиве, наче в діда.

В гурті зідхнуло здивовання:

— О-о!.. Диви!

Далі з усіх боків посипалось:

— Цей розкаже!

— Видно, не мало пережив!

— Ану розкажи!» (Стор. 81).

У всіх персонажів з оповідань Андрієнка незвичайні очі, що раптом звертають на себе увагу. («Очі, наче в тигра»—стор. 77). Очі в оповіданні «Три зустрічі» навіть правлять за методу пізнання. Наївність такого прийому очевидна і не виправдує себе, як і отака примітивна сюжетна мотивіровка:

«Я відчував, що говорячи останні слова, Канович щось обминав, але перебити його оповідання не наважувався». (Стор. 47).

Отже ми доходим висновку, що книжка «Колишні люди»—Івана Андрієнка, написана не зовсім задовільно і трохи нижче середнього рівня сучасної, української художньої літератури.

Несприятливе враження, яке виносить читач, прочитавши книгу, поглиблюється ще тим, що в ній мало не на кожній сторінці подибуєво виключні своєю шаблонністю словосполучення, що давно вже загубили свою емоційно-змістову зарядку—(зразки: «очі йому миготіли хижими вогниками»—стор. 12; «бабине старе, ніби мочене яблуко, обличчя»—стор. 33; «ніжно, як може робити тільки мати, обняла його»—стор. 41; «ми повернули до скверика, що рядами стрижених, напівзелених акацій нагадував стрункі військові колони»—стор. 45; «дзвіночком приєднався веселий сміх»—стор. 74).

Гр.

ЙОСИП ОПАТОШУ. «В польських лісах». Роман. Переклад з єврейської З. Йоффе, з передмовою І. Нусінова. Вид. «Укр. Робітник». Стор. 237. Ціна 2 карб.

Єврейської літератури дуже мало перекладають на інші мови. Не тільки сучасної—революційної і пролетарської,—але й клясиків. Найбільше перекладають Шолома Алейхема. Очевидно, його містечковий талмудський гумор припадає до смаку, хоч і мало хто бачить в ньому гоголівський «сміх крізь сльоз». Так само було й з дореволюційними творами В. Винниченка, що його майже єдиного перекладали руською мовою.

Томуто треба вітати кожний переклад з єврейської мови. Особливо на мову українську. Тим більше для цього підстав, що кращий переклад і революційніший письменник. Бо ж і в єврейській літературі (як і в кожній іншій) іноді виявляються шовіністичні тенденції. Не треба лише вбачати цієї тенденції в національному мотиві того чи іншого твору, бо розквіт інтернаціональної культури базується на розвиткові національних. Це—стара, але непохитна істина.

Рецензований роман Й. Опатошу, визначного сучасного революційного письменника, заслуговує на переклад. Він значний і тематикою і стилістикою. Трудність цього перекладу з'ясовується великою кількістю в оригіналі *гебреїзмів*,—термінів, що потребують специфічних опреділень, теософічних доказів,

іноді незрозумілих для широкого читача. Томуто в перекладі подибуємо деякі неточності, а іноді й недоречності. Але українською мовою роман перекладено добре, якщо не зважати на велику кількість коректорських помилок. Поданих приміток не досить. Без приміток (що їх обминуло видавництво) про природу хасидизму, деяких релігійних єврейських догматів, наукових дисциплін і трактатів,—такі місця, як суперечка Мордка з своїм учителем Шмулем (стор. 123)—зовсім не зрозумілі. І таких місць—немало.

Дія проходить в «Польських лісах», тих лісах, де «вікові сосни плакали позолотистими смоляними сльозами. Липи втомлювали своїми пахощами, а далеко в лісі тисячі рослин посилали свій останній подих у глибоку ніч». На цьому пахучому тлі проходить трагічне переродження головного героя роману Мордка, з хасидського хлопчика, прихильника цадиків, на розчарованого юнака, що збуджує польські селянські маси на боротьбу з панським гнітом. Місце дії вибрано вдало—якраз тут, у польських лісах і перенаселених містечках жило єврейство, з його давньою фанатичною окремішністю, з його горем і радощами, з ретельним виконанням релігійних звичаїв, вірою в чуда, а на цьому й побудовано хасидський рух. Опатошу прекрасно, з досконалим знанням єврейського побуту, малює життя, як єврейської бідноти, так і вельможного панства, в особі релігійних фанатиків, «цадиків і ребе», що на їхніх авторитетах спекулюють їхні близькі.

Цю спекуляцію іронічно викриває Опатошу словами відступника Шмуеля. Мова мовиться про пташку, яка нібито вмерла на могилі одного цадика без їжі, перед тим ввесь час співаючи.

«Про нас річ, там ніколи не було ніякої пташки. Гірш Плинський, просвітянин, сказав мені, що другого дня після погребу він сам поклав на могилу мертву пташку. Ну, скажи сам: розповідай про все хасидові, то він тебе знищить. Вони ж доводять, що це сам архангел Гавріїл обернувся на пташку, розумієш?»...

Разом з тим викривається неправдивість ортодоксальних тверджень, — нібито у євреїв, як у пригніченого народу, немає внутрішніх соціяльних протиріч, а єсть одна, загальна ідея. Як ілюстрація цього, може бути невдалий роман Мордка з дочкою бідного єврея. Але мавши за мету показати зміну поколінь у євреїв—не лише фізичних, а й ідеологічних,—Опатошу цим лише не обмежився. Він подає і польську дійсність з її боротьбою як проти посіпак, так і проти шляхти, збоку селянства.

Не втрачаючи художньої перспективи, насичуючи роман побутовими детялями, утримуючись від шаржу,—Опатошу в строгих, епічних тонах малює не лише одного Мордка, а ціле молоде покоління єврейства, що помацьки шукає свого шляху,—між інтернаціональною солідарністю (покищо буржуазною) і націоналістичними тенденціями...

Всі типи,—не схеми з стандартними особливостями, а діялектичні живі персонажі. Такі—Мордко, його батько, мати, реб Менделе, Шмуель, Кагана, реб Іче й інш.

Автор іноді вживає сімболіки, але частіше додержується реалістичного тону. Як приклад наводимо опис корчми:

«На одному ліжкові лежав сивобородий еврей, на другому літня вже єврейка в білому очіпку, насунутому на очі. У головах її лежала чорна кішка. З ліжка чулося грізне бурчання, і невідомо від кого воно: від єврейки, чи від кішки. На підлозі, не роздягшися, селяни»... Особливо гарно передано сцену прощання Мордка з своєю нянькою. Жіноча турботливість, що доходить до педантизму, виявлена також педантично...

Треба сказати, що художник Фрідкін не відчув трагічного тону книги—інакше він не дав би трохи шаржовану фігуру єврея на обкладинці.

Ол. Посадов.

П о п р а в к а. В № 5 «Молодняка» трапилися такі помилки: в статті І. Райда, на стор. 111, рядок 9 знизу, надруковано: «інтелігентська ідеалістична», треба—«і н т е л і г е н т с ь к а і д е а л і с т и к а»; на стор. 117, рядок 10 зверху, надруковано: — «стоючи збоку», треба читати—«н е с т о ю ч и з б о к у»; на стор. 120, рядок 21 знизу, надруковано:—«Княжна Снегина», треба читати—«А н н а С н е г и н а».

Редагує—**Редколегія** Відпов. редактор—**Пав. Усенко.**

ЗМІСТ

Стор.

Ст. Крижанівський—Мандри (Поезії) 3
Тихон Лановий--Над морем 4
„ „ —Хто й звідки я 5
„ „ —Глибокий сон 6
Роберт Бернс—Джон Янше Зерно 7
В. Строменко—Зустріч 9
Петро Лісовий—Наші слобожани 13
Сидір Ходоровський—Сьогодні 32
Ф. Голуб—ЛКСМУ в культурно-національному будівництві . . 38
Анатоль Гак—„За ґратами“. (Уривок з щоденника В. Чумака) 47
А. Ярмоленко—На вістрі сміху 55
Гр. Костюк—Від „Кручі“ до „Клекоту“ 62
Іл. Барашка—За гегемонію пролетарської літератури (з Пленуму Білоруської Асоціяції Пролетарських Письменників) . . . 74
Юр. Дріт—Про кіно-молодняк 82
Гр. Майфет—Бенефіс кловна Жоржа 87
Д-р Б. Ландкоф—Психогігієна літературного робітника 92

Літературно-мистецька хроніка: До київських комсомольців у гості—*І. Р.*; Видання творів т. М. О. Скрипника; Приїзд польського пролетарського письменника; Соціяльне забезпечення робітників мистецтва та письменників; Нові художні фільми ВУФКУ . . . . 98—102

Серед книжок та журналів: Благодійна література—*І. Райд*; М. Шеремет „У похід“—*Гр. Костюк*; Ґео Шкурупій. „Двері в день“—*І. Телiга*; Л. Ільєвич і М. Алексанов. „В боях проти некультурности“—*Т. Масенко*; Г. Орлівна. „Еміґранти“—*Г. Гельфандбейн*; Ів. Андрієнко. „Колишні люди“ —*Гр.*; Й. Опатошу. „В польських лісах—*Ол. Посадов*. . . . . 103—115

Центральна Наукова
Бібліотека при ХДУ
Інв. № 126624