

# МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА

## „ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ“

Л. ЧЕРНЕЦЬ

„Кіно, як і інше мистецтво, не може бути аполітичне. Кіно повинно бути зброєю пролетаріяту в його боротьбі за гегемонію, бути в руках партії за могутнє знаряддя комуністичної освіти та агітації“.

Так визначив XII з'їзд партії завдання, що стояли перед кіно. За реконструктивної доби, в час розгорненого соціалістичного наступу цілим фронтом, ці завдання є особливо актуальні. Кіно, як мистецтво, що дає можливість охопити найширші маси, повинно бути в перших лавах боротьби за пролетарську культуру, за культурну революцію. Потреба непримиренно боротись за ідеологічну чіткість, класову витриманість кіна є доконечна.

Одночасно треба відзначити, що кіно може розвиватися й міцніти лише у найщільнішому зв'язку, у взаємодії з іншими видами мистецтва, засвоюючи й використовуючи їхні досягнення, зокрема й передусім—досягнення пролетарської літератури. Коли ВОАП, — провідна організація пролетарської літератури — успішно бореться за ідейну й творчу гегемонію на літературному фронті, то і в суміжних ділянках мистецтва — зокрема в кіні — час войовничому напостівству перейти в рішучий наступ проти найрізноманітніших класово-ворожих теорій (формалізм, документалізм, біологізм і т. д.) проти буржуазно-міщанських виявів і тенденцій — бо й до сьогодні усіх цих теорій і тенденцій належно мірою не викрито, не скритиковано, не розгромлено. Не дарма ж тов. Руджутаєв в промові на пленумі Т. Д. Р. Ф. К. 1930 р. констатував:

„Я считаю, что у нас так мало хороших картин потому, что наша советская кинематография находится в значительной степени в кабале у мелко-буржуазно настроенной интеллигенции нашей страны“.

Це ще і ще раз сигналізує потребу зосередити якнайбільшу увагу пролетарської суспільності на питаннях кіна, змобілізувати максимум сил на створення пролетарського кіна, зліквідувати його відставання від реконструктивних вимог. Це відставання на сьогодні гостро впадає в око. Якщо пролетарська література підноситься сьогодні на вищий етап, етап, що характеризується бо-



ротьбою за творчу методу пролетарської літератури, чим далі більшим розгортанням творчої дискусії та конкретної критики, то кіно на цей ступінь конкретної критики та боротьби за діалектично-матеріалістичну творчу методу ще не піднеслося.

Соціалістичний наступ на кінофронті, боротьба проти спроб просувати на кіноринок твори, прийняті буржуазною й дрібнобуржуазною ідеологією, розгортається надзвичайно повільними темпами. Саме через це й можуть з'являтися в нас фільми по суті буржуазні (як, приміром, „Кармалюк“). Саме через це в критиці творчості одного з найзначніших режисерів радянського кіна О. Довженка, ми мали ряд виступів, по суті ідеалістичних (Я. Савченко, М. Бажан, М. Ушаков тощо) виступів, що стали на шлях апологетизації саме тих рис Довженкової творчості, в яких виявились найбільші її ідеологічні прориви.

Останнім часом кіно, цей „великий німий“ вступив у новий вищий технічний етап.

„Німий“ заговорив. Останні роки, це є роки щораз швидшого розвитку звукового кіна, яке, в міру удосконалення його техніки, здобуває нові позиції. Правда, і в цій ділянці ми посуваємось надто повільними темпами. Властиво, лише з 1930 року почалися досвіди й експерименти в цій ділянці. Проте, вже на сьогодні маємо ряд фільмів — більших, як, приміром, „Симфонія Донбасу“ Дзиги Вертова, „Деревня“ Копалина, „Одна“ Козинцева й Трауберга і хронікальний фільм „13 днів“ (процес промпартії).

Переважна більшість цих фільмів попри всю політичну актуальність їхньої тематики, не являє собою досягнення на шляхах творення пролетарського кіна. Прикладом „Симфонія Донбасу“ може правити за яскравий зразок фетишизації факту, документалізму, певного механіцизму, що виходить з левівських настановлень. Тим то немає в цьому фільмі справжнього показу процесу переборення труднощів — класової боротьби, а є лише ідеалізовані, ляковані, розрізнені картини праці. Так само й фільм „Деревня“, становлячи яскравий документ доби самим своїм матеріалом, є, одночасно, показова ілюстрація до тих таки „фотографічних“ левівських теорій.

Далеко помітніше й позитивніше явище — звуковий фільм „Одна“. Хоч він і викликав доволі суперечливі оцінки, хоч і є в ньому ряд серйозних помилок, — проте, він становить значний факт у розвитку радянського звукового кіна. Це фільм соціально-насичений, з оригінальною музикою, з певними спробами заперечення буржуазного естетизму.

Проте, серед усіх радянських звукових кіно-фільмів найзвичайніше місце своїм успіхом, охопленням найширшого глядача посідає „Путевка в жизнь“, що його бачили сотні тисяч глядачів Москви, Ленінграду, Харкова, Києва тощо. „Путевка в жизнь“ є, фактично, перший ігровий звук фільм радянського виробу (апарат також радянський — системи Тагера).



Навколо цього фільму точились і точаться жваві дискусії. Маємо оцінки й виступи — часто протилежного характеру. Вже на громадському перегляді виявилися такі протилежні позиції: для одних „Путевка в жизнь“ є „поразка на ідеологічному фронті“ (К. Радек); для інших — це фільм „внутренне правдивый, революционно-убедительный“ (Никулин); „глубоко социальный политический документ“ (Егон Ервин Ких). До цього треба додати ще й відгуки закордонних газет, — бо ж фільм цей демонструється в Берліні й має там величезний успіх.

Що ж становить сюжетний кістяк твору? Які завдання ставила собі режисюра і як вони зреалізовані. Режисер Н. Екк зазначає, що він:

„поставил себе задачей создать первую звуковую художественную картину так, чтобы по содержанию эта картина была политически актуальна и остра и вместе с тем была бы проста, понятна, близка и увлекательна для многомиллионного массового зрителя“.

Тема фільму — показ боротьби з безпритульністю в радянських умовах. Як пише „Правда“ в рецензії:

„Фильм должен показать процесс „вручения“ безпризорным „путевки в жизнь“, включая вчерашнего безпризорного в рабочую армию строителей социализма“.

Метода пролетарського мистецтва, метода діалектичного матеріалізму вимагає від митця показувати процес в його діалектичному розвитку, показувати в окремому загальне і навпаки — бо ж, за словом Леніна:

„Общее существует в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть так или иначе общее. Всякое общее есть частичка или сторона или сущность отдельного“.

Цю діалектичну єдність часткового й загального митець має показати в живому процесі — в боротьбі противенств. Беручи за тему боротьбу радянської суспільності з безпритульністю, автор повинен показати генезу, соціальне коріння цього явища, показати сутичку двох світів і виявити своє активне класове ставлення до цієї сутички. Автор повинен показати процес переродження безпритульних в наслідок впливу радянського середовища і тих соціальних умов, що є в Радсоюзі, й системою конкретних образів довести, що лише в цих умовах, в умовах пролетарської диктатури й можлива переможна боротьба проти безпритульності та цілковита ліквідація цієї болячки — спадщини буржуазного суспільства.

Що ж фактично є в цьому творі. Розвиток дії, властиво, йде двома шляхами: одна сюжетна лінія це — боротьба з безпритульністю й перевиховання в трудовій комуні (головний персонаж — Мустафа); друга лінія — це історія Кольки Свиста, що з затишного кубелечка, від щасливого родинного життя приходять до ролі ватажка безпритульних, а далі потрапляє до трудкомуні. Якою мірою вдало пов'язані обидві ці сюжетні лінії — побачимо далі.



Зараз лише відзначимо, що основна ідея — „праця переробляє людину“, ідея в основі правдива, в цьому творі не дістала класово-виразного тлумачення. Саме через це й стали можливі відзначені вище дитирамби на адресу фільму від німецької буржуазної преси. Бо ж цілком ясно, коли цю тезу — „праця переробляє людину“ абстрагувати, відірвати від класової дійсності, — вона, ця теза, справді, може лягти в основу й буржуазного трактування виховної ролі праці.

Цілком ясно, що не абстрагована праця, яку оспівують буржуазні та й деякі радянські рецензенти (як от Владимиров у „Прожекторі“), а належне класове середовище, умови, мета праці, — ось що визначає успішність і на прям виховного впливу, ось що треба було показати авторів. Лише радянський лад і дає цілий комплекс умов (праця, робітниче середовище, велика політвиховна робота, усвідомлення себе, як частки колективу, що будує соціалізм), які перетворюють безпритульних на свідомих бійців за соціалістичну перебудову. Не Робінзонівська ізоляція на невідомому острові, одрізаному від цілого світу, як це маємо фактично у фільмі (колонія десь у глухому, цілком ізольованому монастирі), не лише майстерні й праця в них, а організований вплив пролетарської суспільності є найголовніше. У фільмі нічого цього немає, немає політвиховної роботи, ролі парт, проф. комсомольської організації і т. д. Натомість маємо авантюрну повість про безпритульних, що їх могли „перевиховувати“ так само й десь у буржуазній країні. Основний засіб перевиховання у фільмі — це праця взагалі, плюс довір'я, ставка на „чесність“. На цьому й побудовано все.

Цей основний комплекс є безперечно хибний, шкідливий. Не відкриваючи й не підкреслюючи класової суті боротьби з безпритульністю в радянській країні, не викриваючи коріння безпритульності, як важкої спадщини капіталістичного ладу, фільм збочує в цьому питанні на манівці буржуазного його трактування.

Здавалося б, що історія Кольки Свиста й мала, насамперед показати звідки ж, під впливом яких соціальних причин поповнюються кадри вуркаганів. А що маємо? Родинну трагедію суто — „приватного“ порядку. В міщанській (чи робітничій?) родині відбувається ряд жахливих подій: випадкова смерть матері, п'ятика батька, втеча тихого, лагідного хлопчика Колі, — і ось вже Колька — ватажок безпритульних. А згодом Коля повертається на трудовий шлях і щасливо знаходить батька. Чи є ця „жалісна“ історія — те типове окреме, в якому треба бачити загальне? Чи дає вона щось для з'ясування прикормів безпритульності, як спадщини капіталізму й імперіалістичної й громадянської війни і т. д.? Ні в якому разі. Цей мотив сина, що повертається в „отчеє лоно“ — цілком від буржуазної літератури.

Показати справжні чинники й ті, що творять безпритульність, і ті що живлять успішну боротьбу з нею, — автори не спромоглись.



Отож і ця додаткова сюжетна лінія, механічно доточена до історії трудкомуні, не дала відповіді на основне питання, що його—особливо в час загостреної класової боротьби—треба ставити чітко й виразно, а не змазувати.

Картина не становить собою єдності в своїх стильових настановленнях—збочуючи до безоглядного еклектизму. Уся вона, в основному, начебто побудована в реалістичному пляні (маємо, навіть, елементи натуралізму: „Ми мертвих не возим“). Окремі епізоди зроблені міцно й залишаються в пам'яті надовго, (прикладом, сцена в розподільникові, Мустафа в ролі провіантмайстра, картини праці в комуні, Мустафа на дрезині і т. д.) Але порядок цих реалістичних малюнків, маємо настановлення гуманістично-сентиментального порядку; це часто перетворює фільм на мелодраму, що її функція—викликати „загально-людські почуття“ до безпритульних. Сцени в родині Кольки, сцена биття і втечі Кольки і мотив „умру я умру“, смерть Мустафи на тлі „равнодушної“ природи, поданої в рожево-ідилічних тонах і т. д. Найяскравіше саме цю сторону фільму ілюструють.

Ще шкідливіша у фільмі бандитська романтика. Маємо тут романтично-прикрашений показ вуркаганського „дна“, показ, що вельми негативно може впливати на глядача-підлітка. І це „дно“ здається знову ж не як соціальне явище, не на основі певного гатування класових сил,—а як щось надкласове, абстраговане від соціально-побутових умов даного суспільства. Гіперболізована влада „дна“, криваві епізоди з пострілами й ножами, мереживо романтики, авреола хоробрости, сили й, врешті, непереможности Жигала,—або що є в творі. Коли ж додати, що все це прикрашено такими оздобами, як, прикладом, пісні безпритульних, подані справді майстерно, то й висновок буде ясний: маємо в фільмі романтизування, оспівування і безпритульності й злочинського „дна“.

І так само, як трудкомуні ізольована від впливу пролетарської громадськості,—і Жиганський світ штучно відірваний від цілого життя і взаємодіяння з ним.

Замість реального розташування класових сил, маємо в фільмі різке протиставлення „добра“ і „зла“ без будь-яких спроб показати проміжні перехідні ланки. „Добро“—Сергеев—вихователь, Мустафа, Колька, і т. д. Усі вони раз ставши на стежку „добра“ не зазнають ніколи й ніяких вагань, аж до останнього кадру. Їм протистоїть світ зла на чолі з могутньою романтизованою постаттю Жигана. Отже, бачимо різке розмежування за літфронтівськими рецептами гарного й поганого, а процесу немає,—немає діалектики самого переживання.

Епізод, коли Колька Свист приводить до комісії боротьби з безпритульністю всю свою „банду“, умотивовується ідеалістично: коли побитий Свист втік з міліції, подається кадр: ніч, непогода самотній Колька, жалісна музика „Умру, я умру“—і спогади про матір. В наслідок цього й веде Свист до трудкомуні цілий свій



загін, який невідомо чому сліпо кориться своєму ватажкові. Коли в першій частині фільму маємо показ безпритульних вусій їх красі, то в другій вони виступають, як „готовенькі“ будівники комуни; переходу, зламів боротьби, процесу—немає, є механічне трактування. І коли й показується тут вплив радянської громадськості, то він виступає, або в адміністративно-міліційному, або в філантропічному плянах.

Штучність таких епізодів, як наприклад, будівництво залізниці—явна, бо й воно дається ізольовано від радянської громадської думки, від господарчого розвитку даного району і т. д. Будівництво залізниці тут є лише засіб перевиховувати безпритульних. Тут маємо, безперечно, фалш. І коли напис у фільмі говорить, що:

„шило, резець и пила рождали заново людей“,  
казалось, что труд победил“,—

то й тут праця виступає не як засіб творення нового суспільства, а як самоціль.

А з другого боку й деструктивне начало—анархія, що протистоїть виховному впливові праці,—страктоване тут абстрактне, механістично,—як наслідок, сказати б, кліматично-біологічних чинників: „весняні“ настрої в комуні—з одного боку,—весняне бездоріжжя й бездіяльність—з другого, ось що зумовлює у фільмі тимчасову перемогу анархії розгром майстерень.

Отже, маємо в цьому кіно-фільмі хибний основний ідейний комплекс. Це ізольований від диктатури пролетаріату й класової боротьби показ перероблення людей працею й агітація за „гуманне ставлення“ до людини, поєднання з механічним поділом діючих сил на дві різко, за рецептом буржуазних фільмів, розмежовані групи.

Спробу виправити ці кардинальні хиби зроблено в пролозі і спілозі, (деклямація Качалова); тут згадується і про вплив радянської суспільності, і про те, що породило безпритульність; але це вже зовсім штучно доточене й неперекоchlive,—ще й оздоблене серпанком „ліберальної“ фразеології.

До цього слід додати, що й музичне оформлення фільму подане в неправдивому плані; адже тут вміло й дуже настирливо пропагується серед глядача такий репертуар, як, „Гоп со смиком“, „Гаврила“, „Юбку новую порвали“, „Умру я, умру я“; фактично весь твір насичений музикою й співами саме злочинського дна,—тим часом, як окремі трудові пісні подані й виконуються не так художньо й далеко не так настирливо пропагуються.

Фільм у цілому побудований на хибній антиленінській ідейній основі. Фільм перевернуто тракту одне з явищ сучасної дійсності. Чим же пояснити немалий, все таки, успіх цього фільму серед радянського глядача? Режисерська й операторська вправність, ряд яскравих, по-мистецьки зроблених епізодів. Прекрасна гра артистів Сергеева (Баталов); Мустафи (Кирла),



нарешті, й особливо — високо-технічна досконалість в звуковому оформленні. Ось що зумовило цей успіх.

Тут звук, слово влітають в дію; це не механічна ілюстрація, а важливий конструктивний елемент, що підкреслює дію, підносить емоціональну напруженість у фільмі.

Слово, звук, музика, допомагають розкриттю, усвідомленню образів твору, збільшують їх ідейно-емоціональну чинність, — особливо, щодо глядача, який не в силі підійти до фільму з належною класово-загостреною критичністю.

Але саме через це, через високе технічно-мистецьке оформлення фільму, є особливо шкідливі його хибні ідеологічні настановлення — й особливо потрібне є непримирення викриття класової суті цих настановлень. Непробуджуючи класової зненависти до буржуазного капіталістичного світу, що породив безпритульність, не закликаючи до боротьби з рештками капіталістичних елементів, обивательщиною й міщанством, фільм, натомість, намагається викликати сльозу, співчуття, трактує події й явища в плані перелавівського гуманізму. Саме через цей лібералізм, через романтизовану авантюризм та абстрагованість від радянської дійсності фільм і має успіх серед буржуазної, — і „поміркованої“ і реакційної — преси й буржуазного глядача закордону.

Цей кіно-фільм відбиває на собі тиснення буржуазних та дрібно-буржуазних тенденцій. Режисер т. Екк, цілий колектив, що фільм творив, виявили далеко недостатню опірність цим тенденціям. виявили свою неозброєність діалектично-матеріалістичною творчою методою. Лише ґрунтовно перебудувавши свою творчу методу, цілий свій світогляд, лише підвищившись на рівень завдань ведучої класи нашої доби, зможе режисер цього фільму стати до лав союзників пролетарського мистецтва.

Соціальна функція „Путевки в життя“ в цілому, є шкідлива, особливо, щодо глядача підлітка. Педагогам нашим доведеться мабуть проробити немало роботи, щоб вивітрити з дитячих голів вплив шкідливих настановлень „Путевки в життя“.

Так само перед цілим фронтом пролетарської кіно-критики, перед цілою радянською кіно-громадськістю стоїть велике завдання через широкі диспути, обговорення й висвітлення в пресі цього фільму викрити й скритикувати його шкідливі настановлення. Цифра 400.000 тисяч, глядачів, що — за приблизними підрахунками — бачили „Путевку“ в самому лише Харкові, до цього рішуче зобов'язує. На боротьбу проти „гнилого лібералізму“, за непримиренне викриття всіх класово-ворожих виявів на терені нашого кіна, треба мобілізувати цілу радянську суспільність.



## З ТВОРЧОСТИ С.-Г. ПРОЛЕТАРІВ

(Про журнал „Трактор“ за 1930 — 31 рік)

В. ЗНЕЦЬ

По-новому, по-соціалістичному скерувавши розвиток господарства країни, пролетаріят штурмує й висоти культури, мистецтва. Поруч корінної реконструкції всього народного господарства, поруч вивершення фундаменту соціалістичної економіки, розгортається чим раз глибше, охоплюючи найширші маси, потужний процес культурної революції, процес опанування широкими масами пролетаріату і колгоспників культури, процес критичної переробки культурної спадщини минулого й будівництвом нової соціалістичної культури, бо

„народження соціалізму, як економічної системи, є одночасно народження культурного соціалістичного суспільства, яке не тільки засвоєть усе краще, що завоювало людство на протязі тисячоліть його свідомого життя, а й створить нові, невідані культурні цінності“.

Один із конкретних виявів цього процесу творення пролетаріатом нових культурних цінностей на літературній ділянці є творчість ударників — зокрема, ударників соціалістичних ланів, призваних до літератури.

У наслідок великої більшовицької реконструкції сільського господарства, що проходить у жорсткій класовій боротьбі з глитаєм, міцніють і поширюються старі та народжуються нові господарства послідовно-соціалістичного типу, — радгоспи, народжуються потужні бази колективізації — МТС, в процесі нової соціалістичної праці міцніє загін сільсько-господарського пролетаріату, підноситься його культурний рівень, політична свідомість. С.-г. пролетаріят опановує культуру, починає творити нові культурні, зокрема літературні, цінності. У наслідок потужного процесу суцільної колективізації і ліквідації на її базі глитаєства, як класи, в наслідок реконструкції всього сільського господарства, колишні забиті наймити, розкидані по глитаєвських хуторах стягаються до радгоспів, МТС — цих нових пролетарських центрів, і тут прилучаються до активного політичного й культурного життя. З наймита виростає політично-свідомий с.-г. пролетар.



Зростання культурно-політичної активності с.-г. пролетаріату виявляється, зокрема, в тому, що серед нього народжується, разом з потужним робкорівським рухом, літературний рух. Протягом останніх років — що далі вперед, то все більше дужчає серед передових шарів с.-г. пролетаріату потяг до художньої літератури, до активної участі в класовій боротьбі, у будівництві соціалізму художнім словом. До редакції газети „Наймит“ (теперешній „С.-г. Пролетар“) сипляться сотні рукописів — перші художні спроби с.-г. пролетарів. При цій газеті з червня місяця 1929 року починає виходити щомісячний літературний додаток „Наймит“, де й містять свої художні твори початківці с.-г. пролетарі.

Цей журнал допомагає виявитися й оформитися значним літературним силам, що виходять із надр с.-г. пролетаріату. Микола Михаєвич, В. Гавриленко, П. Гіщук, М. Чміль, І. Даниленко — ці імена посідають чільне місце в цьому першому літературному журналі с.-г. пролетаріату на Україні. Нарешті, наприкінці 1929 р. на третьому Всеукраїнському з'їзді с.-г. робітників оформлюється літературна група „Трактор“, об'єднавши в собі кращі літературні сили с.-г. пролетаріату України.

Літературний рух с.-г. пролетаріату потужно зростає, і постає проблема організаційного оформлення його. На V з'їзді „Плугу“ у травні 1930 року літературна група „Трактор“ здекларувала своє співробітництво із спілкою пролетарсько-колгоспних письменників, а в травні 1931 року на Всеукраїнському зльоті ударників соціалістичних ланів, призваних до літератури, вилася до „Плугу“, залишаючись окремою творчою групою в межах цієї організації. Це влиття має кардинальне значення для історії „Плугу“, для його ідеологічного повороту, для перебудови цілої його роботи по-новому. Літгрупа „Трактор“ зміцнила пролетарське ядро „Плугу“, внесла в роботу „Плугу“ дух пролетарського бойовизму, політичної наснаженості, і тому з повним правом її можна назвати бойовим напостівським загоном пролетарсько-колгоспної літератури.

\* \* \*

Три основні ознаки характеризують творчу методу „трактористів“: 1) класова пристрасть у ставленні до зображуваних явищ 2) актуальність тематики і 3) чітка класова спрямованість. Це не значить, що кожний твір кожного тракториста має всі ці ознаки, — але саме ці прикмети становлять якісну відміну творчості літгрупи „Трактор“, виявляються як тенденція її.

Тов. Авербах в одному з своїх виступів говорив, що письменникам старої генерації часто бракує класової зневаги, пристрасти, тому їхні твори не так сильно мобілізують свідомість пролетарського читача, не будять огиди й зневаги до класового ворога. Цією стороною твори літгрупи „Трактор“ вигідно відрізняються від багатьох творів пролетарсько-колгоспних письменників старої генерації. Такі, далеко ще художньо недосконалі перші



оповідання піонерів „Трактора“, як „Село — комуна“ („Трактор“ № 1, 1930 р.) і „Кривава довідка“ (№ 5, 6, 1930 р.) — Івана Даниленка; „Стьоба“ — Пилипа Рудя, „Заорана стежка“ — Бойка і багато інших, — з початку до кінця пройняті зневажистю до глитая, що виступає тут в найрізноманітніших ролях: розгульно-владного хазяїна у себе на хуторі, стишеного й замаскованого „мирного собі селянина“, войовничого фашиста, що скеровує свого бандитського обріза проти представників диктатури пролетаріату, замаскованого шкідника в радгоспі й т. д.

Ця класова зневажисть наймита до глитая яскраво виявлена в емоційно-напруженому оповіданні Панаса Гіщука „Хуртовина“ („Трактор“, № 2, 1930 р.).

Автор розповідає, як різдвяної ночі у хуртовину безробітний наймит іде степом до хутора Пшенишного шукати роботи. Його наздоганяє п'яна глитайська ватага, бере на сані і примушує співати, загрожуючи скинути у сніг. А приїхавши на хутір до куркуля, весела ватага залишила наймита в сінях голодного, а потім, згадавши про нього, втягнула до світлиці. Замість нагодувати, хазяйська дочка примушує його розважити її співами.

... „Я ледве стримував себе, щоб не кинутись на цю виплекану вовчицю“. Її слова падали, як вода на розпечене залізо; в мені заговорили довгі роки поневір'яння, голоду, холоду.

„Стерво, ти вошиве!“ — крикнула куркулівна, ще більше скаженіючи. Тоді мені терпець урвався. Я плюнув їй у вічі, вона скрикнула, відскочила, стіла грізно ворухнувся.

— Сволочі ви всі! Павуки прокляті! — закричав я осатаніло, втративши останній глузд.

Зустріч і сутичку безробітного наймита з глитайською зграєю автор зумів показати, як зіткнення двох антагоністичних класових сил — с.-г. пролетаріату і сільської буржуазії. З-під драної свитини безробітного, голодного, виснаженого і стомленого наймита випростується на повний зріст постать класово-свідомого с.-г. пролетаря.

В оповіданні показана й перспектива для наймитства: з глитайського господарства, з лабет найдикішої експлуатації — до соціалістичного господарства — радгоспу. Незаможник, у якого знайшов притулок цей наймит, порадив йому йти до радгоспу „Асканія Нова“. І автор бадьорими тонами закінчує своє оповідання:

„Тепер я йшов до них бадьорий, окрилений.

Там, за далеким обрієм, була моя надія, моя „Асканія Нова“ \*.

Журнал „Трактор“ показує, яким шляхом і якими темпами іде художнє зростання його співробітників „трактористів“. Кожен

\* Коли автор свого часу поніс був це оповідання до ЛіМ'у, там його до друку не прийняли, мотивуючи тим, що це — сентиментальне, різдвяне оповіданнячко, на зразок: „Мальчик у Христа на елке“. Треба нічого не розуміти в літературі, щоб, за формальною подібністю „Хуртовини“ Гіщука до сентиментальних різдвяних міщанських оповідань не побачити класової суті твору, що яскраво, з великою емоційною насиченістю й ідеологічною чіткістю виявляє боротьбу клас.



з них звичайно починає з поширеного дописа про свій радгосп про окремий конкретний факт. Далі переходить до маленького публіцистичного нарису, де в основну публіцистичну канву вплітаються окремі спроби художнього, образного показу дійсності. А потім автор уже пробує свої сили в оповіданні, повісті. Такий, в основному, шлях на наших очах пройшла більшість членів групи „Трактор“.

Цікаво, між іншим, відзначити, що коли тільки почав виходити „Трактор“, в ньому переважали вірші, як і в попередникові цього журналу — додаткові до газети „Наймит“. Проза, порівняно до часто більш-менш досконалих віршів — була дуже слабка. В останніх номерах „Трактора“ за 1931 рік бачимо інше. Питома вага віршів меншає, більше з'являється нарисів і оповідань, які дедалі підносяться на вищий ідейно-художній рівень.

Щоб правильно оцінити творчість „трактористів“, треба до неї підходити, насамперед, як до процесу зростання, а не як до творчості уже довершеної, стабілізованої у своїй творчій методі. Характеризуючись в основному активно-класовим, дієвим ставленням до світу, виявляючи матеріалістичне світорозуміння, творча метода основної групи „трактористів“ ще недосконала. Вона хвибує, насамперед, на недіалектичність. А звідси — часто схематизм, поверхове трактування даного соціального явища, декларативність замість глибокого художнього розкриття дійсності, публіцистика — замість художнього показу суті явища в образах.

Візьмімо оповідання Даниленка, Бойка, Ананьєва, Рудя, надруковані в перших номерах „Трактора“. Класова боротьба — лейт-мотив цих творів. Класові антиподи — активні будівники соціалізму і представники класово-ворожого табору — яскраво виявлені, подані в соціальній динаміці — класовій боротьбі. Це, звісно, добре. Але зле те, що ці класові протилежності автори подають схематично, а тому й однобічно, бідно з художнього погляду. Куркуль — майже однаковий у всіх оповіданнях. Наймички Галі в оповіданні одного автора часто не відрізниш від наймички Наталки в оповіданнях іншого автора.

Образ-схема, бідний на живий, конкретний зміст, образ-схема, що однобічно відворює живу, конкретну, багатогранну соціальну дійсність, — ось одна з основних хиб творчої методи „трактористів“ на першому етапі їхньої літературної творчості („Хліб“ — Михасьевича, „Стьопа“ — Рудя, „Заорана стежка“ — Бойка і інш.).

\* \* \*

Літгрупа „Трактор“ одна з перших на Україні відгукнулася на заклик РАПП'у показати країні її героїв і відгукнулася не тільки декларацією, ухваливши спеціальну постанову, а й ділом, своєю творчістю. Останні номери журналу переповнені художнім матеріалом, що висвітлює героїв п'ятирічки — ударників радгоспів і колгоспів. Друга більшовицька сівба, збиральна кампанія, круглодо-



бова робота трактора, взагалі бойові питання радгоспно-колгоспного будівництва,— усе це притягає увагу „трактористів“. Вони використовують художнє слово, як міцну зброю у боротьбі за більшовицькі темпи, за промфінплян, у боротьбі з клясовим ворогом. Яскравий зразок включення художньої літератури у боротьбу за виконання промфінплану є, прикладом, поезія П. Гіщука, одного з найкращих пролетарсько-колгоспних поетів „Ударний марш“ („Трактор“ 1931, № 6). У цьому короткому закликіві до с.-г. пролетарів, написаному і виголошеному на Всеукраїнському з'їзді робітників МТС у березні 1931 р. автор виявляє більшовицький розмах, поєднаний з міцною волею до боротьби за перемогу, усвідомлення вирішального значення другої більшовицької весни:

Розгортайтесь  
на ново дороги,  
Гей, мотори,  
піддайтеся грому!  
Закройсь, зима,  
сьогодні  
говорять  
тракторні колони.  
Сонце, дайш гарт.  
Хмари мечами розбий!  
Викинь на небі плакат:  
— Все для сімби!  
Переможемо  
Запал на змагання.  
Всю снагу—  
На більшовицький штурм!  
На безмежних ріллях—океанах  
Хай збуває  
в зрості  
зелен—шум!

Поруч із цінними позитивними рисами в цій поезії є дві вади, що знижують її ідейно-художню вартість. Перша вада,—автор не загострює уваги на жорстокій клясовій боротьбі, що точиться навколо питань реконструкції сільського господарства. Адже ця реконструкція, штурм ланів тракторними колонами не є тільки технічний процес, а, насамперед, соціальний. Це процес ламання власницьких відносин, ліквідації глитаїства, як кляси, на базі суцільної колективізації, отже — насамперед, жорстокої клясової боротьби з глигасем, що чинить одчайдушний опір соціалістичному наступові. Автор цю основну соціальну ознаку процесу реконструкції сільського господарства, відображає в невиразному образі, що може бути витлумачений і сприйнятий не як образ клясової боротьби, а як образ боротьби поколінь:

Ломиться ріль граніт,  
(Юне  
з старим\*  
на герць!)

\* Розрядка моя — В. З.



Гей, кучеряві!  
Нажміть  
на межі нив,  
серць.

В кінці поезії автор, правда, намагається виявити класові протиривенства строфою:

Наша пісня—  
голосніш від грому,  
Ворогам—  
гостріша від ножа,

але це строфа теж звучить невиразно, не викриває суті процесу: не ясно, про яких ворогів мова, і чому саме наша пісня—ім гостріша від ножа, а не насамперед оспівані в попередніх рядках сталінні тракторні колони, що атакують степ.

Соціально невиразність, можна сказати, позапартійність деяких образів автора спричиняється до того, що автор цієї поезії не виявляє яскраво, що тракторна атака степу це не просто рух, порив юних серцем, а боротьба, класова боротьба за соціалізм, яку провадять свідомі борці, класа пролетарів—могильників капіталізму, разом і з бідняцько-середняцьким колгоспним селянством за проводом ленінської партії.

Ця хиба творчої методи—невміння підкреслити соціалістичний зміст процесів індустріалізації, реконструкції с.-г.,—виявляючись не тільки у деяких „трактористів“, а й у творах старших пролетарсько-колгоспних письменників, знижує більшовицьку партійність творів цих письменників.

Відомо, що ідеологи соціал-фашизму на сьогоднішньому етапі своєї боротьби проти СРСР уже не заперечують великих господарських і культурних досягнень пролетаріату Радянської країни. Вони ладні визнати, що п'ятирічка виконується успішно, що індустріалізація нашої країни розгортається нечуваними темпами, але вони не визнають „дрібниць“: соціалістичного характеру нашого будівництва.

„Тому радянські письменники, — пише тов. Бруно Ясенський („Правда“, 23-X 1931), — зображуючи у художніх творах виробництво, село, зовсім не змазуючи труднощів і суперечностей зростання, повинні особливо яскраво відобразити наростки нового, принципіально відмінного від капіталізму: інакше ці твори, нариси тощо класовий ворог може використовувати проти СРСР. (Окремі факти такого порядку уже є: цілком передрукуюють деякі твори, далеко не правих попутників, які не зуміли виявити соціалістичний характер нашого будівництва)“.

А тим часом неувважність до цієї сторони справи (власне не „сторони“, а суті справи), яскраво виявляється і в деяких творах „трактористів“, присвячених показові героїв п'ятирічки і наших досягнень і бойових завдань—зокрема в поезії Дорошка: „У портах елеватори ждуть урожаїв“ („Трактор“ № 6, 1931). Автор широко трактує тему, він показує велику вагу успішного розв'язання зернової проблеми в СРСР для збільшення темпів інду-



стрілізації, для зміцнення всієї господарської системи СРСР, викриває взаємозв'язок, єдність різних галузей господарства. Але він не подає в своїх образах того якісно відмінного, що відрізняє буйне зростання господарства в СРСР від капіталістичної країни часів розвитку капіталізму.

„В портах елеватори ждуть урожаїв,  
Республіка домен, республіка шахт,  
Не вперше на штурм, в бої вирушає,  
Посилює темпи, розмірює такт“ і т. д.

З цілого вірша не видно, що це соціалістична республіка, що це соціалістичне будівництво. Так само, як і з непоганих рядків:

Ідуть ешелони машинні полями,  
Братаються в полі зерно і метал,—

не видно, на якій соціальній основі здійснюється це „братання зерна і металю“. Під кінець поезії автор пише:

На степ, на врожаї ми робимо наступ,  
складаєм степам ми  
машинами заспів.

Щоб твердо країна  
Ступала, росла.

І в цій строфі ми знов не бачимо, під знаком якої соціальної якості відбувається наступ на степ. Разом із тим, тут змазана класова боротьба, труднощі, суперчності, в яких здійснюється соціалістичне будівництво. Маємо тут у багатьох місцях декларативну публіцистику, замість образного показу явища, певною мірою лякування дійсності, замість глибокого показу її, як суперечливого процесу, як боротьби протилежностей і викриття провідної протилежності. Ці хиби своєї творчої методи тов. Дорошко новинен подолати, бо вони загрожують перерости на систему, дуже близьку до творчої методи „Літфронту“.

Хиби творчої методи—це вияв недосконалого світогляду письменника; вони свідчать, що автори ще не опанували марксо-ленінської теорії, її ядра—матеріалістичної діалектики. Глибоке засвоєння марксо-ленінського світогляду є єдино певний шлях до переборення цих й інших хиб творчої методи, до опанування єдино-правильної творчої методи пролетлітератури—методи діалектичного матеріалізму.

\* \* \*

Віддаючи почесне місце поруч старших членів групи—ударникам соціалістичних ланів, призованих до літератури (П. Гараган, С. Юрченко, Г. Комлів, Настя Паламарчук, М. Коркішко, Віваренко, Башта, Лосів, Гезела і інш.) журнал „Трактор“ останніх місяців рясніє нарисами, що відтворюють конкретних, живих творців більшовицьких темпів, героїв наших великих будів, ентузіастів соціалістичної праці, що новими формами праці—соціалістич-



ним змаганням і ударництвом переборюють труднощі будівництва своєю відданню працею кладуть цеглини у підмурки нового світу — соціалізму. Ф. Кириченко у своїй програмовій поезії — „Показати героїв“ („Трактор“ № 6, 1931 р.) гостро критикує недолугих кабінетних писак, що замість іклюдитися в соцбудівництво, щоб глибоко пізнати його й правильно, по-більшовицькому відобразити, висиджують, мов квочки, сюжетики, „калічать теми“, а то просто коротають час у більярдних (недвозначний ватак!), і звертається до пролетарських письменників до ударників:

Наше місце — колгоспи,  
радгоспи, МТС!  
Письменники-бійці,  
до грізної зброї!  
Ганьба тим, хто в більярдних десь,  
Коли клася  
кличе  
оспівати  
Нових героїв!

Ф. Кириченко й сам береться виконувати визначений в цьому виступі програм. У поезії „Слово — героям“ („Трактор № 7, 1931 р.) від імені ентузіастів соціалістів — тов. Рибки (радгосп „Комуніст“ на Лозівщині) і тов. Башти (радгосп „Металіст“ на Сталінщині), який дав світовий рекорд роботи трактора, автор висуває бойовий більшовицький програм виконання історичного гасла тов. Сталіна — опанувати техніку. Втілюючи це гасло в художнє слово, тов. Кириченко застерігає проти небезпеки — проти спроб ледарів, саботажників, шкідників замаскувати цим гаслом свої намагання, скеровані на зрив більшовицьких темпів у роботі:

Яке мені діло,  
що в полі прорив?  
На роботу не вийшов,  
бачте, не з ляку,  
Я дома серйозно техніку зубрив...  
А техніка, знаєте,  
вирішує все.

І далі поет закликає комсомол давати одкоша таким „техно-зубрам“:

Нам таких технозубрів  
не треба ніяк.  
Визубрити книжку  
дуже просто.  
У подібних „учених“  
мозок заляк,  
Їх здорово зудить  
ледарства короста.  
Комсомоле!  
Таких — на одгострений спис,  
Віднесімо  
до зоологічного музею, —  
Хай глянуть працюючі,  
скільки технокрис  
Комсомол назбирав  
для галереї!



Клясово-ворожому підходові до опанування техніки автор протиставляє більшовицький підхід ентузіастів радгоспів і, як зразок, подає промови героїв трактористів Рибки й Башти. (Тракториста Рибку показує і тов. Гішук і в нарисі, надрукованому в газеті „С.-Г. Пролетар“, а Башту висвітлює т. Холош у своїх нарисах про радгосп „Металіст“). Заналізувати всю поезію „трактористів“ — окреме велике завдання. Тут треба відзначити те нове, відмінне, що несе в собі поезія „трактористів“, ударників це: клясова пристрасть, колективізм і радість соціалістичної праці.

Тов. Я. Солодченко, що почав свою літературну роботу дуже слабким нарисом „Комуна ім. Сталіна й оповіданням „Онуча“, виявляє в нарисі „Директор № 54“ значне художнє зростання. Твір цей свідчить, що тов. Солодченко вже опановує нарисову форму: в основному автор уже говорить не поняттями, а образами, автор уміє знайти і підкреслити основні вирішальні ланки в роботі радгоспу: опанування техніки, правильна організація виробництва, уважне ставлення до машини. В центрі уваги авторової — ударник-тракторист радгоспу „Червоний Перекоп“ Тищенко, протиставлений рвачам і ледарям. Тищенко, як передовий с.-г. пролетар, виховує молодих трактористів:

„Таке уважне ставлення і шаноба до машини з часом виховує і товаришів Тищенка. Це їх одрізняє од решти трактористів, з часом стає для них гордістю і предметом заздрощів товаришів.

Тищенківець — це вже визначає кляс гарної роботи“.

Тракторну колону захопила серед степу злива. Машини загрузили в болоті. Трактористи кидали машини й бігли до вагончиків.

— „Тищенко був вихідний після нічної зміни і спав. Проте вибухи грому і галас трактористів збудили його. Довідавшись в чому справа, швидко нап'яв на себе комбінезона і побіг до своєї машини.

— От чудак, — прокинувшись, сміявся Срібний“.

Інші трактористи, присоромлені вчинком Тищенка, і собі побігли до тракторів, і машини були врятовані. Один тільки Срібний не пішов, заявивши: „чому я піду, я своїх 8 годин одробив“.

На отакій деталі автор показує нам два ставлення до праці: ставлення свідомого пролетаря-ударника і ставлення шкурника, рвача.

Автор, правда, не розкриває нам клясової підоснови поведінки Срібного, але подає біографію Тищенка. Тищенко, колишній наймит глутайський, що разом з багатьма своїми товаришами перейшов до радгоспу 1929 року. Ця біографічна довідка багато світла проливає на соціальну зумовленість Тищенкової поведінки. Сам Тищенко підкреслює різницю праці в капіталістичному господарстві (глутайському,) і в господарстві соціалістичному. Звідси, з усвідомлення того, що працюєш у соціалістичному господарстві, випливає і ентузіастичне ставлення Тищенка до праці. На жаль,



автор цього моменту художньо не розкрив. Тільки в кінці нарису автор кількома рисами з Тищенкою біографії розкриває класове обличчя цього ударника. А перед цим Тищенко виступає в авторській інтерпретації, як аполітичний старанний робітник, як машинолюбець і тільки. Автор не зумів показати тут соціалістичного характеру ударницької праці. І це наслідок недостатнього засвоєння матеріалістично-діалектичної творчої методи.

Про героїв цього ж радгоспу — нарис „Герої героїчних буднів“ Івана Даниленка. Велика перевага Даниленка перед іншими „трактористами“ є та, що він кожне зображуване чи в нарисі, чи в оповіданні соціальне явище розкриває, як явище класової боротьби. Ця риса є властива усім його творам, надрукованим у журналі „Трактор“: „Село Комуна“, „Кривава довідка“, „Ім'я їм — ентузіясти“, — палкий, емоціонально насичений нарис про ударників радгоспу „Комуніст“, „Комсомольська ударна“ і, нарешті, останній, згаданий вище, — усі ці нариси, коли розглядати їх у хронологічному порядку, говорять про висхідний шлях розвитку автора. Кожне досягнення пролетаріату автор уміє показати, як перемогу соціалістичного наступу, як наслідок переборення жорсткого опору класового ворога. Це підкреслює, характеристична і дуже цінна риса творчої методи т. Даниленка. Її треба теоретично усвідомити й зробити здобутком інших. Слабкі сторони творчої методи Даниленка — схематизм у показі персонажів і в розвиткові дії, деяка поверховість; але останні нариси показують, що він іде шляхом подолання цих хиб.

У нарисі „Герої героїчних буднів“ Даниленко подає короткий огляд історії радгоспу, його досягнень, як процесу невинної класової боротьби з глитаєм. Автор уміло показує, як у процесі жорстокої класової боротьби виковуються, міцніють, гартуються політично кадри радгоспу, сьогоднішні герої героїчних буднів: коваль Завгородній, тракторист Руф, столяр Соболев, що 23 роки провів у клітках глтайської експлуатації, робітники комсомольської ударної дільниці і інші. Нарис цей, в основі своїй ще публіцистичний, як більшість нарисів Даниленка.

Треба відзначити правильне, в основному, з погляду творчої методи спрямування нариса т. Ананьєва „Червоні гради“ („Трактор“ № 6). Тут автор на перше місце висуває соціально-якісну, відмінність соціалістичної праці в радгоспі і праці в глтайських господарствах, що існувала кілька років тому на території нинішнього радгоспу.

Автор правильно зосереджує увагу на жорстокій класовій боротьбі, в процесі якої ліквідовано глтайські господарства, в процесі якої народився та зміцнів городній радгосп ім. Косіора на руїнах глтайських кубел. Передові робітники радгоспу, колишні глтайські наймити, по-соціалістичному ставляться до праці в радгоспі, дорожать кожною рослиною, кожною господарською дрібницею, таврують несвідомих, відсталих. Ударник Гаврило каже:



„— Роззявкуватий поливальщик, чи той, хто поливає за приказкою „аби день до вечора“, або хто стає на поливку й думає, що це він поливає не червоні радянські грядки баклажанів, а якогось Гаценка чи Буковського — той забуває боротьбу за ці грядки, порушує трудову дисципліну і забруднює чорними плямами договора соцзмагання“.

Цю кардинальну соціальну відміну в стані і ставленні робітників до праці, — з переходом їх від глитаїв до соціалістичного господарства, — автор проводить червоною ниткою через увесь нарис і в кінці ще раз підкреслює в промові голови загально-радгоспівських зборів, присвячених дворіччю страйку с.-г. робітників у глитайських господарствах:

„Два роки тому на глитайських землях, политих нашим потом, виростили і червоніли від нашої крові баклажани. Нині ці ж баклажани ще швидше ростуть і червоніють та вже не від поту й крові, а від чесної праці, від того, що ми сміливо стаємо до лав ударників, свідомо боремось за нові й нові перемоги. Отже, пригадуючи все це, ми відмічаємо його тим, що кращих з нас преміюємо й передаємо до лав лєнінської партії“.

Також вірний, в основному, підхід до висвітлення радгоспного й колгоспного життя виявили в своїх нарисах т. т. Гавриленко („Ударний 518 — 1040“, „Староста“), Холош (серія нарисів про радгосп „Металіст“), Гезела („Ударна зерно-фабрика“), С. Юрченко („Наказа виконано“ — про комуну ім. Чубаря), Гараган („Повною ходою“ — про комуну „Червона Україна“ на Лозівщині). Ентузіастичну роботу комсомольців у радгоспі „Червоний Велетень“ висвітлює ударник Г. Комлів у нарисі „Герої комсомольського база“. Хиба цього нарису — деяка тенденція до лякування дійсності: в автора доярки завжди, і на роботі і на відпочинкові — з веселими співами на устах.

В журналі ще дуже мало оповідань. А тим часом подані в журналі, особливо в останніх нумерах, оповідання свідчать про те, що цей жанр цілком під силу передовим „трактористам“. Підстави для такого висновку дають, зокрема, два оповідання, варті детальнішого, ніж це можливо в даній статті, розгляду. Ці оповідання: „Секрет майстра“ („Трактор“ № 8) Натана Рибак, що цікаво показує психологічний злам у негативно настроєного до радянського ладу німецького майстра, який (злам) стався під впливом оточення ударників заводу, — і „Грушина бригада“ Євгена Гікіша, що змальовує процес народження соцзмагання серед відсталих і малосвідомих робітниць радгоспу під впливом прикладу передових робітниць (комсомолка Груша). Автор бере ударництво в радгоспі на тому етапі, коли воно тільки вибруньковується, оформлюється, несучи в собі багато елементів стихійності, навіть політичної несвідомості (частина доярок включається в ударну роботу з мотивів особистих, не розуміючи ще соціально-політичного значення ударництва).

Десятий номер „Трактора“ з 1931 р. присвячений показові героїв праці на цукроварнях і виявленню літературної творчості ударників цукроварень. На високому художньому рівні стоїть



нарис „Староста“ В. Гавриленка — про соцізмагання між змінами на цукроварні ім. Сталіна і формування в цьому процесі нової людини, нового ставлення до праці. Цей нарис є приклад того, як треба показувати в художньому творі окрему особу, окремого героя. У Гавриленка ударники — комсомолец Микола і старий робітник Мельник — подані не відокремлено, не матафізично, а як частина ударницького колективу, як окреме в цілому. Тут уже маємо відхід від схематизму до повнокровного художнього показу. Позитивно, в основному, треба оцінити й оповідання „Кришталь“ Ф. Солоненка (про заводського винахідника) і нарис „Перехідний“ П. Самченка, надруковані в цьому номері.

\* \* \*

Певна річ, цей дуже схематичний огляд аж ніяк не претендує на вичерпне висвітлення тієї частини творчості „трактористів“ і ударників соціланів, що є вміщена в журналі „Трактор“ (не кажучи вже про численну продукцію їхню, розкидану по інших журналах („Селянський журнал“, „Плуг“) і газетах — зокрема районних. Ця моя спроба тільки мала частка великої колективної критичної роботи коло буйних паростків творчості ударників, що йдуть у літературу з лав с.-г. пролетаріату та колгоспного селянства. Марксистська критика має найближчим часом детально вивчити цю творчість, виявити й усвідомити, що принципіально нового несе вона в своїй творчій методі, і що тут є хибного, як наслідок нездорових впливів, літературних традицій, як хвороба зростання.

Але вже й зараз деякі попередні підсумки можна зробити. Перший підсумок. Творча метода членів літгрупи „Трактор“, як вона виявилась в розгляданих вище творах, характеризується в основному, з одного боку: 1) класовою наснаженістю, активністю у ставленні до світу, 2) актуальністю питань, що їх висвітлюють автори, 3) чіткою класовою спрямованістю. В основі її лежить матеріалістичне пролетарське світорозуміння. Але це світорозуміння не піднесене ще на рівень марксо-ленінської філософії — діалектичного матеріалізму, не озброєне марксо-ленінською діалектикою.

Ці вади світогляду конкретизуються в творчій методі, як схематизм, тобто однобічне відтворення соціальної дійсності, невміння показати цю дійсність, як діалектичний суперечливий процес. Звідси випадки поверхового трактування явищ, невміння показати класову боротьбу, як рушійну силу суспільного життя, невміння глибоко показати якісну відміну соціалістичних відносин, праці, від капіталістичних, часто поверхове захоплення успіхами, творчим поривом, ентузіазмом переможного пролетаріату СРСР, без показу соціального, саме соціалістичного змісту цих великих творчих напружень мас. Нарешті, недостатня літературна грамотність виявляється в незавжди вмілому, іноді примітивному оруду-



ванні художнім словом, специфічною зброєю боротьби, у підміні цієї зброї публіцистикою.

Отже, даліше зростання групи має йти лінією: 1) роботи над глибоким засвоєнням марксо-ленінського світогляду, як керівництва до дії, як основи творчої методи пролетлітератури; 2) розгорненої літературної учби, щоб опанувати художнє слово, як специфічну ідеологічну зброю; 3) критичного засвоєння літературної спадщини минулого і вивчення сучасної пролетарської літератури під поглядом усвідомлення всіх досягнень і хиб у її творчій методи.

Другий підсумок. Журнал „Трактор“ активно включився в практику содбудівництва. Показом героїв п'ятирічки, рішучою спрямованістю на обслуговування вирішальних політично-господарських кампаній і робіт (друга більшовицька сімба, збиральна, опанування техніки) журнал довів, що він стоїть на більшовицьких позиціях. Журнал дедалі більше стає, згідно з постановою останнього пленуму Ц. Б. „Плугу“, журналом ударників соціалістичних ланів, призваних до літератури. Творчість ударників, дедалі більше, посідає в ньому центральне місце. Основна вада в цьому напрямі — зовсім незадовільний, неприпустимий стан критично-методичного розділу журналу. За це має відповідати критична секція „Плугу“.



А. Афіногенов. „Творческий метод театра“. (Диалектика творческого процесса). Критическая библиотека „На литературном посту“ ГИХЛ 1931, тир 5.000, стр. 140, ц. 1 р. 15 к.

Боротьба за творчу методу пролетарського театру тільки не розгортається. Теоретична думка на теа-фронті, хоч останніми часами й поживалася, проте ще й насьогодні не стоїть на такому рівні, щоб давати практикам пролетарського театру „силу орієнтування і ясність перспективи“.

Праця А. Афіногенова, як це видно з авторових настановлень, мусіла б заповнити, хоча б до певної міри, цю прогалину на теа-фронті. Дати аналізу „непосредственной практики творчества в разрезе основных категорий диалектического материализма“ і одночасно дати відсіч теоретикам від механіцизму (Глебов, Піотровський) еклектизму (П. Новицький) та гегеліянству (Б. Рейх), що прикриваються марксизмом, пропагуючи еклектичні ворожі теорії—ось найголовніші завдання роботи Афіногенова. Визначивши конкретніше тему своєї роботи в підзаголовкові („Диалектика творческого процесса“) автор всю книгу будує за такими основними розділами. „Художник и действительность“, „Объективное и субъективное в творческом процессе“, „Причинность и самодвижение“, „Борьба и единство противоположностей“, „Качество, количество и мера“ і т. д.

Отже авторові настановлення й перелік основних розділів книжки „Творческий метод театра“ дозволяють говорити про неї, як про першу спробу застосувати категорії матеріалістичної діалектики до аналізу творчої методи театру, або вірніше — виявити творчий театральний процес, як процес діалектичний. Наскільки автор справився з поставленими завданнями — видно буде з дальнішого розгляду; зауважимо лише, що й сам він ряд своїх тверджень уважав за дискусійні, визнає певну абстрактність в аналізі, та не скрізь вдале застосування загально-філософських і методологічних тверджень до театрального процесу.

Але в книзі Афіногенова цікавить нас не лише суто-театральна специфіка процесу (хоча й з цього погляду вихід цієї праці—ціла подія). Особливого розгляду, на наш погляд, ця книга заслуговує саме своїми загально-філософськими, методологічними настановленнями, скільки автор навіть у найбільш „специфікаторських“ розділах (скажімо „метод актерской работы“) передусім, повертається до проблем методологічного характеру, висуваючи часто твердження дискусійні чи навіть, просто, антимарксистські.

А. Афіногенов починає свою працю з того, що відштовхується від Воронського й Переверзева. Але це відштовхування здійснюється не з позицій послідовного воєнничого лєнінізму, бо посилається автор у всіх вихідних моментах на Плєханова, Гегеля й Деборіна. Так, навівши кілька просторих цитат з Плєханова, автор робить такі узагальнення щодо творчого процесу загалом.

„Проблема творческого процесса заключается в том, что художник не может выдумывать образы, что свое субъективное намерение изменить действительность, свое понимание ее он отражает в образах объективной, существующей вне и независимо от его понимания действительности“ (7—8 ст.).

Мова про основне питання творчого процесу: про взаємовідносини реальної дійсності і суб'єктивних намірів, цебто об'єкта й суб'єкта. На цьому питанні



зарту зупинитися й тому, що в книзі вона посідає досить поважне місце (цілі перші два розділи трактують це питання, та й далі автор часто повертається до нього). З наведеної вище цитати можна було б зробити припущення, що автор хоче підкреслити основну засаду діалектичного матеріалізму — про об'єктивність буття, первинність його щодо мислення, пізнання. Але таке припущення мало б рацію лише в тому разі, коли б ця формула не лише відповідала на питання про походження суб'єкта від об'єкта, не лише вказувала на залежність категорії суб'єкта, а й визначала його взаємозв'язки з об'єктом.

Саме тому, що й для Переверзева, з яким полемізує Афіногенов, ця проблема кінчилася на констатації походження суб'єкта від об'єкта, на встановленні факту первинності першого щодо другого, саме тому у критиці Переверзева, в спробі дати марксо-ленінську формулу, треба було дати чітку вказівку на діалектичний характер взаємовідносин буття й мислення, підкреслити активну роль пізнання. Гім часом, у формулі Афіногенова саме цього підкреслення немає.

Далі автор виточює свою думку: „Развитие образа, следовательно, происходит в строгом соответствии с развитием той объективной реальности, которую это понятие отражает вне и независимо от субъективной идеи художника, хотя сам образ и есть выражение этой субъективной идеи“ (5 ст.). Ще далі автор наводить приклад із творчості Гоголя: „Эти образы—пишет Афиногенов про образы Гоголя—были столько же образами Гоголя, сколько образами самой русской действительности, развитие которой шло помимо и независимо от Гоголя“ (тамже). З цього крикалу вже зовсім ясно, що автор нехтує активну роль пізнання. З цього логічно випливають міркування Афіногенова про соціальну природу мистецтва. „Художник должен познавать действительность, как исследователь, отображая познаваемое в образной форме“ (43 стр.).

Афіногенов — далекий тут від ленінської теорії відображення. В Леніна суб'єкт, відображуючи буття, одночасно й змінює його, впливає на нього. Тимчасом, за Афіногеновим, дійсність розвивається незалежно від пізнання, не зважаючи будь-якого впливу від нього. Посилаючись на Плеханова, Афіногенов стверджує: „Разумеется, если писатель вместо образов оперирует логическими доводами — он не писатель, а публицист, но он остается публицистом и тогда, когда „образы выдумываются им для доказательства известной темы“. (Плеханов 7 ст.). Отже, замість основної тези діалектичного матеріалізму про провідну, ведучу роль світогляду, ідеології в творчому процесі, маємо в Афіногенова некритичне повторення плехановських, кантіанських, по суті, тверджень. Як відомо, Плеханов, зокрема в роботах літературно-критичних (про Некрасова, Ібсена й др.), не піднісся до розуміння активної ролі пізнання, недіалектично трактуючи проблему художності й публіцистичності.

Афіногенов наводить найяскравіше місце з статті Плеханова про Ібсена: „Там где Штокман становится в позу непосредственного обличителя, за его спиной проглядывает лицо автора, и творческая тень образа подменяется логической схемой“. (41 стр.). Отже й тут бачимо некритичне ставлення до антидіалектичних тверджень Плеханова, який соціальну наснаженість, виразно-ідеологічне настановлення, ідейну гострість — називав „логічною схемою“, виводячи їх за межі „чистого мистецтва“.

Цікаво зіставити з наведеними висловлюваннями Афіногенова міркування його про ставлення актора до своєї ролі, до образу. Афіногенов стверджує, що „вопрос не в обвинении или оправдании, вопрос в понимании идей произведения, роли образа в нем...“ (60 ст.). Аргументується це законами матеріалістичної діалектики... „актер, прокурор или защитник никогда не может создать диалектический образ, ибо исходит от одной из противоположностей: оправдать или обвинить... (тамже).

Маємо „блискучий“ приклад того, як схолястичне методологізування стає за дороговказ для об'єктивістської опортуністичної практики. Меншовистуючий ідеалізм деборінської групи в трактуванні закону єдності протилежностей, саме тим й характеризується, що вона — замазує питання про провідну протилежність, пропагуєючи їх примирення, щоб скокуючись до меншовицького „об'єктивізму“. Звідси випливає й відмова від класового присуду в мистецтві, відмова від більшовицької партійності.



Слідом за Деборіом (і деборінцями) Афіногенов накреслює таку схему розвитку противенств: 1. „Внешнее различие — простая разность привычек, внешности сценических функций. 2. Внутреннее различие — противоположность... 3. Высшая форма различия себя от самого себя — противоречие при котором противоположности, содержащие в себе противоречие, как возможность, обнаруживают ее, скрытый антагонизм принимает форму конфликта, противоположности вступают в борьбу, уже в форме противоречий“ (106 ст.).

Як бачимо Афіногенов тлумачить діалектику кожного процесу за Деборіом. Проста тотожність, мовляв, переходить у відмінність („различие“), відмінність переходить в протилежність; вища форма протилежності — противенство. За такою схемою процес — двигун процесу, — з'являється не з самого початку, не в цілому процесі розвитку, а наприкінці, завершуючи, так би мовити, процес; сам процес, виходить, розвивається невідомо якими силами. Виходячи з цієї схеми, Афіногенов і накреслює шлях творчого процесу, як перехід, переростання, розвиток цих деборінських категорій до противенства включно.

Метафізичною теорією примирення протилежностей Афіногенов аргументує свій безоглядний захист наскрізь ідеалістичної, реакційної системи Станіславського, — дарма, що давно вже засуджені опортуністичні спроби видати афоризм Станіславського про добре й złe, за діалектику, хоч би й „стихийну“. Беручи під свій захист цю теорію „примирення“ класових протилежностей, Афіногенов посилається знову на Деборіна й на Гегеля: „Иными словами, употребляя термины Станиславского, не искать доброго в злом, а выявить, что доброе уже было заложено в злом, как его основание и сущность, что в результате процесса доброе стало законченным, в то время как в начале процесса оно было зародышевым чувством, принимавшем формы злого, сурового, скрытого в себе“ (102 ст.).

Добре, що Афіногенов виступив проти літфронтівських схем, проти безпаловського спрощеного поділу всієї складної нашої дійсності на біле й чорне (позитивне й негативне); такий поділ призводив у практиці до механіцизму, до спрощенства й лякування дійсності. Але погано те, що автор не протипоставив цим антимарксистським настановленням і теоріям марксо-ленінських засад

Афіногенов в одній площині, так би мовити, розглядає „раздвоенность“ і робітника-комуніста, і куркуля, і Гамлета. Скрізь автор шукає негативного в позитивному і навпаки. „Отрицательное в положительном не только не означает раздвоенности, но свидетельствует как раз о цельности: раздвоенная натура существует, как отрицательное и положительное, как две половинки, может быть даже борющиеся, но не переходящие одна в другую“.

Отак абстрагувавшись від практики класової боротьби, відірвавши категорії діалектики від дійсності, загрузаючи в схоластиці й методологізуванні, автор договорився до того, що почав під один гребінець загальної роздвоенности стригти й куркуля. І тут на подмогу притягається Деборін. „Всякое нечто не только становится иным, но само в себе есть иное, то есть оно становится тем, что оно есть в себе, оно приходит к себе, становится законченным“ („Гегель“ стаття в Б. С. Э.).

„Чем положителен для нас кулак? — запитує Афіногенов і відповідає: — тем, что он нами „ликвидируется“ как класс, что его историческая роль отрицательна, окончена и снята.

„Чем отрицателен кулак? Тем, что в глазах многих и многих середняков он не просто кровопийца, а и хороший хозяин, от которого зависят многие безлошадные, „знающий человек“, — тем, что кулацкая агитация находит положительную почву не только среди подкулачников, но и среди середняков“ (116 ст.).

Зводить до самої лише агітації — шкідливість, політичну ворожість куркуляства, клася, що відповідає на діалектичне „зняття“ скаженним терором, — може лише теоретик, що методологічно перебуває в полоні деборінщини — меншовистуючого ідеалізму. За Афіногеновим виходить, що куркульська агітація „находить положительную почву среди „середняков“, бо „середняк действительно так колеблется между двумя лагерями“ (104 ст.) і т. д. З цього висновок: середняк теж роздвоенний, в ньому мусять боритися добре й złe, так, як і в куркуля. Мабуть Афіногенов не поділяє тієї думки, що нині „основні маси середняка рішучо повернули до соціалізму“ (Сталін).



Представники груп меншовистуючого ідеалізму, ставлячи питання про „зняття“, „заперечення“ й „переходи“, по суті ігнорують якісний бік справи. І в Афіногенова в його підході немає диференціації, що випливає з якісних особливостей усіх сторін процесу. Правда, він наводить у своїй книзі Енгельсове застереження про те, що „Для каждой категории предметов имеется особый, ей свойственный способ отрицаний, чтобы из него получилось развитие“, (Енгельс) але на практиці його нехтує. В Афіногенова немає диференціації переходів одного процесу в другий і переходів у межах процесу. Характеристичне те, що в його роботі не знаходимо й конкретизації закону про перехід одної якості в другу через стрибок, бо фактично такі стрибки він отожднює з стрибками міри.

Приклади з творчістю Шекспіра, Чехова й інш. драматургів та паралелі з драматургією пролетарською, що ними рясніє робота, доводять: автор не бачить нової якості в пролетарській драматургії не розуміє стрибка, трактуючи розвиток театру й драматургії (і буржуазної і пролетарської), як еволюційні, ступеневе наближення до відносної істини, що й собі наближає до істини абсолютної.

„Шекспир, как и Гейне, Байрон, Пушкин, Гоголь и другие лучше многих современных драматургов понимали всю абсурдность претензий на абсолютное новое, усердно разрабатывая материалы как предшествующих поколений, так и своих современников. И именно отчетливое представление об относительности своих творческих возможностей двигало вперед относительные истины старых тем и сюжетов, развивало их, дополняло, обогащало и тем самым приближало их к абсолютной истине в них заложенной“ (46—47 ст.).

Не випадково, праця Афіногенова, досліджує творчу методи театру в загальній, а не пролетарської театру. Автор мислить собі пролетарський театр, як розвиток театру Шекспіра, Станіславського, буржуазного театру загалом. Апологетично поставившись до системи Станіславського, Афіногенов, зрозуміло, не може вказати: що ж само пролетарський театр мусить критично засвоїти з цієї системи (Окремі моменти, що їх наводить Афіногенов, звісно, за приклади бути не можуть: жест Станіславського—Штокмана в п'єсі Ібсена, шматок чорного оксамиту, що випадково розв'язав проблему оформлення цілого спектаклю і т. д.).

Афіногенов зовсім мало посилається на Леніна і зовсім ігнорує його вказівки щодо критичного використання буржуазної культурної спадщини. Він цитує Гегеля і в його дусі трактує цю проблему: „на каждой ступени дальнейшего определения воздвигается вся масса его предшествующего содержания и через свой диалектический ход вперед, не только ничего не теряет и не оставляет позади себя, но несет с собой все приобретенное и обогащает и сгущает себя в себе“ (Гегель) Гегелевський шлях розвитку абсолютного духа, що „сгущает себя в себе“ стає в Афіногенова законом розвитку матеріалістичної діалектики.

Що Афіногенов зовсім некритично ставиться до Гегеля, видно з таких прикладів. На 79 стор. автор так тлумачить взаємозв'язок „змісту“ й „форми“ в театральному процесі: „Временная ограниченность спектакля (уложиться в четыре часа), определенная им самим форма произведения, обусловленная своим содержанием форма становится законом развития своего содержания“ (Гегель).

З цього першого прикладу видно, що з допомогою Гегеля „форма“ в Афіногенова стає законом розвитку „змісту“. З'ясовуючи завдання пізнання, що претендує на науковість та об'єктивність, автор знову наводить думку Гегеля про те, що „художественный идеал или красота есть истинная действительность, соответствующая своей сущности“ (11 ст.) Це-то автор приймає тут основну ідеалістичну тезу Гегелю про мистецтво, як про споглядання абсолютним духом своєї суті.

У порушенному вище питанні про міру наближення до об'єктивної істини буржуазних драматургів і драматургів пролетарських, що опанували методу діалектичного матеріалізму, маємо в Леніна такі вказівки: „Единственный вывод из того разделяемого марксистами мнения, что теория Маркса есть объективная истина, состоит в следующем: идя по пути Марксовой теории, мы будем приближаться к объективной истине все больше и больше (никогда не исчерпывая ее); идя же по всякому другому пути, мы не можем прийти ни к чему, кроме путаницы и лжи“ („Материализм и эмпириокритицизм“ ст. 140).



Характерно є те, що автор не зійшов з висот схоластики до актуальних проблем нашого театрального сьогодня. Пролетарський театр і пролетарська драматургія зовсім випадають з кола аналізу. Драматургія Кіршона, прикладом, кількарічна робота тромів, революційних театрів Мейерхольда і драматургія Маяковського залишилися поза аналізом Афіногенова. Про центральне завдання пролетарського театру: показ героїв соціалістичного будівництва, показ робітника ударника, про реконструктивну тематику театру загалом — він не говорить. Маємо, отже, невний відрив теорії від практики класової боротьби на театрі за реконструктивної доби.

Схоластичне методологізування, формалізм, некритичне ставлення до Деборіна й Гегеля виявилися в книзі Афіногенова, не як впливи й окремі зриви, а як ціла методологія меншовицького ідеалізму.

Слід відзначити, що журнал „На літ-посту“ свого часу визнав помилявість видання цієї книжки в критичній серії журналу.

Ів. Юрченко.

**С. Добровольський.** Маяк. (Героїка реконструктивної доби). Книга перша. „Крига скресла“. ДВОУ. „ЛІМ“ 1931, ст. 380, ц. 3 крб.

Кожен новий твір Добровольського є новий крок на шляху опанування творчої вимости — це свідчить за автору невпинну працю над собою, від малохудожньої й схематичної повісти „Залізний кінь“ до величезного полотна, над яким нині працює Добровольський — ось його шлях. Загальна ж ознака всіх праць письменника — актуальна тематика, тематика реконструктивної доби.

Новий роман (вірніше I частина роману) „Маяк“ змальовує будівництво величезного радгоспу на Північному Кавказі, на колишніх землях барона Менгдена, поміщика Самойлова тощо. Показати процес творення зернової фабрики світового значіння, що буде за фортецю соціалізму, показати героїв, що під керівництвом партії штурмують перекопи будівництва, відбити злам, що стався серед найширших мас селянства, відбити боротьбу з глутайнею та шкідниками — такі завдання поставив собі автор у романі „Маяк“. Завдання надзвичайно складне; воно вимагає максимуму політичної поорієнтованості в тих подіях, що сталися за останні роки в нашій країні, органічної участі в наших будівничих процесах. З другого боку багатогранність теми загрожувала небезпечкою написати про все в цілому і ні про що конкретно. Автор цієї небезпеки уникнув, зі своїм завданням в основному справився. Правда, окремі прогалини в творі є; та про них — нижче.

Колись дикий, пустельний „як скаламучене море, виснажений спекою і бур'янами степ“, перетворити на зразкове господарство, що має дати країні 12 мільйонів пудів товарового хліба — таке завдання дала партія „колишньому погошичеві, пугатареві в панській економії і слюсареві паротяго-будівельного заводу, Гаєвському“ (ст. 34). Гаєвський, що за автором символізує „сполучення землі й заліза“ як „єднання міста з селом“ (ст. 34), витриманий більшовик, загартований у боях, певний своїх сил — є головна діва особа твору. В боротьбі з класовим ворогом, — шкідництвом, що непомітно простягло й сюди своє павутиння, в боротьбі за темпи будівництва він виявляє більшовицьку незламну волю.

Поруч з Гаєвським, автор подає і інших типів, зокрема й представників агро-технічної рад. інтелігенції. Головний інженер Маслов, прикладом, є представник тієї частини інтелігенції, яка свідомо пішла на роботу в соц. будівництві, але в якій ще зберігся міцний дух інтелігентської м'яккотілості, побоювань перед труднощами. Інший — головний механік Штанько, що „на будівництві пераз виявляв вдачу партизана, якого більше захоплював ефектний спосіб перемоги, аніж суть її“. От через що він іноді кривився на марудній, повсякденній роботі“ (ст. 38—9). Показує автор агронома Літовченка — фахівця, цілком відданого справі роб. класу. За його ініціативи в селі засновується колектив. На жаль автор менш звернув уваги на цю постать, тому порівняно з багатьма іншими посталями твору вона вийшла схематична, недороблена.

Це — так би сказати верхівка будівництва. Поруч з ними виявляють себе рядові борці, будівники радгоспу. Насамперед, автор зупиняється на постатях трактористів, показуючи різних типів, що по-різному ставляться до будівництва.



Ось один із них — Коваленко. Він не від того, щоб мати на своєму подвір'ї „власного залізного коня“, бо й участь у будівництві для нього є лише спосіб добути грошей на хазяйство. Але це лише одиниці, яких перековає колектив. В основному ж трактористи, „дебільша хлопці молоді“, — це загін відданих бійців за соціалістичне будівництво. За словами одного з них Ляньки Крутя „наше нещастя, що ми пізно народилися й не могли битися за одні степи. Але тепер укупі з старшими товаришами, що завойовували цілину з рушницями в руках, ми й за стерном виконаємо господарський наказ уряду, як бойовий наказ“ (ст. 122).

Боротьба за прискорення темпів оранки широко розгорнена в романі. В соціалістичні удари бригади трактористів виявляють себе, як дійсні ентузіасти. Заслугують на увагу постаті, Ляньки Крутя, Феді, Люби, бригадира з 30-річним виробничим стажем — Шульги, бригадира Михайловського тощо.

Разом автор розгортає картину класової боротьби на селі, що його перебудова є складова частина роботи радгоспу та показує характеристичні постаті різних учасників цієї боротьби. Вдало подана, прикладом, постать бідняка Івана Кравчука: „прийшовши на ялівчанські степи з самими робочими руками та з купою дрібної дитвори“, він працював на тих, що, приходили з грішми, з худобою, з машинами, хто був спритніший щоб натоптати собі скриню й збагатити оселю — чи то одверто грабуючи свого брата, чи приховано виискуючи чужу працю“ (ст. 131). Ця постать є характерна для цілої бідняцької частини села, що нині під проводом партії його перебудовує. З другого боку виступає підкуркульник Лаврін Боровик (бідняк), що своїми хазяйськими мріями нагадує тракториста Коваленка. Також вдало показана нерішучість, вицікування Опари і т. д. Життя і праця когоспу, успіхи соці. будівництва в цілому переконують ту частину бідняцтва й середняцтва, що певний час вагалась, сумнівалась. Цей злам вдало показаний у творі.

З другого боку виступає глитаїня, що озвіріла об'ється проти рад. будівництва, проти колективізації. Але тут автор трохи „спасував“: типи глитаїв, — крім хіба більш-менш вдалого Симоненка, вийшли схематичні, неживі; їхні методи боротьби — надто наївні, а тому й перемога бідняцькій частині села дається в творі непереконливо легко. Це є явне спрощення явний ідеологічний зрив. Нарешті дуже серйозний **прогрив** утворює те, що автор нам не подає **середняка**, боротьба за якого є найскладніша в нашій дійсності.

Найкраще вдалась автору постать чередника Охріма Полатая, що „від дня народження живе серед цих степів, що виріс у колосці матері природи“ (ст. 44). Це своєрідний патріот степів, певний їх містичної сили. Автор спромігся показати глибокий злам, що стався в свідомості цього діда. Це ще одна ілюстрація того історичного повороту, що стався серед селян, що змусив їх порвати з минулим, заради нового соціалістичного життя. Ось як змальовує автор настрої цього діда:

„І то сказати, міркував далі, — землю бог створив, і створив людину... Звелів людині добувати хліб у поті лиця. Тепер людина машину собі вигадала, і як сказала, так і стало по її. Захотіла — цілу округу ріллею залила і пшеницею заврушила. Погляньте на поле совхозове й совізьське, а потім на наш самодичний піт — де краще? Не знаю, як на вашу думку, а в мене суєт-суєта в голові: чи молитися тим, що на небі, чи тим, що на землі“... Останні слова, що болючим стогоном вирвалися з грудей, нагадали Гаєвському стогін підшугованої трактором цілини, бур'янами пророслої й залеженої віками. Чи не вони, ті трактори, переорали перелоги марновірства в чередниковій голові, щоб засіяти їх насінням твердої свідомості“ (ст. 378—9).

С. Добровольський уміє вибрати типові, й дає яскраві, переконливі малюнки будівництва, боротьби за нове соціалістичне життя. Але одночасно невдало показано в творі шкідництво. Хто така Неллі — що мала спеціальне доручення закордону від білогвардійської організації? Не більш не менш, як сентиментальна панночка, що сумує за втраченим, коли „кожен день“ був за „бокал п'яного трюнку“ (ст. 99). Вона шукає розваг, нудитися за минулим, розбещеним життям. Вона з'являється до радгоспу під маркою дочки робітника (до речі чому адміністрація не задікавила глибше її соціальним станом?) добути золото, що його зако-



жав на території нинішнього радгоспу її дядько барон Менгден, золото, як засіб задовольнити свої прагнення й підкорити своїм чарам „упертого більшовика“ (Гаєвського). Але для чого вона це робить, у чому полягає її шкідницька функція, — ніяк не відомо, хоч автор і показує зв'язок її з закордонною контрреволюційною організацією.

Постать головного шкідника — архітектора Казаса, знов схематична, недороблена; окремі його шкідницькі дії (проекти житлового будівництва, грибок на буд. матеріалі тощо) надто незамасковані, а тому непереконливі, як і непереконливе викриття Казаса від органів ДПУ.

Одна з позитивних рис твору в тому, що автор позитивними типами не захоплюється над міру, показує в них не лише „геройське“, як це роблять багато письменників. Автор показує живі постаті з властивими їм тою чи тою мірою суперечностями; такий Гаєвський, Штанько і ряд других, що вкупі складають міцний, злотований колектив, здібний творити, здібний боротися за соціалістичну перебудову. Проблема сім'ї, кохання в творі підпорядкована боротьбі за радгоспне будівництво (згадаймо Ляньку Круття, Любу тощо). Взагалі на сюжетних, індивідуальних мотивах автор зупиняється мало.

Автор припустився ряду серйозних хиб. Про деякі з них уже було сказано вище; тут особливо слід підкреслити те, що ролі партійного й комсомольського осередку та профорганізації в творі не показано. Не показано їх провідної ролі в боротьбі за будівництво радгоспу. Це великою мірою знижує ідеологічний рівень твору.

Перед автором стоїть складне завдання — опанувати діалектично-матеріалістичну методику, на її основі виводяючи свій стиль. Хоч у цілому автор і залишив позаду попередні твори і зробив чималий крок у напрямі викристалізування власного стилю, проте від „Залізного коня“ залишилося ще багато — зокрема риси романтизму і подекуди імпресіонізму. Про це свідчить хоч би такий уривок:

„Далеко на обрії в серпанковому тумані степів, нестриманими табунами мчали примари диких половецьких орд чи то на бій, чи то в мисливськом змаганні“ (ст. 40) і ще характерніше: „і приходили до тракторів нащадки сивовусих січовиків, і виходили до них Стеньки Разіна нащадки і в здивованні глибокому казали: — і де вона така сила взялася?”

— і откудова така силища прьот?  
Безкрай, яловий степ, що його мало який козацький кінь міг перебігти за днину, розорали скрежетливі, неповоротні машини. До давніх козацьких осель, до загублених у сіромолочному мареві половецьких степів, наближалася нова, непоборна сила, несучи з собою нове життя, нові думки, сподіванки й надії“ (ст. 374).

Але в цілому твір реалістично відбиває процес будівництва великої зернової фабрики, й класову боротьбу навколо неї. Роман незакінчений, й остаточних висновків про нього зробити не можна. Проте й перша частина „Крига скресла“ є помітне явище серед пролетарсько-колгоспної літератури, як цінний художній документ реконструктивної доби.\*

Ст. Король.  
Робітник 2 Кременчуцького  
Машбудзаводу, призваний  
до літератури (Кременч.  
„Молодняк“).

Богдан Гребінка. Вибрані твори. За редакцією Л. з передмовою Бвг. Кирилюка. ЛіМ, 1931 р., ст. 236.

Перевидавши твори українських „клясики“, ДВУ, а потім ЛіМ дійшли, нарешті, й до продукції Євгена Гребінки. Нещодавно вийшли рецензовані тут вибрані прозові твори письменника; незабаром має побачити світ кількатомова повна збірка Гребінчиних творів. Не будемо тут довго розводитись, наскільки доцільно в час, коли нам не вистачає паперу на видання актуальнішої літератури, — друкувати якихось сто аркушів плодючого автора „Чайковського“ та „Приказок“, що

\* До ширшого висвітлення роману Добровольського „Маяк“ редакція ще повернеться. Ред.



його малохудожня російська продукція на сьогодні має значення тільки історико-літературне. Скажемо тільки, що ЛіМ допускається обурливого марнотратства, втрачаючи силу паперу, приміром, на видання десятитисячним тиражем Квітчиних „Похождений Столбикова“ (сорок аркушів) потрібних на сьогодні вузькому колу істориків літератури, й не спромігшись і досі надрукувати бодай невеличкі збірки далеко актуальніших літературно-критичних праць — скажімо Драгоманова, Білика, І. Франка та інш.

Видання „Вибраних творів“ Гребінки неможна, ясна річ, привіняти до виходу в світ „Столбикова“. З великого літературного доробку письменникового справді можна вибрати якихось 5—7 творів, що є характеристичні, для одного з видатних представників натуральної школи, в російській літературі та автора українських „Приказок“ — і стануть у пригоді тому, хто хоче глибоше обізнатися з історією літератури. Збірки такого типу повинні, крім вдалого добору характеристичних для автора творів, неодмінно мати ще й ґрунтовну марксистську статтю, в якій подано було б правдиву соціальну оцінку літературної спадщини письменника, визначено вагу цієї продукції з погляду інтересів пролетарської культури.

На жаль рецензована збірка, а зокрема й вступна стаття ні якою мірою не задовольняє цих вимог. Розглянемо спершу статтю Євг. Кирилюка.

„Гребінчина проза, що мала свого часу широкого читача,— пише Є. Кирилюк належить до поміщицької літератури. Це треба одразу й виразно зазначити. Так само як і Гоголь, він був представник дрібномаєткової частини поміщицької класи, відбиваючи в своїх творах ідеологію цієї класи. У вступній статті ми встановлюємо зв'язки Є. Гребінки зі своєю класою і намагаємось простежити, яких саме стилістичних форм набрала Гребінчина проза з українською тематикою“ (ст. 3).

Після такої заяви, здається, все має бути гаразд: автор обіцяє читачеві дати відповідь на основне питання, — визначити класове обличчя Є. Гребінки, класову суть його творчості. Не маючи підстав не вірити авторові, ви пробігаєте очима одну, другу, п'яту сторінку, добираєтесь нарешті до останньої — 29-ої, а аналізи зв'язку творчості Гребінчиної з дрібно-маєтковим дворянством нема та й нема...

Ціла стаття сповнена розумувань про те, з яких історичних джерел міг користуватися автор „Золотаренка“ та „Чайковського“, які є паралелі в усній поезії до поданих у збірці переказів, якою мірою позначився на Гребінці давно доведений вплив Гоголя і т. д. На перших сторінках, пам'ятаючи про свою обіцянку, Є. Кирилюк разів зо три хоч згадує про дворянське соціальне оточення вживає разів зо три слова „класа“, „марксистський“, — та далі й до кінця навіть і близько не підходить до аналізу класових особливостей Гребінчиної творчості.

Автор намагається компенсувати це загальними фразами, взятими з елементарних підручників марксистської літературної грамоти. До таких загальників належить, прим., заява Кирилюкова про місце біографії в марксистському досліді:

„Ми не прихильники біографічного методу, властивого буржуазній класі... Ми вважаємо, що й в марксистському літературознавстві біографія конче потрібна, коли її використовували, як допоміжний засіб, коли перед нею поставити точно окреслені завдання, не біографія ради біографії“ і т. д. Тут таки автор подає списки рекомендованої літератури з цього питання, де в зворушливому сусідстві уживаються Лелевич, Фохт, Полянський, Луначарський з ніяк не скваліфікованими Єфімовим, Сакуліним та Келтуялою і де Фохт без усяких навіть застережень кваліфікується, як марксист.

Після цього Кирилюк переходить до біографії Гребінки, поверхово переказуючи те, що подано вже було в попередніх роботах про життя письменника. „Марксистське“ забарвлення праці виглядає тут вельми неумудро. Згадає скажімо, Є. Кирилюк за перебування Гребінки в Ніженській „гімназії вищих наук“, призначеній для дворянських дітей, і зразу ж поспішає додати: „Отже й з цього погляду (якого? Р. Р.) соціальний вплив не переривався — Гребінка зріс і виховався як син дворянської класи“ (стор. 7).

І ще один приклад:

„Про умови життя в гімназії,— пише автор,— свідчать Гребінчині листи до дому. Родина Гребінок була велика, тому жили ніженські гімназисти бідно — часто він просить прислати грошей, торгується з хазяїном за ціну на квартиру, позичає



греші в хазяїнової сестри тощо. Подибуються в листах такі місця: „Ми сьогодні с Аполлоном (брат Євгенів) на сухододенні: все наши едят скоромное, а ми гадушки без грибов и без олен. (Лист з 14.VI 1828 р.). „Хозяин наш к вечеру не дает чаю, на поддничать, и мы всякий день с Аполлоном съедаем гривенную булку“. Так,— робить із сказаного висновок автор статті — виховувались дрібномаєткові панички, здобуваючи дворянської свідомости. (Стор. 7—8).

Чому голодування та гривенникові булки мали наснажити Гребінку дворянського свідомістю,— це лишається таємницею. Так само „солідно“ виглядає спроба Є. Кирилюка довести вплив романтичної літератури на молодого Гребінку: „...в Гребінки, що вчився пізніше (за Гоголя Р. Р.), більше почувається вплив романтичної течії. Напр. своєму вчителеві літератури Гребінка замість власного вірша підсуває вірша Козлова“ (9).

Так виглядає вступна частина рецензованої статті. Та й основні її розділи справляють не краще враження: те саме безпорадне борсання в матеріалі, та ж шкідлива еклектична методологія. Різниця лише в тому, що в першому розділі Є. Кирилюк намагався іноді прикрити свій еклектизм хоч марксистською термінологією, — а тут він не вдається навіть до цього нехитрого способу й обмежується голим описом літературних фактів, зіставленням Гребінчиних творів із творами інших письменників, виявленням цілком очевидних історичних джерел таких речей як „Чайковский“ та „Золотаренко“, і т. д.

Візьмемо наприклад той (IV) розділ статті, в якому подано „аналіз“ головного твору збірки — роману „Чайковский“. Спершу автор спиняється на порівнянні роману з думою про Олексія Поповича; далі зіставляє окремі постаті Гребінчиного роману з подібними персонажами творів Гоголя, Марліньського, вказує як на джерело роману, на спогади Микити Коржа, подаючи на цілу сторінку текстові паралелі з „Чайковского“ та „Спогадів“; відзначає замилювання Гребінки в малозв'язаних із текстом твору відступах (до речі, як побачимо далі, невідомо з яких міркувань, майже викрислених із поданого в збірці тексту роману) і пояснює це впливом Сенковського; наводить цитату з статті В. Белінського, що в ній критик закидав авторові „Чайковского“ мелодраматизм, — і нарешті, подає витримане в суб'єктивно-естетських тонах зіставлення „Чайковского“ з Кулішевим „Чертипенком“. І все це в двохаркушеві статті забирає більш, як піваркуша. Нічого більше ні про „Чайковского“, ні про інші твори Є. Кирилюк не вважає за потрібне говорити. Автор, який уважав себе за марксиста, не виходить за межі запозиченої від буржуазного літературознавства „іманентної“ формалістично-порівняльної аналізи.

Особливостей Гребінчиного світогляду, в якому не останнє місце посідає щед्रो репрезентовані і в наведених у збірці творах антисемітизм, польонофобство, сервілізм, монархізм, — автор статті не те що не аналізує, ба навіть не згадує. Тільки в одному місці Є. Кирилюкові, десь, спало на думку, що радянський читач не задовольниться з такої „аналізи“ й зажадає марксистського пояснення особливостей творчости письменникової. Щоб зарадити якось справі, автор відкараскується таким зауваженням:

„Причин подібности (між творами Є. Гребінки та Гоголя — Р. Р.) слід шукати в тому соціальному оточенні, в якому жив Гребінка. Хай навіть Гребінка був наслідувач, епігон, але до цього мали призвести якісь (?) інші, глибші (?) причини. Адже ж не був цілком оригінальний і сам Гоголь, багато взявши від попередньої традиції. (Вас. Нарезний, О. Сомов та інші). Отож у соціальному ґрунті слід шукати, на нашу думку, великої залежности Гребінки від Гоголя та взагалі від тогочасної літератури“. (Стор. 15). Як бачимо, й тут далі обережних і разом вельми розпливчастих загальників Є. Кирилюк не йде. Показати конкретніше опції „якісь інші, глибші причини“ виявити конкретно „соціальний ґрунт“ Гребінченого стилю Євг. Кирилюк так і не спромігся.

\* \* \*

Не краще стоїть справа з доббором творів, редакцією тексту та перекладом. Збірка складається з таких творів: „Мачуха й панночка“, „Страшний звір“, „Золотаренко“, „Чайковский“, „Двійник“, „Телепень“, і „Так собі до земляків“. Впадає



в око відсутність творів, що показували б читачеві Гребінку, як представника „натуральної“ школи в руському письменстві. Євг. Кирилюк узяв до збірки чомусь аж дві казки, якими письменник дебютував у руській літературі,— речі для Гребінки нехарактеристичні й широкому читачеві тепер навряд чи потрібні — і обмишлював таке далеко краще оповідання, як скажімо, „Вот кому зозуля ковала“. Є. Кирилюк не подав також жодного з тих характеристичних для письменника гумористичних оповідань, що ними Гребінка свого часу зажив собі немалої популярності. Нарешті слід рішуче заперечувати проти вміщення в збірці „Чайковського“— твору пройнятого антисемітизмом. Автор, правда, поробив у ньому відповідні купюри,— але твір від цього вийшов цілком покалічений,— аж до того, що стали незрозумілі, невмотивовані вчинки окремих дієвих осіб.

З другого боку браку у збірці творів, характеристичних для Гребінки, як представника „натуральної школи“ є прикрий ще й тим, що Євг. Кирилюк у своїй статті про належність письменника до цієї течії в руській літературі нічого майже не сказав. Стаття закінчується так фразами: „Своїми історичними творами Гребінка віддав другу данину романтичній школі. В інших своїх оповіданнях він наближається до „натуральної школи“. Як ці „інші“ оповідання, чи багато їх, у статті нічого не сказано. А тим часом, прозових історичних творів у Гребінки є тільки два, „переказів“ не більше, як п'ять, а всіх прозових творів понад 50; отже ці „інші“ твори становлять у доробкові письменника переважну більшість (понад 40 із 50).

У передмові до збірки редактор пише: „У цьому виданні подаємо Гребінку в новому перекладі, намагаючися по змозі повно віддати оригінал, відкидаючи тільки деякі місця, надто разючі для нашої сучасності“. (Стор. 3). Цих надто разючих місць у Гребінки дуже й дуже немало. Вилучити їх із збірки безперечно треба, бо збірку цю розраховано й на широкого читача. Отже в цій частині купюри цілком виправдані. Але треба протестувати проти таких скорочень, які можна пояснити тільки редакторською сваволею, особистими естетичними смаками упорядника, чи й просто неохайністю перекладача. А проявів такої сваволі в рецензованій збірці — сила. Наведемо лише кілька прикладів:

Вірний слуга Миколаївського режиму, Гребінка в „Мачусі й Панночці“ співає славослов'є своєму „родному, святому“ Києву і в захваті вигукує: „И Киев и Днепр вместе... Боже мой, что за роскошь! Слышите ли добрые люди, я Вам говорю про Киев, и вы не плачете от радости? Верно вы не русские“ (ст. 92)\*.

Редактор вирішив „виправити“ Гребінку і слово „русские“ заміняв словом „українці“ (стор. 44).

IV розділ „Золитаренка“ у Гребінки починається так: „Вечером накануне дня святых Веры, Надежды и Любви, сидел Томаш за столом перед мискою не очень сытного картофельного супа. Рядом с Томашем сидел сын его Юзеф...“ (стор. 366). У перекладі: „Увечері напередодні дня Віри, Надії й Любови сидів Томаш за вечерею. Поруч з ним...“ і т. д. (ст. 69).

Є. Кирилюк не спинається перед тим, щоб викинути з самого йому відомих міркувань пів, а то й 1-2 сторінки тексту. Ну чим можна виправдати, скажімо, таке скорочення в „Чайковському“:

Оригінал: „С тех пор Гердик остался при особе полковника, увеселял его разными шутками, делал транспаранты, шутихи и огненные колеса, а главное строил удивительные часы. Во всем Лубенском полку была известна, так называемая — ходячая картина: на картине была изображена мельница, настоящая ветряная мельница, в каких православные мелют муку, только эта не молода муки, а перемалывала старых баб на молодых. Истинно!“ (Далі йде докладний опис цього млина (стор. 516).

У перекладі сказано тільки: „З того часу Гердик лишився при полковникові, звеселяв його різними жартами, а головне майстрував усякі годинники“ (ст. 84).

Прикладів нічим не уґрунтованих переінакнень, пропусків та скорочень можна навести десятків за три — чотири. Редакторів не сподобалися характеристичні

\* Рос. текст Гребінчиних творів подаю за Йогансоновим виданням 1902 р., яким до речі, користувався, скільки можна судити з окремих примірів у вступній статті, і Євг. Кирилюк.



для Гребінчиної манери просторі відступи від основної сюжетної лінії оповідання поширені порівняння, приміром, запорізьких звичаїв, побуту з сучасним письменникові життям привілейованих верств, — і він — редактор — безпечно викреслює цілі сторінки... До того ж, що стараний редактор проробив із IX та X розділами першої частини „Чайковського“, аналогії можна підшукати хіба що в творчості самого Гребінки — в його вільному перекладі Пушкінової „Полтави“ та в продукції представників Котларевщини. Прикладом, в оригіналі „Касьян махнул кнутом и запел“:

Славно жить на кошу:  
Я земли не пашу,  
Я травы не кошу,  
А парчу все ношу,  
Сыплю золотом...  
Тра-ла-ла. Тра-ла-ла, і т. д.

Кирилюк замість перекласти цю простеньку пісеньку (а для цього не треба бути поетом), змушує Касяня співати „Ой не шуми, луже“ (стор. 113).

З десятого розділу, де пісень подано чимало, перекладач не лишив каменя на камені: Козаки в Гребінки співають „Где ты ходишь, где ты бродишь, козацкая доля“ (ст. 546 зазначеного вид.); у Кирилюка вони співають, „Що на Чорному морі, на тому білому камені, у потребі царській, у громаді козацькій і т. д. (стор. 116). Замість „С понизовья ветер веет повеваает...“ (стор. 546 зазнач. вид. Кирилюк вставляє великий уривок із пісні: „Ой гук, мати, гук“ і т. д. Гребінк). в романі своєму наводить тільки два рядки з думи про Олексія Поповича (стор. 548), а Кирилюк подає цілу думу (сімдесят три рядки).

Отже Кирилюкові робота коло виготовлення Гребінчиних творів до друку не має нічого спільного з тією роботою, яку мусять проробляти редактори над радянськими виданнями творів класиків. Ні його вступна стаття, ні його редакція тексту не витримують ніякої критики. А з цього — два запитання:

По перше: як могли редактори з ЛІМУ пропустити оцю безперечно несумлінно виконану працю „редактора“ й перекладача Євг. Кирилюка, доповнену явно антимарксистською статтею?

По друге: чи не слід би Є. Кирилюкові, той запад, з яким він останнім часом виступає проти еклектизму, проти буржуазних виявів у літературознавстві (див. прикладом „Критику“ 1931, № 9), повднати з менш ретельною самокритикою, з одвертим визнанням і найрішучишим переборенням своїх власних антимарксистських, еклектичних збочень?

*Р. Рубинський.*

**М. Старицький.** „Вибрані твори“, вступна стаття, примітки і редакція П. Руліна. „ЛіМ“ Харків 1931 р. 5.000 стор. 187 ціна 85 коп.

Можна б вітати те, що видаючи драматичну продукцію одного з фундаторів українського буржуазного побутово-етнографічного театру видавництво додало до неї спеціальну вступну статтю, але звісно, з однією умовою: вона (стаття) мусить відповідати сучасним науковим вимогам, мусить бути побудована на марксо-ленінських методологічних засадах. Вступна стаття П. Руліна „М. П. Старицький — драматург“ цієї вимоги ніяк не задовольняє. Вона дезорієнтує читача, не викриваючи класової ідеології М. Старицького та соціальної функції його творчості.

В перших розділах своєї статті П. Рулін коротенько переказує історію українських груп 80 — 90 років, намагаючись вияснити ролю аматорських гуртків у розвитку українського буржуазного театру й ролю старицького в цих гуртках та трупах, і після цього переходить до аналізу драматичної спадщини М. П. Старицького. Майже весь цей матеріал подано в плані констатації, в плані „об'єктивного“ опису історичних фактів. Питання про вияснення класових причин активізації громад зародження й розвитку театральних гуртків, театральних труп і т. інш. П. Рулін обминає. Чому саме на цей історичний період припадає заснування сталого українського професійного театру, труп, інтереси якої класи ці трупи виявляли, на яку конкретну, класову глядацьку базу вони спирались — відповіді на всі ці питання в статті годі шукати.



П. Рудін є автор багатьох статей з історії українського театру. Може десь у цих статтях трактує П. Рудін питання, що ми їх вище зняли?.. Так трактує. Як саме? Ось почитайте.

Під настирливими вимогами життя з'явився окремий український театр...\*

Щось дуже загальне. Чи нема конкретної думки у П. Рудіна з цього питання? Є й така думка:

„Далеко одійшли від нас ті часи, коли ставилися до всіх проявів українського культурного життя з підозрінням, коли у всякі способи змагалися пригнітити його різними заборонами та нагінками... А всеж виявив тоді, не зважаючи на все. Український народ свою життєздатність у різних галузях і в ті часи, коли піростала молодь українського письменства, коли знали за нього тільки невеличкі кола свідомого українського громадянства, тоді далеко по-за межами його бучно залунала слава українського театру \*\*.

З наведених цитат ясно, що причини розвитку українського професійного театру 80—90-х років минулого століття. П. Рудін шукає (й знаходить) в розвиткові творчих сил „українського народу“. Це звичайно буржуазно-націоналістична Єфремівська формула. Ціком зрозуміло, що не „український народ“ взагалі був творцем даного театру, а певні конкретні класи. Конкретно: український буржуазно-побутовий етнографічний театр творила українська буржуазна та дрібно-буржуазна інтелігенція. Це була одна з форм активізації різних груп української буржуазії“ в напрямі національної „Консолідації“...

Взагалі такими категоріями, як „український народ“ „українська публіка“, „неукраїнська публіка“, „українська інтелігенція“—пересипані всі праці П. Рудіна. Невипадкове ж в одній із цих праць він говорить про „мистецькі смаки буржуазії та інтелігенції“\*\*\*, немовби інтелігенція є окрема суспільна група, що має свої прагнення й смаки.

Характеризуючи М. Старицького, як драматурга, П. Рудін знімає питання про періодизацію творчого шляху М. Старицького, відзначає труднощі що їх зазнав М. Старицький пишучи свої п'єси (зокрема — цензура), розповідає детально історію обвинувачень М. Старицького у плагіатстві, нарешті зупиняється на драматичній техніці письменникової. Зупинимося отже, на авторовім трактуванні цих питань. Який критерій, прикладом, кладе П. Рудін в основу періодизації драматичної творчості М. Н. Старицького. Вважає:

„Праця М. Старицького, як драматурга, розпадається, власно на три періоди 1873—1883 роки, коли писав він або для аматорських вистав, або перспектив на певну сцену не маючи, 1883—1895 роки (надто з 1885-го), коли зобов'язаний був як авторепер, за свою труп дбати і наколи припадає найактивніша (близько 60% всієї продукції) драматургійна його праця і, зрештою, останні роки, коли осівши спокійно на одному місці, міг він у вигідніших умовах віддатися літературній праці. Зовнішні рямці мають і деякі внутрішні відзнаки. У перший період письменник шукав своїх сюжетів у різному (?) матеріалі; у другу добу, змушений постачати своїй трупі раз-у-раз свіжий матеріал, звертався він до найрізноманітніших джерел; натоді ж припадають деякі екскурси в царину історичних сюжетів, але, прибиті на цв'яту цензурними утисками, вони далі не йдуть. І тільки в останню смугу свого життя майже виключно обмежує себе письменник історичною тематикою (XV сторінка).

Як бачимо, автор в основу періодизації творчого драматичного циклу М. П. Старицького поклав суто зовнішні, біографічно-хронологічні моменти. Як видно вони й самого автора „мало вдовольняють, бо ж він уважає за потрібне згадати і деякі внутрішні відзнаки (зокрема тематичні) з основними періодизаційними „заходами“ П. Рудіна ніяк не зв'язані.

Як відомо, єдино науковим критерієм періодизації творчої спадщини будь-якого письменника. Може бути класово-ідеологічний критерій; класова ідеологія

\* П. Рудін ст. „Іван Котляревський і театр його часу“. У книжці „Українська драма“. Вид-во Книгоспілки стор. XXI.

\*\* П. Рудін — „Марія Зеньковецька“—РУХ стор. 106.

\*\*\* П. Рудін. З передмови до виробних творів М. Кропівницького Книгоспілка (стор. XVII).



лежить в основі і тематики і всіх специфічних ознак художньої творчості. П. Рулін як видно, цього не розумів (чи свідомо це обминає). Він прикладом, зовсім обминає історичні п'єси М. Старицького, мотивуючи це, суто формалістично, тим, що вони, мовляв, зв'язані „з іншою традицією“ історичним романом. Тим часом п'єси М. Старицького на історичні сюжети писані, особливо виразно показують, ідеологію якої класи був М. Старицький: історичні факти з минулого України М. Старицький трактує в дусі буржуазного націоналізму, зтушовуючи класову боротьбу, ідеалізуючи козацьку старину і т. д.

П. Рулін констатує, що М. Старицькому часто закидали привласнення чужих сюжетів і навіть цілих творів. Відкидаючи ці обвинувачення й доводячи, що може бути мова лише про наслідування й переробки, автор передмови, здавалося, б мусів з'ясувати чому саме М. Старицький брав для переробки ті, а не інші твори, який був у М. Старицького класово-ідеологічний критерій вибору матеріалу у різних письменників і т. д. та все це П. Руліна не обходить. Він і тут далі констатації не йде. Зате дуже багато уваги приділяє автор тому, яких змін зазнавав запозичений матеріал у творах Старицького, трактуючи це питання в дусі войовничого формалізму: мовляв, М. Старицький лише драматизував старі сюжети, надавав їм сценічності виявляючи цілковиту пасивність що до ідеології запозичених п'єс П. Рулін пише:

„не можна сказати, щоб виявив драматург у цьому драматичному матеріалі певну ідейну спрямованість“ — (XXXI).

„Але в основному лишився Старицький вірний Гоголевому матеріалу, звівши свою ролю лише до технічного пристосування повісти до потреб драматизації“ (XXXI).

„Ті ж такі риси Старицького інсценізатора — добре розуміння потреб драматичної форми та пасивність щодо перероблення художнього твору відповідно до власного творчого задуму, квалітет неоригінальності думки, що весь матеріал виформує, виявляються і в тих його працях, де він мав уже готовий драматичний твір. Але зате дозволяють вони краще придивитись до окремих моментів його драматичної техніки (XXXVIII).

Наведені цитати показують, що П. Рулін зводить роботу М. Старицького над запозиченими матеріалами, сюжетами, до технічної роботи. Це виразна войовничо-формалістична концепція: — отже не ясно, що навіть сам вибір тих, а не інших сюжетів і творчості інших письменників є зумовлений класово-ідеологічними позиціями М. Старицького...

П. Рулін відмовився характеризувати п'єси Старицького на історичні сюжети писані, а роботу драматурга над п'єсами на запозичені сюжети звів суто-технічної „драматизації“ їх. Але ми знаємо, що в М. Старицького є й оригінальні п'єси. Може П. Рулін дав докладну аналіз хоч цих п'єс М. Старицького, — поставивши в центрі уваги питання творчої методи М. Старицького, питання його ідеології яка зумовлює і жанр, і стиль і композицію і всі інші ознаки його творів? Адже, кажучи словами т. Щупака.

„Критична оцінка й переоцінка старої буржуазної літератури мусить так саме мати цілком актуальне ціле настановлення. Не просте з'ясування письменника“ „в світлі його доби“ повинно нас цікавити, а з'ясування для певної сьогоденної соціальної практики, для належного діалектичного пророблення минулого культурного досвіду, для забезпечення переможного розвитку пролетарської літератури, для здобуття певної творчої гегемонії“ (Критика № 9, стор. 13).

Адже „прошлоє не должно і не может нас занимать, как прошлое, оно не имеет для нас самодовлеющего значения. Мы не пассажиры, а люди современности не созерцатели, а практики“. (Фриче).

Але марні надії П. Рулін, наприклад, розглядаючи оригінальну п'єсу М. Старицького „Не судилось“ веде мову лише в плані схожості й відмінності її від п'єси Кропивницького „Доки сонце зійде“, що мав також фабулу — нещасне кохання довірливої селянської дівчини до слабохарактерного панича. Тим часом і, в оригінальних п'єсах, зокрема в „Не судилось“, М. Старицький виразно виявляє свою буржуазну ідеологію своє ліберально-культурницьке народництво, замазуючи класові противенства між поміщицтвом та селянством після реформи 1861 романтичними сюжетними колізіями.



Ми підкреслюємо: П. Рудін не хоче, чи не може виявити ідеологічної суті творів М. Старицького, їх класового характеру. Заяви П. Рудіна про те, що Старицький, мовляв, належав до „культурної ідеології Старої Громади“ й по-за межі її не виходив нашого висновку ніяк не збивають, поперше тому, що тут не виявлено ідеологію якої класи репрезентувала „Стара Громада“, а подруге тому, що такі заяви ніяк не зв'язані з конкретною аналізою самої творчості М. П. Старицького.

П. Рудін порушує в своїй статті ще ряд питань, що стосуються до його теми побіжно, зокрема, питання про новаторство М. Старицького, як поета, про ролі Драгоманова в укр. бурж. культурно-національному рухові і т. д. — і знов не дає чіткої класової характеристики всім цим явищам. За приклад наведемо, як характеризує П. Рудін — М. П. Драгоманова:

„М. П. Драгоманов одразу ж почав застосовувати викуті закордоном революційні переконання до української дійсності, що й спричинилося до двох роках до вимушеного його виїзду за кордон“. (IX стор.).

Що це за „революційні переконання викинуті за кордоном“ мав М. Драгоманов? Адже відомо, що ці переконання мали прудонівський міщанський характер, що Драгоманов далекий був від єдиних на той час послідовно-революційних переконань керівників I-го Інтернаціоналу — К. Маркса й Енгельса. Адже відомо, що Драгоманов з 80-х р. р. явно еволюціонував в напрямі до буржуазного лібералізму. Як же інакше розуміти формулювання П. Рудіна про Драгоманова, як не захований спосіб популяризації буржуазних поглядів на історично-ідеологічні процеси? Які ж висновки? Методологічні позиції П. Рудіна, це є позиції порівняльної формалістики, буржуазно-національної естетики. Функція вступної статті П. Рудіна є шкідлива, ворожа марксо-ленінському літературознавству.

П. Бульба.

А. Гак, А. Головка, В. Минко, Р. Шевченко. „92%“. Колгоспні нариси. Рух. Ти-  
раж 5.000, стор. 164.

Це є колективна праця письменницької бригади, що складалася з товаришів А. Гака, А. Головка, В. Минка та Р. Шевченка. Подорожувавши цього року під час весняної засівної кампанії по Божедарівському району, бригада і намагалася дати в нарисовій формі: „бодай загальне уявлення про колгоспи району суцільної колективізації та хоч частково допомогти іншим районам використати досвід божедарівців у справі соціалістичної перебудови села“.

Так пише бригада в передмові

Чи вправилася бригада з цим завданням? На нашу думку — ні. В книжці немає основного — немає показу того досвіду божедарівців, з якого можна було б скористуватися іншим районам. З книжки не видно, що самі автори є активні учасники тих реконструктивних процесів, які вони намагаються відтворити. Книжка переважена загальними описами на зразок, скажімо, такого:

„На широку — тепер заметену снігом — вулицю дивиться дерев'яний причілок хати. На гріві черепичного даху стирчить кривуляста тичка. На тичці тріпається, мов летіти збирається, малиновий прапорець. Втора його полоскав дощ, сьогодні січе сніг, а він червоніє собі, озиряючи всю Адамівку.“

Оде тут контора „Зеленого Лану“, — веде на подвір'я голова колективу.

В сінях натикаємося на припнуте маленьке теля. Мабуть уєспільнена корова отелася“. (Стор. 127).

Більша частина книжки подана саме в такому дусі. Правда, є і про головне:

„Узяти хоч би таке питання, як організація праці в колгоспі, (а соцзмагання? Я. С.), як розподіл наслідків праці. Це ж основні, найкардинальніші питання, а були вони для багатьох нерозгаданими ребусами. Не те тепер. Серед ночі збудити тепер першого-літшого колгоспівця чи колгоспницю, навіть підлітка — погони́ча в бороні та й запитати: а як ви будете сіяти? а як будете жати? а як ви будете врожай ділити? — всяк не задумуючись відповість: „хто скільки зробить, той стільки й матиме; робитимемо відрядно, а заробіток по трудовнях з обліком трудовиниць“, — коротко й ясно“ — (стор. 35).

Але з усіх дванадцятих нарисів, з усіх 169 стор. це чи не єдина і то поверхова згадка про те, що на нашу думку, мусило б бути за стрижнєве питання колгоспних нарисів. „Коротко і ясно“ (чи ясно?), а тому, мовляв, не варто проте



більше і говорити... Поверховість, споглядальництво, брак розкриття внутрішнього змісту явищ — основна хіба нарисів. За авторами виходить, що усе в порядку, все добре, немає ніяких майже труднощів. Хіба що ото побачили бригадою — десь там сідала на дворі зимувала, там трішки релігії ще залишилося („Комінтерн“), там десь сільбуд ще в сараї міститься, або газети нечасно надходять. Ну, звичайно, помітили й багнюку, що заважала бригадній екскурсії — тут уже й автодор згадали, — а все інше добре. Одне слово 92% — а це ж головне! Чи так же воно насправді?

„Це як і вчора, — по греблі перейти на той бік, а там од кювети праворуч, у колишніх куркульських дворах над ставом, і господарство все. (З усіх 14 куркулів зараз уже тут у Вершині не лишилося жадного — начисто вправилися вітрівці: кількох іде торік виселили, а з інших цієї зими дехто сам виїхав, декого й „попросили“, — в районі 9 населених пунктів зліквідованих куркулів).

Отак краще, спокійніше без них (стор. 93 — 94).

Невже так такі „начисто“, „не лишилось жодного“? Виходить наче — була колись у Божедарівці класова боротьба, багацько ж куркульні було (бувало, „як бородавки обсядуть руку“), а от тапер і зовсім немає. А партія „чомусь“ думає, що класова боротьба ще триває і в межах суцільно колективізованих районів та колгоспів. У статті „Нещадний вогонь проти куркуля, проти його агента — опортуніста“ („Комуніст“ за 24-X) А. Хвиля між іншим наводить такий факт:

„Куркуль Чирва зумів пролізти до колгоспу, зумів організувати спекуляцію, крадіжку народного добра, зумів переховувати тисячі пудів, зумів, довго бувши в артілі „Воля“ Верблянської сільради творити своє контрреволюційне діло.

А от товариші з бригади не побачили конкретних виявів класової боротьби в районі, та ще в такому районі, де із 60% землі належало куркулям і лише 9,7% незаможникам та середнякам — решта ж належала поміщикам.

„Екскурсанти“ звертали увагу більше на відсотки. Коли вони потрапили до артілі „Чубар“, найбільше їх здивувало те що: „Село велике, як по тутешньому — 230 дворів, але відсоток колективізації — 85. Це нас просто вразило. Перший пункт на нашому шляху з таким низьким відсотком“ (Стор. 104).

Ну, раз такий низький відсоток, то чи немає тут якоїсь куркульської каверзи? Виявляється, що дійсно є:

„Проте, хоч 24 куркулів вивезли, ще лишилися недобитки, що непомітно стромляють палки в колеса. Є куркульські тенденції і в колгоспах: як би загарбати побільше собі і т. інш.“ (Стор. 107).

Отже як низький відсоток, то і „куркульські тенденції“ (хіба лише тенденції? знайшлися. Та й хіба лише в одному цьому куркульській тенденції).

Отже, основне — не у відсотках, не у стовідсотковому охопленню, а в тому, щоб: „закріпити досягнуті успіхи і пляномірно використовувати їх для подальшого просування вперед“ (Сталін — „Запоморочення від успіхів“). Основна помилка бригади це — невірне настановлення, настановлення на відсотки колективізації, а не на організаційно-господарче зміцнення колгоспів, на якому загострює основну увагу партія.

Треба було показати різницю у виробничому процесі індивідуального і колективного сектору, різницю в самій організації праці, а відтак і в побутових відмінах треба було показати перевагу колгоспного господарства, яке власно і змінило психологію селянську на колгоспницьку.

Скільки головну увагу бригада приділяла відсоткам, то й ціла книжка перенасичена цифрами, які здебільшого „не доходять“ до читача, — і саме тому, що основне — показ фактів (побут, організація праці, люди) подано поверхово, блідо без глибокої аналізи.

Весь твір „92%“ виглядає не як наслідок вивчення матеріялу, здобутого в процесі активної участі самої бригади в процесах господарчої і культурно-побутової реконструкції району, а як наслідок екскурсії. Це споглядальний твір, та ще й поданий через призму негоди, багнюки, дощу і невдалих подорожей, бо екскурсанти декілька разів блукали, не потрапляючи, куди треба.

Коли „влізли в шкуру“ бригади, щоб підійти до справи з отакого екскурсійного погляду, то виходить, що й немає за що їх лаяти. Справді, не над люди ж ці товариші з бригади, щоб могли вони вивчати і описати цілий район —



130 населених пунктів зі 176 колгоспними одиницями, — за якихось 10 днів своєї подорожі! Просто фізично неможна цього зробити. Але тоді, скаже вимогливий читач, не треба було б братися охопити цілий район, а беручись навіть за одно село, треба було ознайомитись добре з останніми партійними настановленнями щодо завдань колгоспного будівництва. І мусимо з читачем цілком погодитись.

Разом із тим, занадто вже багачко приділяють уваги товариші письменники з бригади... Своїм власним персонам — хоч ніде подіти правди — саме ці моменти й виходять у них найкраще. (Див. стор. 31, 39, 40).

„Ви ж напишіть, товариші письменники, і про нас напишіть у книжках, як ми учимся будувати нове життя“.

„Добре, постараємось, любі товариші...“ (стор. 115).

Ну й написали..

Найуразливіше місце цього суцільно-колективізованого району, це, як видно з самої книги, велика розпорощеність на дрібні колективи. Ї такі села, де по 3 по 4 артіль. Як приклад, у селі Софіївці є артіль „Червоний Базавлук“ на 34 господарства, „Червоний лан“ на 52 господарства, та „Червоний прапор“ на 3. А по всьому Божедарівському району — аж 176 колективів. Буває навіть, і таке, що в артілі є артіль (вдність протилежностей? *Я. С.*). Оце розпорощення, — в суті своїй економічно нецільне, воно лише ослаблює господарчі організми колективів, от до цього найпекучішого явища бригада поставилася по-філософському спокійно:

„Оже перед Божедарівськими організаціями стоїть чергове завдання — проаналізувати питання, підхопити й відповідно спрямувати цю ініціативу (до об'єднання *Я. С.*) колгоспів, що цілком збігається з рішеннями в цій справі грудневого пленуму (1933 р.) ЦК КП(б)У (стор. 10).“

Згадує про цю розпорощеність лише Р. Шевченко у вступній статті до нарисів, а от самих нарисистів (інші три автори) мало це обходить. Мов між іншим, зауважив один з них порядком репліки:

„Так наша думка, товариші базавлучани, щоб вам усім якнайшвидше до одного колективу з червонопрапорцями та з червоноланівцями зійтись. Тоді й степ щоліта, та й своє майбутнє вам легше буде плянувати“ (стор. 142).

Оце і все. Тимчасом саме на цьому явищі і треба було бригаді загострити максимальну увагу, як і на всіх питаннях організаційно-господарчого зміцнення колгоспів, щоб прочитавши цю книжку, колгоспи і цього району і інших районів замислилися над цим негативним явищем, яке, нажаль, є масове явище в суцільно-колективізованих районах України. Більше того: занадто вже по-примиренському поставилися автори „92%“ до цього; мовляв: „треба було б“, але що ж поробиш.

Нарисисти забули про ролі Кудашівської МТС, про ударництво і содзмання тракторних бригад цього району. Тимчасом, у „підсумках — рапорті з нагоди видання книжки нарисів про божедарівський район“ парткомітет говорить, що саме ці фактори відіграли чималу ролі в господарчих перемогах району про це, між іншим, згадує в своїй статті й Р. Шевченко.

Про живу людину, що творить соціалістичний процес і творючи — сама перебудовується в ньому, автори також забули — цебо забули про головне гасло партії, щодо завдань художньої літератури — гасло показу героїв п'ятирічки. Згадав, правда В. Мінко про Сим'яна Оксента — упертого і активного середняка, який тільки і знає що говорить: „колгосп є і буде“. Але й у цьому недоладному „показі“ Оксентія Мінко... збився теж на відсогки.

Найважливіше є нарис А. Гака, особливо нарис про „Червоний Базавлук“, де показано, зокрема, як артіль рятувала своє становище продаючи свиней приватникам. Проте свого власного ставлення до цього факту автор не виявив.

Нарешті про перспективи. Тов. Косіор — у „Комуністі“ — про завдання радянської преси писав:

„Уміти показати перспективи і програму щоденної роботи, щоб мобілізувати на роботу робітництво й основні маси селянства, уміти показати класового ворога, щоб озброїти пролетаря, бідняка і середняка в боротьбі з ним — ось завдання преси на сьогодні“.



От цього й не спромоглися товариші з бригади зробити, бо класовий ворог у них скрізь показаний лише в минулому. Ніде не показано також велетенської перспективи зростання, що відкривається перед суцільно-колективізованим районом, як наслідок переваги колективного господарства над індивідуальним. А саме тут чимало могла зробити творча думка пролетарського чи пролетарсько-колгоспного письменника. Треба зацікавити, захопити колгоспника цією перспективою, показати широкі обрії, які розкриває перед ним нове господарство. Хіба ті сухі цифри, гола констатація того що є, що колгоспники і самі бачуть, та дещо солоденькі коментарі до цих фактів — усе мовляв добре і гарно, — хіба це захопити читача, спрямує його думку? Тим часом, саме таке завдання ставила собі й сама бригада в передмові, отже в розрив і поміж вступною статтю Р. Шевченка (четвертого члена бригади) та нарисами, між теоретичними твердженнями та практикою.

Коли додати до цього непогодженість окремих розділів, повторення, розкиданість, то виникає слушна думка, що це не є компактний твір (чого, видимо, намагалися досягти автори — навмисне неподавши своїх прізвищ у наголовках нарисів, (знеособка?), а лише сировина, над якою треба було попрацювати.

Бсе це ще раз стверджує, що отакі екскурсії не можуть бути за основний засіб черпати матеріал для нариса. Потрібно глибше вивчення матеріалу на основі активної участі самих авторів у тих процесах, що їх вони відтворюють. До цього вже частково взялась Харк. філія спілки пролетарсько-колгоспн. письменників „Плуг“. Нещодавно відбулися збори філії, де „плужани“ складали звіти про свої поїздки в радгоспи та колгоспи підчас збиральної кампанії. Ці товариші працювали там уже по одному і по два місяці, увімкнулися в господарську і політично-громадську роботу, допомагаючи колгоспам та радгоспам у виконанні промфінпланів. Проте, на жаль, треба констатувати, що спілка пролет.-колгоспн. письменників „Плуг“ ще не спромоглася дати твору, гідного доби реконструкції, який дійсно показав би величезні зрушення на селі, зумовлені тракторизацією, суцільною колективізацією сільського господарства, народженням велетнів-радгоспів, появою сотень тисяч ентузіастів — нових сільськогосподарських пролетарів — трактористів, комбайнерів. Немає таких творів у нас, але вони мусять бути — і будуть — коли „Плуг“ з допомогою ударників, покликаних до літератури, дійсно по-більшовицькому візьметься до перебудови своєї роботи, коли буде розгорнута творча дискусія всередині літорганізації та розгорнена буде належна самокритика. Треба, нарешті, як слід узятися до такої великої справи, як створення історії колгоспів, показ нових людей показ героїв п'ятирічки у соціалістичному секторі села.

Отже, коли збірка нарисів „92%“ є явище позитивне, то лише як спроба в нарисовій формі показати цілий суцільно-колективізований район, цілий комплекс господарчих і культурно-побутових процесів, що в ньому відбуваються. На жаль метода здійснення її рішучо невдала.

Я. Солодченко.

Гр. Яковенко. Боротьба триває. Роман ДВОУ. Літ, 1931 р., стор. 290

Тема книги — боротьба степової комуні проти куркульні, зростання цієї комуні, її перемоги й досягнення. Беручись до такої теми, автор повинен був художніми засобами розкрити складні процеси класової боротьби на фронті сільського господарства, за реконструктивного періоду, показати її конкретні специфічні форми, відмінні від тих, що були за періоду відбудового; показати різноманітні способи соціальної мімікрії, до яких удається класовий ворог — куркуль, чинячи опір соціалістичному наступові показати, як за проводом партії борються за нові соціалістичні форми праці колишні наймити та сільська біднота — організатори комуні, і як у цій боротьбі і в цих нових формах праці перероблюється їхня психіка. Оці завдання мали б стояти перед автором, що дав своєму твору назву „Боротьба триває“. Але нічого цього не бачимо в новому творі Яковенка. „Боротьба триває“ — це твір, у якому лише зовсім небагато сторінок зв'язують автора з нашою радянською дійсністю.

Треба знову і знову підкреслити, що письменникові, який хоче перейти на союзнацькі рейки, потрібна вперта робота над перебудуванням свого світогляду, що без боротьби за маркс-ленінський світогляд немає справжньої творчої пере-



будови. Роман Г. Яковенка показує, що на шлях такої рішучої перебудови автор не став.

По перше, автор не вірно показує розташування класових сил на селі. В автора фігурують лише дві категорії: біднота й куркульство. Середняцтва ми в романі не бачимо. Уже це одне свідчить про авторове елементарне нерозуміння (чи про небажання зрозуміти) процесів класової боротьби на селі.

По друге шкідливо трактовано в романі співвідношення сил у цій боротьбі, ведучі лінії цієї боротьби. За Г. Яковенком виходить, ніби наступає не пролетаріат та сільська біднота з ним на рештки експлуататорської класи, як це є в дійсності, а навпаки: ці рештки — сільська куркульня, оскаженілий класовий ворог наступає на фортеці соціалізму. Куркулі — Гайчури, Опошнянські, Рокоти, Гомінки, Копяченки, Миронюки — організовано тиснуть на соціалістичні вогнища, осередки нового життя. Роман свідчить не лише про організованість цієї куркульської зграї, а й про її перевагу: на чолі самої комуні, далі — в районі, в окрузі, в міліції, в прокуратурі, — скрізь куркуль, або його агентура. Що це, як не наклеп на нашу радянську дійсність, як не класово-ворожа контрабанда?

Величезна комунa, що має свої цегельні, молочарні і т. д. перетворюється на „родинний клан“ куркулів — на економію, як каже автор... Отож і виходить, що книга ця, в основній своїй частині, є книга про куркулів, а не про розгортаний соціалістичний наступ на одній з діляниць переможного соціалістичного будівництва, якому класовий ворог — куркуль чинить шалений опір. Отже ми маємо тут явне викривлення класової дійсності, а відтак прояв ворожої куркульської ідеології.

З цим шкідливим настановленням безпосередньо зв'язана й друга політична помилка автора: він забув про місто, зігнорував його, як центр пролетарського керівництва. Автор зігнорував, взагалі, партію колективного проводиря соціалістичного наступу — зокрема на фронті сільського господарства. Через це класова боротьба на цій конкретній ділянці соціалістичного будівництва одірвана від цілого процесу класової боротьби, від цілого соціалістичного будівництва в нашій країні. Яковенкова „Комуна імені Софії Гайворонської“, це самотній острів, що обороняється від бандитів, вмирає з голоду, провокований різними засобами від куркулів, втрачає десятки своїх кращих бойців і т. д. І все це відбувається на очах місцевих органів радянської влади, місцевих партійних організацій, на очах преси — і всі вони... мовчать.

Хіба ж можна вважати за акцію органів влади те, що молодий прокурор Борисенко п'ять місяців (!) „б'ється не витикаючись „далі порогу своєї канцелярії“, над розв'язанням страшного вузла злочинів навколо комуні. А коли відряджено було інструктора Голубничого, щоб розслідувати вбивство в комуні, і коли і його самого забили куркулі, — і то й тоді ніхто навіть не приїхав із міста, щоб виявити й цей злочин і десятки інших. Це вже — явне, неариковає перекручення радянської дійсності.

Комуна існує десь аж з 1921 року — і тільки 1926 року засновано комсомольський осередок. Автор твердить, що зразу ж було встановлено тісний зв'язок з районним комсомолом. Але мало сказати, що так було: треба було показати в чому конкретно той зв'язок полягав. В романі його не видно. Як, зокрема, реагував районний комітет комсомолу на вбивство Романа Зав'ялого, кращого комунара? Ніяк! Ми бачимо біля забитого юнака-комсомольця пригнічену, безсилу, затуркану, залякану від куркулів масу, яка дивиться на зневішений труп — з обрізаними вухами й носом, і, боючись куркулів, за ними повторює, що, мовляв, небіжчик, оступився, як брався бродом через балку... І далі:

„Але годі... Краще про щось інше, мов тобі цілком байдуже до того, що сталося в балді... Та й чи знати тобі, хто твій сусід, і чи не кинеться він вчором городами до Гомінкого. Мовчати — святе діло!.. Моя хата з краю“... (ст. 84)\*

Так реагує в романі комунівська суспільність, ціла сільська біднота, сільська комсомолія на вбивство Романа Зав'ялого... Автор примушує селянську бідноту плазувати не тільки перед Петром Гомінким, що невідомо яким чином протягом

\* Підкреслення тут і далі, скрізь моє — З. К.



ряду років обіймає посаду голови сільради, а перед його батьком — найбільшим катом серед куркулів: „Всі, хто тільки не проходить повз його, зривали похапцем шапки й пошитою кланялись йому. А між тим дідок не ворухився: пошана від натовпу не ворухила його — він здавна звик до неї“ (ст. 85).

Комуну перетворено на „економію“, — твердить автор. Біднота шепотить по закутках, що ось розподілятимуть насіння в комуні тільки поміж століпінців колишніх: „Немає, бач, рошоту бідності давати...“ „Замовкли... й скребли шпичкуваті загривки свої з таким лютим запалом, мов звідти, замість опуклих блошиць, добре насіння тонами посипається“.

Отак десь на 11—12 році революції селянська біднота в масі своїй (не окремі одиниці) реагує на куркульську політику. Де ж в автора партійний провід, де комсомольський, хоч який будь вплив? Де сількори, відважні бійці за інтереси сільської бідноти?.. Немає!

Автор не показав їх, автор перекрутив і спалює нашу дійсність, автор віддає перевагу куркульні.

Біднота нарешті додумується — треба написати до газети, (про газету Г. Яковенко все ж таки згадав хоч раз); але раптом повстає така „непереборна“ перешкода: щоби написати до газети, треба купити паперу в кооперації, а в кооперації теж куркулі — вони відразу вгадають, для чого купуєш... Не переборюючи такої перепони так і зав'яла незаможницька ініціатива — через газету вдарити на сполох, сигналізувати куркульський затиск у комуні.

До такого кричущого перекручення приводить автори знічення ведучої ролі пролетаріату в класовій боротьбі за соціалізм, зокрема й на с.-г. фронті, ігнорування проводу партії, що охоплює, як відомо кожному піонеру, найвіддаленіші, найглухіші закутки радянського союзу (а тут же маємо велику комуну, та ще й на дванадцятому році революції!).

Шкідливі ідеологічні настановлення автора мають своє виявлення і в засобах художнього обґрунтування. Автор з головою вгрузив в голу „сюжетність“, у детектив, безладно нагромаджує романтично-пригодницькі описи, нанизуює самі „факти“, замість діалектично їх усвідомити, діалектично розкрити процес класової боротьби, показати його ведуче, переможне начало, його домінують, нарешті зовсім недоречно впроваджує в роман цілі розділи, композиційно цілком зайві (студентське життя, кохання Єви, і т. д.).

Саме через викривлення метод класової боротьби пролетаріату, автор примушує своїх героїв-комунарів діяти й боротися неорганізовано, на власний ризик і відповідальність. Два роки Роман Зів'ялий „спостерігає“ куркульське керівництво комуні, два роки збирає матеріяли і два роки нікому про це не каже. Дів потайки, рятуючи комуну, й Тетяна Бережна.

Отже маємо книгу не про досягнення степової комуні в боротьбі з класовим ворогом, не про організовану боротьбу її за нове життя, а більше про ті реакційні сили, що заперечують це зростання й значення комуні, як соціалістичного чинника на селі. Є, правда, в книзі місця, де автор все ж згадує про вплив комуні на селянську молодь, де автор змальовує, прикладом, загальні комунські збори, показує й активізацію комунівського, комсомольського осередку. Але таких місць надто мало і не вони визначають загальне обличчя книги.

Органічна вада творчої методи Яковенкової виявляється й у тому, що показуючи героїв, він не розкриває складних психо-ідеологічних процесів, а констатує лише окремі факти. Ніякої еволюції не переживають його герої. З яким психо-ідеологічним багажом виявив їх автор на перших сторінках роману, — такі вони й закінчуються до кінця. Немає перероблення людського матеріялу в нових умовах соціалістичного наступу, не відбивається цей наступ на психо-ідеології героїв, не змінює її, не перековує. Та, певне, це й непотрібно авторові, що замовлявся годувати радянського читача „наступом“ куркульні на безвольних, бездіяльних, безпорядних наймитів та сільську бідноту.

Постаті окремих комунарів, починаючи від героїчної Софії Гайворонської, що, нехтуючи своїм життям, рятує комуну від бандитів, і до тегани Бережної — представниці молодого покоління в комуні, — подані схематично. Іноді автор намагається уникнути цього схематизму, пробує показати певні внутрішні колізії



я героїв. Але ці спроби сходять до „психоложества“, до самокопирсання, до інтелігентських рефлексій:

„Ошукати себе, примусити і, не відчуваючи фалші мусу, втекти від самої себе!.. Захопившись натяком чужого життя, жадалося переключитися в нього, цілком злитися з ним, в ньому розпорозити себе і свої муки. Не можна так.. Незносно тяжко“. (Ст. 133).

Так аналізує автор відчуження Тетяни Бережної, — цього немовби прообразу нової жінки в романі. Намагаючись показати її як активного бійця за комуну, автор, по суті, надає їй рис рафінованої інтелігентки, що десятки разів аналізує, переглядає свої правильні вчинки, вагається, без підстав страждає. Так, прикладом, відлучившись на одну добу з комуні, щоб знайти кінці до загибелі Зав'ялого, Тетяна мучиться думкою, чи не порушує вона цим трудову дисципліну в комуні:

„Гризли Тетяну дощори сумління, було їй ніяково й соромно. Це вперше вона, відколи пам'ятає себе працездатним членом колективу, зламала трудову дисципліну“ і т. д.

І далі: „Огидна, нікчемна річ брехня. А в тім не могла ж вона, не будиши сама чогось переконана, відкрити товаришам суцню ціль своєї відлучки з комуні“ і т. д. і т. д.

Така подвоєність — і у відчуженнях Борисенка — молодого слідчого, комуніста, що був гаряче взявся розкрити куркульські злочини. Окресливши спочатку профіль цього слідчого, як талановитого, завзятого бійця з класовими воротами пролетаріату, автор раптом робить із нього якогось маньяка, що, закохавшись у Бережній, копірсається у своїх почуттях, ние, зідає, говорить безліч дурниць і викликає кінець кінцем у читача відразу до себе своєю нікчемністю, своїм кричущим опортунізмом, що цілком переростає в класову ворожість партії.

Цього „комуніста“ автор особливо щедро наділяє рисами „психоложеского“ самокопирсання й інтелігентськими розумуваннями. Ось як, прикладом, розв'язує цей герой проблему засвоєння літературно-мистецької спадщини:

„Романи, драми, трагедії — це вони винні, це вони розрідили його кров зв'язною хиттю, це вони відсахнули йому чуття від розуму. Нудні реєстри жалюгідних переживань слабих, духом нищих істот. Сумлінна фіксація хаосу й безладдя сконалих віків. Огидне дрантя, насичене тлінню минулого. Мистецтво!.. І на цьому спорохнявілому мотлосі виховується нову людину... Сумно“.

Так говорить член комуністичної партії, радянський слідчий, нібито позитивний герой Борисенко, — і цієї „теорії“ сам автор ніяк і ніде не заперечує. Мало того, що ця „теорія“, не диференціюючи культурної спадщини, заперечує будь-яку цінність її; Борисенко твердить, що „Романи, драми, трагедії“ стали за причину його переживань, це вони „розрядили кров зв'язною хиттю“ і т. д. Шкідливість такої ідеалістичної теорії очевидна, надто, що автор, повторюємо, ніяк і нічим її не спростовує — не протиставить їй показу справжніх причин цих переживань, — причин, які випливали б із самої класової практики даного героя.

Перебування у ВИШІ зробили з Борисенка інтелігента, що шукає самого себе, „переглядає себе“. Йому бракує доброї поради. Він має ще раз і ще раз переглянути самого себе, повинен остаточно кристалізувати чуття свої і підпорядкувати їх законам розумної доцільності. Цілковита гармонія розуму і почувань і навпаки — оце, на його глибоке переконання, має стати найголовнішою ознакою довершеної людини — творця... і т. д. І цю „психологічну“ волю автора в своєму романі на протязі довгих сторінок ле на млин класового ворога.

Отже, розглядати Борисенка, як носія партійного проводу в романі, ніяк не можна. І вже поготів не є таким носієм Макаров — секретар районного партійного комітету. Він явно формально підходить до кричущих проявів контрреволюції, легко підпадає під вплив куркульської агентури, дає змогу заарештувати Борисенка, єдину людину в районі, що близько стояла до правдивого розв'язання куркульських злочинів, і т. д.

Отаких „нових“ людей протиставить автор куркульству, — і цим знов створює враження їхньої переваги. Бо ж куркулі в романі, — організовані, більше діють, а не розумують, не спляються ні перед чим, щоб добитися свого. Маємо тут



ряд міцних, чітко окреслених постатей, ще й явно романтизованих (портрети Любима Гайчура, його жінки). — тим часом, як їхня класова експлуаторська суть, — викрита явно недостатньо, а іноді й замазана романтично-пригодуницьким туманом.

Нарешті, неможна пройти цілком вороже, контрабандне, антиленінське тлумачення НЕПі в романі. Тут автор віддав велику данину бухаринській концепції „обогочайтесь“.

„Життя поквапно вирижалося у нові, привабливі строї. Несподіваний поворот від революційної уміркованості до забутих принад багатством туманив розум. Комуна метрежилась. Принесені часом спокуси пантелечили комунарів і позбавляли їх набутої роками боротьби розноваги“.

„Деж пак... Розв'язувались руки, накреслювались широкі можливості. Можна було безперешкодно купувати, продавати, міняти, гендулювати — одне слово, робити те, до чого скритність мавш. Старе, зашкорубле розуміння способів проявляти волю чину запанувало з відновленою силою“.

„Набувай і прибільшуй. Зводься й падай, падай і знов піднімайся!.. Спекавшись жодної контролі, розум і воля людини потрапляли в лабети мізерних дрібничкових пристрастей“.

Ця „теорія“ подана так, — що не знати, чи відбиває вона настрої лише куркульських елементів у комуні, — а чи настрої більшості? І цієї „теорії“, знов автор ніяк і нічим не спростовував, не протипоставив їй ленінського партійного трактування тих змін на селі, що зайшли з запровадженням НЕПі.

Отже новий твір Г. Яковенка виявляє виразні впливи куркульської ідеології і антипролетарський світогляд автора.

### 3. Краян.

**Н. Рибак.** Дорогами змагань. Новелі. РУХ, 1931, 70 стор. Ціна 45 коп.

Натана Рибак, члена літгрупи „Трактор“, ми досі знали як автора кількох поезій уміщуваних здебільшого в журналі цієї літгрупи. Уже самий факт появи окремої книжки — цілої збірки новель члена літгрупи, що об'єднує молоді літературні сили сільсько-господарського пролетаріату, заслуговує на увагу і широкого читача і, тим більше, критики. Це є конкретна продукція літературного молодняка, що прийшов опанувати мистецтво пролетарського художнього слова, як гострої зброї соціалістичного й класового боротьби, як могутнього чинника культурної революції. Проаналізувати твори цього молодняка, викрити їх хиби, спрямовувати його творчість відповідно до завдань пролетарської літератури реконструктивної доби, — таке ударне завдання має поставити перед собою наша критика, переборюючи правоопортуністичні вияви недооцінки творчості письменників-початківців.

Про тематику цієї збірки Н. Рибак говорить уже сама авторова присвята — „Ударникам копалень білого золота“: в збірці подано малюнок з життя цукроварні, з її боротьби з класовим ворогом, показано ентузіазм соціалістичного будівництва, а також і хисткі елементи, що підпадають під класово-ворожий вплив, і, нарешті, змальовано ідеологічне переродження закордонного фахівця, що працює на радянській цукроварні.

Робота цукроварень, як осередків соціалістичної промисловості в сільсько-господарських районах, досі надто мало висвітлена в радянській художній літературі, не вважаючи на те, що цукроварня могла б дати письменникові багатий і актуальний матеріал, характеристичний для доби соціалістичної реконструкції і промисловості, і сільського господарства та тих політичних і соціально-побутових процесів, що відбуваються на основі цієї реконструкції. Тимто спробу Рибак охопити цю ділянку нашої будівної діяльності треба вітати. Автор, очевидно, не ставив собі за мету показати в циклі новель цілу цукроварню в її боротьбі за біле золото, за промфіпня, з усіма основними лініями її багатогранного життя. Автор поставив перед собою вууже завдання — на матеріалі цукроварні, в окремих епізодах із її життя показати ті форми активізації боротьби класового ворога, що їх набирає вона в специфічних обставинах роботи цукроварні, з одного боку, — та ударників цукроварні безпосередньо на їх виробничий та громадський праці — з другого.

З цього погляду й окремі епізоди збірки не становлять чогось самодостатнього, відірваного від цілого комплексу відтворюваних явищ, а набирають ширшого



політичного узагальнення. Проте треба поставити на карб авторів той факт, що ці окремі епізоди з життя цукроварні він не досить пов'язав з усім її виробництвом, як певною ділянкою соціалістичного будівництва.

У першій новелі („Аварія“) показано шкідника, зв'язаного мідними нитками з дореволюційним минулим цукроварні. Тут розповідається про втечу, під час революції, директора цукроварні, що дав доручення своєму завісгові — Минькові, залишитись на цукроварні й провадити шкідницьку роботу.

„Гляди ж, Миньку, роби, як я казав... а я вернусь... напевне. Головне знаєш: — гальмуй роботу, підточуй їх зсередини, а там знай — повернусь і будеш ти у мене за головного заступника“ (стор 8).

Це доручення Минько, відповідно замаскувавшись, ретельно виконує, спричинивши кілька аварій на цукроварні, аж доки шкідника не викрито.

В новелі „Помста“ маємо, дещо іншу постать шкідника — куркуля, що політично активізується, провадячи шкідницьку роботу та підбиваючи під свій вплив хисткі елементи, іноді пролазить і на виробництво і там провадить свою розкладницьку роботу. Куркуль Кузьменко агітує проти ударництва, удає, що Петро втягує в систематичну пиятику, і коли Петра за численні прогули звільнили з цукроварні, використовує в цей момент: під впливом Кузьменка Петро збиває технічного директора Зикова саме тоді, як той уперто працював над планом перебудови цукроварні.

В новелі „Майстер Кляйст“ показано ідеологічний злам, що його зазнає німецький фахівець — Кляйст, працюючи на радянській цукроварні. Під впливом фашистського терору в Німеччині (фашисти поранили його сина за участь у ротфронтівській демонстрації) з одного боку і героїчного вчинку його підручного — Семена, що запобіг аварії, — з другого, Кляйст розкриває виробничий секрет, над яким билася уся цукроварня, обіцяє розповісти в Німеччині, як працюють робітники радянських країн, а, провідавши свого сина, повернутися на роботу до Країни Рад.

В новелі „Смерть Ванди“ змальовано героїчну смерть дівчини — бригадира, що не вважаючи на загрозу аварії на цукроварні, до останнього моменту залишається на своєму посту. І, нарешті, в „Народженні комуні“ автор показує участь цукроварні в колективізації села, організацію комсомольської комуні та класову боротьбу навколо цього.

От коротко зміст усієї збірки. В збірці, як бачимо мало відбито специфічне соціально-виробниче обличчя цукроварні, як певної галузі промисловості, що має певні планові завдання й становить одну з ділянок соціалістичного будівництва.

Змальовання окремих виробничих процесів, окремих виробничих моментів недостатньо пов'язане з усіма виробничо-політичними завданнями цукроварні й цілого нашого соціалістичного будівництва. Це основна хиба збірки і пояснюється вона хибами самої творчої методи молодого автора, недостатньою виробленістю й чіткістю його світогляду, недостатнім опануванням діалектико-матеріалістичної творчої методи, зокрема — невмінням бачити в частковому загальне, бачити всебічні органічні зв'язки цього часткового з загальним.

Ця значна хиба відповідно позначилась на художній стороні збірки. В наслідок відриву окремих епізодів і персонажів від цілого процесу класової боротьби за промфінплан на цукроварні, маємо невмотивованість окремих вчинків цих персонажів. Класової суті цих вчинків ніяк не розкриває та примітивна психологізація, що до неї іноді примушений вдаватися автор. Характеристичний приклад — поведінка Петрової з оповідання „Помста“. Адже для того, щоб з'ясувати, чому колишній робітник радгоспу, а тепер робітник цукроварні, мавши за собою шість років стажу й ставши ударником, підпав під вплив куркуля Кузьменка, не досить сказати:

„Петро слухав Кузьменкові бадачки і хотілось залишити його одного, не зустрічатись більше, бо відчував він, що добра з цього товаришування не буде. Але боявся, що Кузьменко подумає, що він зазнався та й в тім він, до деякої міри, зобов'язаний був йому, бо чимало допомагав йому Кузьменка за молодих років. І так непомітно для нього вони стоваришувались“.

Надто, що і завком і механік зживали заходів, щоб звільнити Петра з — під ворожого впливу. Треба, очевидно, глибше викрити соціальні коріння, що зумовили подальшу поведінку Петрову, та це в той момент, коли він досяг своєї давньої



мрії — став за токаря. Не виправдує тут автора й його посилення на цю подію, як на дійсний факт, що, мовляв, насправді стався на цукроварні: кожному фактові художник мусить давати належне висвітлення, художньо - узагальнюючи його, інакше автор неминуче сповзатиме на рейки емпіризму. „фактографії“.

Цим самим невмінням охопити цілий комплекс соціально-політичних явищ, пояснюється й те, що змальовавши боротьбу за колективізацію села, утворення комсомольської комуні, автор, проте, недостатньо показав участь широкої громадськості цукроварні в цій боротьбі, обмежившись лише показом роботи одного відрадженого на село комсомольця — Миколи.

До ідеологічно-художніх зривів належить і нездорове романтично-імпресіоністське сприймання дійсності, що подекуди виявляється в творчості Рибак в гіперболізованих суто-літературницьких образах: „земля тремтіла дрібно, дрібно, тужив вітер і ридали сичі“ (де під час революції), „ніч притулилась до вікон... ведичезною й жахливою таємницею“, „жахлива безодня ночі“, „журливі вечори“, „таємний і суворий вечір“, „вирастає сьогоднішній вечір, страшний і жорстокий, він насувається на мене розгніваним звіром, десятками, сотнями остогидих і жахливих рук стискає мое тіло, він холодить кров у жилах і в його чорному череві (!) я бачу обличчя дівчини... і т. д.

Революційні події автор подає іноді абстрактно, змальовуючи їх як якийсь хаос, коловорот, де невідомо хто й за що бореться, невідомо, „де починається ніч, а де день. Де темрява, а де світло“:

„Днів не було... Були якісь уривки, уламки, шматки. Все це крутив вітер у бурхливому коловороті, а люди плавли по хвилях життя, попадали в коловорот цей, і він, ненажерливий, ковтав їх безупинно, безліч... безліч...“ (стор. 5).

Отже революція виглядає немов якась стихія, що, прийшовши зовні, захопила в свій коловорот людей. Коли б ми мали в автора лише таке трактування Жовтневої революції, йому б з усією відповідальністю можна було б закинути буржуазно-ідеалістичне, непролетарське відтворення в художньому слові пролетарської революції. Але дальша конкретизація абстрактно-символічних малюнків, що заперечує (хоч і не цілком) попередні рядки новелі й дає чіткіше відтворення революційних подій, свідчить за інше авторове настановлення:

„І принесли вир цей люди в шкіряних піджаках, з суворими обличчями, з руками мозолястими; принесли вони з собою для нього, Яна Казіміровича (директора графської цукроварні — Р.), смерть“ (ст. 6).

Малодосвідчений ще автор, потрапивши в полон „літературщини“ й захопившись „фразою“ на шкоду чіткому політичному змістові, допустився помилки, що об'єктивно є вияв чужих впливів у творчості молодого пролетарсько-когоспного письменника. Ці окремі нездорові моменти, що суперечать основній цілеспрямованості збірки, є зумовлені недостатньою ще виробленістю світогляду авторського та некритичним, з цієї ж причини, захопленням „літературщиною“. Бо ж чим, як не літературщиною, відгонить від наведених раніше або й хоч би таких рядків:

„Місяць яблуком зморщеним лежав у небі, як на тарілці, і зорі черешнями позвисали, зацвіли й запахи“ (стор. 5).

Та попри всі ці хиби збірку Рибак, все ж, треба розглядати як явище в основному позитивне. В ній автор виявляє обізнаність із матеріалом, що його він відтворює (життя цукроварні), подає актуальну тематику, змальовує гостру класову боротьбу, показує класову свідомість комсомольської молоді та робітників-ударників у виробничій і громадсько-політичній роботі, насичує показ їхньої роботи бадьорістю й енергією. Навіть у новелі „Смерть Ванди“, де автор, змальовуючи трагічний випадок із комсомолкою-бригадиром, явно зловживає мелодраматизмом, маємо таку кінцівку:

„Гудуть гудки, сурмами кличуть до праці, до життя“.

Перед автором стоїть завдання чітко усвідомити свої хиби, — тим паче, що уже в першій своїй збірці він, як на початківця, виявив значні дані. Щоправда, автор новелі технічно ще не досконалий, але ціла збірка свідчить, що автор, усвідомивши й переробивши виявлені в ній ідеологічно-художні хиби за опанування



мистецької вмілості зможе дати пролетарській літературі актуальну виробничу повесть. Потрібна лише вперта боротьба за чіткість світогляду, за опанування матеріялістично-діалектичної творчої методи. В цій боротьбі повинна допомогти авторів гостра, а гостра тому, що товариська, принципова критика.

Р. Ромашко.

**Олекса Влизько.** Поїзди йдуть на Берлін. ЛіМ. Харків — Київ.  
1931. Тираж. 5.000.

Ця книжка містить сім нарисів одного із „новогенераторів“, (коли ще Н. Г. існувала) про його подорож до Німеччини. Нариси Влизькові мало що дають радянському читачеві для правдивого пізнання сьогоднішньої німецької дійсності, але багато можуть сказати про ідеологію самого автора, про його творчу методи.

Що ж побачив Влизько у Німеччині, що, як відомо, пережила, а почасти переживає, ряд найсильніших революційних заворушень, що має одні з наймідніших у світі секцій К. І. і КІМ'у, потужну організацію червоних фронтовиків — „Рот Фронт“ і т. д. Як видно, показ цієї сторони німецької дійсності мало цікавив нашого худрепортера, натомість він у першому таки нарисі веде читача до „берлінських злодійських кубел, які — за автором — мають цікавити радянського читача більше, ніж що; подає невідомо для чого „історію“ світового бандитизму, зв'язує його з іменами Еберта, Носке, Цергібеля, з іменами вбивців Лібкнехта К. та Люксембург Р. і тут же згадує про Ігнатія Штраснова та Гарі Домеля. За автором „над Штрасновими й Домелями“, шахраями аристократами стоїть уряд, що садовить до в'язниць звичайних бандитів у лапках, і т. д.

На цьому й кінчиться перший нарис Ол. Влизька, становлячи немов би вступ до дальшого викладу. Справді, — характеристичний вступ.

У дальшому розділі „Ваш труп із Шпре“, автор спинає свою увагу на питанні про самогубства поміж німецькими робітниками. Може автор подає тут аналіз класових причин цього явища, — говорить про капіталістичну кризу, надлюдський визиск, мільйони безробітних? Найменше! Натомість, стаючи у „революційну“ позу, автор „відчитує“ цих самогубців, називаючи їх трупами за життя за те, що вони мовляв, „тримали свої руки в кишенях“, в той же час, коли „стояли і стоять велетенським Рот-Фронтом Ессен, Дортмунд, Рур!“ (стор. 36). Заохочені трьома знаками оліки, свідками величезного бажання Влизькового показати те, як „стояли і стоять величезним Рот-Фронтом Ессен, Дортмунд Рур... ми й поспішаємо познайомитися з останнім нарисом — „Акційне Т-во Фрідріх Круп в Ессені“.

Тут Влизько, між іншим, говорить про Берлін, як одне з міст, де лаять дурні „бедекерові“ чужоземці. Але кваліфікуючи так гостро отих „бедекерових“ чужоземців, сам Влизько ніяк не вирізняє себе з цієї категорії, бо й сам усього побачив у Берліні, крім індустріального пролетаріату. „Магістрат — слушно зауважує Влизько — не стане показувати їм („бедекеровим“ чужоземцям — Бригада) обидва боки медалі“ (стор. 65). Не діждавшись і собі запрошення від магістрату, не удавшись і до „позамагістратського“ способу пізнати другий бік медалі, Влизько мчить до Ессену, царства „розвінчаного гарматного Короля Крупа“. Ми поминаємо зарозуміле й хвалювате, кілька раз повторюване, побоювання Влизькове, що його „матимуть за нового комітернівського завагітпропа серед ессенських робітників“ — стор. 65. (Німецькі поліцаї не такі вже безголови, як здається авторові) — поспішаємо далі, щоб побачити нарешті основне — німецького пролетаря. Але, хоч автор і заявляє — „ось де я бачу справжніх німецьких робітників“ (стор. 65), проте не спромігся він хоч якось показати відважний загін ессенських робітників і не спромігся показати їхнє життя й боротьбу. Нудна літературницька історія Крупа, обивательська балаканина про пригоду з готелем, знайомство з ессенським пролетаріатом під час випадкової малозмістовної розмови Олекси Теодора Влизька з якимось „любовником Сов'єт Русяляд“, зведення показу гострої класової боротьби до історичного виступу когось „абстрагованого“ робітника, зовсім відірваного від робітничого середовища, що (середовище) становить за Влизьком, натоп, який уважно слухає проповідника із „армії спасіння“, — ось зміст цього розділу. Основну увагу Влизько віддав не робітництву ессенському, а історії „Короля“ Крупа та нещасливим пригодам своєї власної особи.



Не краща справа й в інших розділах. Скажім, у розділі „Спорт у Берліні“, ані словечка нема про спорт пролетарський. Тут маємо лише поверховий беззубо-сатиричний опис буржуазного спорту — вельоперебіг з азійотажем та конкуренцією вельофірм, підкупам, каліченням та іншими жахами. Це не зривання масок з обличчя буржуазного спорту, а поверхові беззубі смішки, що кінець-кінцем замазують його клясову суть.

Схематизм, спрощенство, поверховість панують і в нарисі „Автомати“, де автор знову розмакується на „світові масштаби“, пригадуючи, коли, хто і де винаходив автомати — Ідальні, фото, перукарні і т. ін. Як бачимо, тут мова про автомати споживацького характеру. Буйний розвиток їх є характеристичний для сучасного загинання капіталістичної техніки, бо ж економічна криза та гонитва підприємців за надприбутками за дешової робітної сили творять непереборні перешкоди запровадженню автоматичних машин і верстатів на капіталістичному виробництві. Але діє проблеми навіть і не згадує, мабуть сам поспоживацькому настроєний Влизько. Натомість він рисує таку „Влизьківську“ теорію соціалістичної революції в Німеччині: „коли буржуазія оточить себе автоматами... цей день буде днем її загибелі, бо на вулицю буде викинуто нові мільйонні армії безробітних“ (підкр. О. Вл.). Здається нема потреби пояснювати, що така „теорія“ анічогісінько спільного не має з ленінською теорією пролетарської революції.

Та на цьому справа не кінчається. Відомо що письменники з „Н. Г.“ хворіють на нігілізм у націтанні, іншими словами — на примиренство до великодержавництва. До чого це може довести, видно з деяких нарисів О. Влизька. Приміром у нарисі „Негри, карти, аперитиви“ автор заводить нас до „кафе авантюристів, шулерів, мулатів і негрів“ (стор. 55). І хоч Влизько і втік від професорових пояснень про негра (стор. 55—56), хоч і не погоджується він із думкою якогось берлінського шалапуту, що „обов'язок негра — грати на саксофоні“ і хоч Влизько наводить думку рот-фронтівця, про те, що „негр — людина“, — все ж не може не обурювати одєї вислів, що кафе призначено для „авантюристів — шулерів, мулатів і негрів“. За якою ознакою зроблено таку „класифікацію“? Тут формальна логіка не допоможе; зате діалектична — дасть вірну вказівку на те, що й Влизько іноді може бовкнути таке, що може бути до лиця лише тому, хто дійсно ладен мулата (взагалі!) й негра (взагалі!) поставити на рівні з шулерами й авантюристами. Не дарма ж поруч Влизько згадує про якогось круп'є-мулата, який „всіх негрів, що заповнюють кафе — по-звірячому не навидить... тому, що він єм особисто суржик (!), і по крові опинився десь посередині між негрятинкою та Дон Жуаном з Мінас-Мсірассу“ (ст. 60 підкр. бриг). Як вам подобається така „теорія“ національного питання?!

Щоб картина була ще повніша, щоб показати, як нігілізм у націтанні єднається з місцевим націоналізмом, наведемо кілька перлів із розділу І — взагалі дуже багатого на не дуже грамотну, але дуже шкідливу бакаанину (прикладом, про історію паспорту, починаючи від Адама й кінчаючи радянським паспортом, що є за Влизьком „синтеза всіх (?) паспортів“)

Тут, між іншим, Влизько люто нападається на Петра І, що розгромив, як каже автор, найкращого нашого (!) гетьмана Івана Степановича Мазепу (стор. 11). Трохи далі вболіває за Тьмутараканню, що для Влизька звучить „рідно, краще, ніж Таматорха або Фанагорія“ (стор. 9), бо належала вона колись українським феодалам і її пам'ятки „ввійшли в історію російської архітектури“, а це сильно засмучує нашого автора. Ми були б раді припустити, що це невдача потуга на іронію з „національних святощів“. Але об'єктивна функція цих вибриків Влизькових від того ніяк не змінюється.

На закінчення спинімося ще на тому, як показує Влизько нашу радянську дійсність. У нас як авторитетно свідчить автор, такий продажний апарат, що коли, напр. „ви голову своєї сільради споїли до білого слона добрим перваком“ (стор. 7), то можете дістати від нього, що завгодно, бо „виховання, честь, виразна індивідуальність“ і т. д., на авторову думку, в наших радянських умовах „не має жодного значення“ (стор. 7). При цій нагоді, на підставі цього і раніше зхарактеризованих місць, скажемо з свого боку, що його авторова „індивідуальність“ цілком ви-



разна; вона репрезентує в цій книжці „індивідуальність“ тих класових прошарків, що нічого спільного з пролетаріатом не мають.

Отже дешева літературщина, балаканина, нанизання розрізнених фактів, речей і явищ, узятих поодинокі, сковзання на поверхні, неспроможність показати закономірність суспільного руху, суспільно-виробничих взаємин, оперування абстрактною, а не класовою людиною, нехтування класової боротьби й націоналістичні вибрики,— ось що характеризує „творчу методу“ Влизька в цій книжці. Філософське підґрунтя її — вбога метафізика, „споживацький“ емпіризм; класове підґрунтя — міська дрібно-буржуазна обивательщина.

Книжка О. Влизька ворожа пролетарській літературі, пролетарському нарисові. Не побачив і не показав О. Влизько пролетарської Німеччини і дуже шкода, що так намарне пішли радянські гроші на цю подорож, а ще більша шкода, що ЛіМ витратив таки чимало радянських грошей на цю антипролетарську своїм змістом книжку.

*Рейбригада „Критики“: Кубась, Зикеев, Товстуха, Ніженець, Василенко, Корнієнко.*

**Кирило Заїжджий.** Збірка поезій. ЛіМ. 1931 р. Тир. 3.000.

Нечувані в історії людства темпи розвитку продукційних сил СРСР на принципово-новій соціалістичній основі є здобуток могутньої хвилі активності, ініціативи й творчого ентузіазму мас, здобуток правильного керівництва комуністичної партії. Ентузіазм будівництва охоплює мільйони робітників, колгоспників. Соціалістичне змагання і ударництво робітничо-колгоспівських мас відкриває нові й нові джерела творчої енергії, нові й нові невичерпні можливості й сили.

Перед письменниками стоїть величезне завдання — відобразити художньо оцей величезний творчий похід робітничої класи та колгоспників, показати всю нашу величезну будівлю, показати кращих ударників — ентузіастів, що борються за виконання п'ятирічки... Здавалось би, що це все К. Заїжджий зрозумів. Проте ніби свідчить таке, прикладом, звертання його до поетів:

Геть до архіву  
Небо,  
зорі  
й замріяний степ!  
Йдуть нашого співу  
колгоспівські  
вгноєні ниви,  
Вашого співу жде, —  
кожен завод  
кожен цех.  
До колгоспів  
Ідїть, на завод.  
Для поеми беріть  
конкретні  
Сьогоднішні  
теми. (Стор. 9 — 11).

Але, як відомо, не кожній декларації слід йняти віри. Це стверджується й на даному прикладі:

Не будемо вже спинятись на факті неприпустимого поводження авторового з цитатами. Про те, як перекутив К. Заїжджий відомий уривок із Маяковського („Явившись в ЦЕ КА КА идущих светлых лет“ і т. д.), читач уже мабуть знає з листа видавництва „ЛіМ“ (яке, до речі, помітило цю фальсифікацію лише тоді, коли книжка вийшла з друку до „Літературної газети“ (№ ... з... ц. р.) Але як розуміти отакі, скажімо, рядки, що йдуть зараз таки після цитованого вище заклику поетового:

...Гей, там,  
Гей там ніч глуха.  
Р-розійдись.



Я іду...  
 Ми з тобою удвох:  
 Я і ти,  
 Будем в далі засніжені  
 Йти.  
 Ми з тобою — сьогодні в журбі,  
 Сумно нам восени.  
 О, моя пісне,  
 Я і ти.

Як можна так, закликаючи до боротьби, одночасно співати занепадницької пісні? Це вже дає підстави для сумнівів, наскільки ці заклики є органічні, щирі. Але припустимо, що цей вияв занепадництва є залишок від минулого (хоч незрозумілим залишається, для чого було включати такі поезії до збірки). Подивімося краще, як здійснює сам К. Заїжджий свої програмові настановлення („йдіть на завод“ і т. д.) Розглянемо поезію яку автор присвячує ДЕЗ'ові, і яку, до речі, рецензент (...) Баран( ) І (вважає за найкращий твір) тов. Заїжджий починає:

### Д-Е-З

(Поеза — факт)

Він, —  
 не виходив мене зустрічати,  
 Не розсипався в оплесках (?)  
 назустріч мені.  
 Він —  
 зустрів папірцем-перепусткою  
 біля чавунних брам.  
 Це Дез —  
 будує сусіда,  
 Дез буде скоро  
 не сам.  
 Дез, — змістом ударництва,  
 Вип'яв сьогодні м'язисті груди,  
 Він будує  
 — Сусіда собі  
 Він будує —  
 Тру б - буд.  
 Тру б - буд —  
 це новий гігант,  
 Що дасть для країни  
 мільйони кілометрів  
 тру б  
 Дез —  
 За словом ударних бригад,  
 Дарує країні сьогодні  
 Тру б - буд  
 Підуть із Дезу  
 — кілометрів труби,  
 Труби, що ждуть їх  
 і Грозний й Баку  
 Скоро, —  
 Скоро по Дезівських трубах  
 Поженуть до заводів  
 і гас,  
 і бензін  
 і нафту. (Стор. 36 — 37).

Обминаємо дрібніші сумнівні місця цього уривку. Ми звертаємось до самого автора з одним лише запитанням: де — знайшов він на заводі ДЕЗ „Труб-буд?“



З чийого пальця висмоктав К. Заїжджий „Дезівські труби“, по яких, мовляв, потечуть „і гас, і бензін і нафта“.

Сподіваємось, що К. Заїжджий чув щось про специфікацію та про постанову на XVI з'їзді партії: „Відзначаючи диспропорцію між промисловим розвитком та забезпеченням електроенергією низки найважливіших районів (Донбас, Кузбас, Ленінград, Москва, Нижній-Новгород, Урал), з'їзд вважає за потрібне поширити мережу будови електростанцій і домогтися рішучого переламу в забезпеченні підприємств електроенергією“.

Що про це К. Заїжджий чув,— видно хоч би з його поезії: „Дніпрельстан“ де він зазначає:

„Електрифікація —  
як Ленін казав —  
всюди і скрізь  
Радянська влада  
плюс електрифікація  
Це комунізм“.

Але фактично своєю дією, присвяченою ДЕЗ'ові — автор виявляє обурливу безграмотність у справах, про які він береться писати.

До відому К. Заїжджому: у Харкові на території ДЕЗ'у будують величезний турбіно-завод з продукційністю першої черги 1.500 тис. кіловат, що не знатиме кризи збуту. Десятки районних електростанцій по всіх кінцях радянського Союзу будуть устатковані його продукцією. Це дасть змогу підвести ще потужнішу енергетичну базу під наше народне господарство, електрифікувати соціалістичну промисловість, а за нею і успільнене сільське господарство. Ось що являє собою „Дезівський сусіда“: звідси ясно, що „Дезівські труби“ існують лише в „нестримній“ фантазії К. Заїжджого. К. Заїжджий, коли він хоч раз був на будівництві Турбіновелетня, міг би розпитати першого-ліпшого йому назустріч робітника, селянина, який учора прийшов з села, — і той розкажав би авторові, що являє собою турбінобуд! Основне тут не в тому, що К. Заїжджий „переплутав“ завод. Ця „помилочка“ Заїжджого свідчить про те, що закликаючи до боротьби за соціалістичне будівництво, він по суті, це зробив „для форми“, а фактично залишився кабінетним „віршеписцем“, нічого спільного не маючи з соціалістичним будівництвом. Коли так популяризувати наше соціалістичне будівництво, то краще до цього й не братись. Від такої „популяризації“ нічого крім шкоди не матимемо.

Нам потрібні письменники, що вміють за кроком разом з робітничою клясою боротися за досягнення. Нам потрібні письменники, які справді... схематично, об'єднували, по-пролетарському показували б ті великі будівні процеси, які на наших очах розгортаються. Нам потрібні такі письменники, що беруть органічну участь у практиці соціалістичного будівництва, а не згадувати про нього лише для „форми“. До таких письменників К. Заїжджий поки що, очевидно, не належить.

Одночасно треба спитати, як могло видавництво, — редакція, рецензенти пропустити таку вопіючу безграмотність. Невже, коли саме будівництво, що про нього в книжці мова, тут, під носом, — неможна було перевірити фактів? Невже й Лімівські редактори не чули нічого про Турбінобуд? Цей факт свідчить про те, що літературне керівництво в ЛіМі — не забезпечено. Це ж — лише один приклад — мова мовиться про одну книжку, що її легко було перевірити. Де ж гарантії, що не було й інших аналогічних поки що непомічених випадків?

Книжку К. Заїжджого треба негайно вилучити.

Ф. Рабчев.  
(ДЕЗ)

Проф. М. Груньський та П. Ковальов. Історія форм української мови. ДВОУ. „Радянська Школа“. 1931. стор. 330.

Як відомо, останні роки чимало дали нового з методології лінгвістики. Це нове — спрямоване на шукання та встановлення надійних основ марксо-ленінської лінгвістики, ґрунтоване на засадах методи діалектичного матеріалізму. Автор



„історії форм укрони“, що претендує на ролю підручника для радянських вишів, кінче повинні були використати весь цей матеріал з арсеналу матеріалістичної лінгвістики, зокрема праці ак. Н. Марра й сучасного марксистсько-лінгвістичного молодняка, та й самі щось до цього арсеналу внести. В дійсності ж, навіть, побіжно переглядаючи згадану працю, доходимо того висновку, що автори, хоч на початкові (ст. 5) і в кінці (ст. 312) книжки рекомандують використовувати в дальших дослідках мовознавчі факти „з нового погляду—погляду діалектичного матеріалізму“ (ст. 5), але самі стоять на цілком ворожих цій методи формалістичних позиціях.

На методологічному тлі всієї книжки згадка про потребу додержувати діалектично-матеріалістичної методи в досліджуванні історично мовного матеріалу виглядає, як неграбний, притягний за вуха „реверанс“ на адресу матеріалістичної лінгвістики. Справжня ціна й сенс цих „реверансів“ виявляється в самій передмові до „Іст. фор. укр. мови“—зокрема в таких її місцях.

„не треба забувати, що покищо ми маємо тільки невеликі спроби піти до вивчення мовознавства з боку діалектичного матеріалізму, і ці перші спроби не можна визнати за вдалі“ (підкр. мое—М. О.) (т. 5).

Отже виходить, що хоч, мовляв, і є спроби матеріалістично тлумачити мовознавчі факти, але вони „невеликі“, а до того ж і „невдалі“. Що ж тоді залишається за Грунським і Ковальовим від матеріалістичної лінгвістики? Виходить,—нічого? Ніхто не заперечує, що в нас іще мало конкретних праць, що на засадах матеріалістичної діалектики розробляли б мовознавчі питання, але ставити на цій підставі хрест над досягненнями матеріалістичної лінгвістики, це значить свідомо нехтувати, активно заперечувати її.

Цю „лінію“ автори послідовно здійснюють у всій книжці. Так у „вступі“, згадуючи концепцію ак. Марра і в основному перекинувши його справжні погляди на індоєвропейстику, автори пишуть:

„Цінні мовні дані наводить Марр, який дає підтримку для пояснення і індоєвропейських відмінків (підкр. мое. М. О.), показуючи, як в деяких кавказьких мовах займенники приєднуються до іменників, дають форму відмінів“ (ст. 8).

Непоінформований читач, вірячи на слово проф. Грунському та П. Ковальову, може й справді зрозуміти Маррове вчення, як „підтримку індоєвропейських відмінків“ від якої один лише крок і до індоєвропейстики в цілому. Але це—просто наклеп на мовознавця матеріаліста, найактивнішого могильника індоєвропейстики. Одна річ говорити про використання фактичного матеріалу з індоєвропейстичної спадщини, пропустивши його крізь густе решето єдиної наукової методи діалектичного матеріалізму (про це ак. Н. Марр і говорить); але зовсім інша річ—„підтримка“ індоєвропейських відмінків.

Пославшись отак несумлінно на Марра, автори далі протягом цілої книги, до його ні разу не повертаються. Може, ні про що говорити, щодо Маррових праць, у книжці, присвяченій „історії її форм укр. мови“? Так ні ж. Коли автори так щедро наводять висловлювання, погляди багатьох і багатьох рафінованих індоєвропейців, то чому не згадано Маррових (та інших матеріалістів) праць загально методологічного характеру, зокрема його „Яфетические зори на украинском хуторе“?

Більше за це: у бібліографічному покажчику немає й натяку на праці ак. Марра і інших лінгвістів, що пробують тлумачити або тлумачать мовні факти по-матеріалістичному,—хоч зібрано тут весь „двіт“ індоєвропейстики. Отже маємо в книзі явно ворожу демонстрацію проти Марра зокрема, проти матеріалістичної лінгвістики в цілому.

Борсаючись в методологічних суперечностях, автори книжки намагаються показати хиби сучасної індоєвропейської лінгвістики.

„Яка головна помилка—пишуть вони—сучасної індоєвропейської лінгвістики? Ця помилка у тому, що свої дуже широкі висновки вона робила вивчаючи зовнішній бік мови і на підставі часто механічного порівняння даних звукової сторони йона, роблячи великі стрибки, в далечінь (своєрідний лівацький заскок? М. О.) будувала свою картину мовного розвитку“ (стор. 9).



Оде й усе про хибі і помилки індоевропеїстики. Ані слова не сказано тут ні про її реакційні, ідеалістичні, методологічні основи, ні про архіреакційну класову функцію. Виходить, відкинувши ставку на зовнішній бік мови (професори мабуть забули, що й індоевропеїсти, хоч мало й по своєму, тобто виходячи з буржуазних настановлень, а всеж цікавилися й семантикою) та механічне порівняння звукової сторони індоевропеїстика стане стовідсотковою матеріалістичною наукою? Зрозуміло, що таку „критику“ буржуазної індоевропеїстики може подати лише той, хто сам обома ногами стоїть на ґрунті індоевропеїстики та лише прагне по змозі її „удосконалити“. Книжку цю, як видно з передмови, призначено для вишів та аспірантів. Думаємо, що наш пролетарський студент і аспірант далеко більше знайде „помилки“ у буржуазній індоевропеїстиці, ніж на це спромоглася професор Грунський і Ковальов. Така вже діалектика нашої діалектичної дійсності.

Перечитуючи саму ту „історію форм“... само собою напрошується питання, чи це „історія форм“ та ще й „української мови“, чи це просто собі історія висловлювань, поглядів поодиноких індоевропеїстів-лінгвістів. Бо ж більшість матеріалу побудовано на тому, якого погляду додержує щодо тієї чи іншої форми Сімович Фортунатов, Ляпунов, Шляйхер, Погодін, Богородицький і т. ін., і зовсім мало, а до того ж надто апіорно, здебільшого, висловлюють автори свої власні погляди.

У власних висловлюваннях автори стоять на цілком формалістичних позиціях, цьому „сприяє“ й сама її тема—„історія форм“. І тут вони, знов, удаються до дуже незграбного маскування, висуваючи вельми своєрідну концепцію зв'язку між формою і змістом. З однієї сторони автори на ст. 312 заявляють, що—„не форма, а зміст, семасіологія—ось що головне. Форма обумовляється змістом, а останній цілком залежить від соціально-економічних стосунків людства та виробничих процесів“. А з другої сторони на тій же сторінці автори відмовляються шукати відповіді на питання про причини змін форм уязику, кажучи, що—„то вже справа пірших, окремих уже дослідів, побудованих на основі діалектичного матеріалізму“.

Тобто виходить,—одне діло форма, а зовсім вже інше зміст. Ми мовляв жодати вам сухі форми, а ви дошукуйтеся „на основі діалектичного матеріалізму“ змісту. Хороша „діалектика“!

Щодо використання фактичного матеріалу в книзі, слід висунути два головніші зауваження.

Поперше, не зовсім ясно, котрі документи пам'ятки автори вважають за „старо-руські“, а котрі—за „старо-українські“. Може автори вважають цю справу за цілком вирішену, тоді не личило б подавати всі пам'ятки мішма, як це роблять автори (ст. 24 і далі майже протягом всієї книжки), а додержувати якоїсь певної системи. Бо не в'ясувавши студентам, що то за „старо-руські“ і „старо-українські“ пам'ятки легко збачити на позиції або лінгвістичного великодержавного шовінізму, або українського націоналізму.

Подруге—раз-у-раз автори посилаються на такі давні пам'ятки, як „Збірник святослава“ 1073 р., „Новгородські грамоти“ 1265 р., „Літопис самовидця“ і т. ін. На підставі цих документів автори, як і їх попередники в подібних книжках, стверджують уживаність тієї чи іншої форми в укр. мові. Але коли ґрунтуватися тільки на зразках цих документів, то це не підтверджуватиме історії форм укр. мови в широкому розумінні цього слова,—це буде лише історія форм мови українських панівних на той час клас, що їх представники відбивали прикмети, і формальні і семантичні, в історичних документах того часу. Як раз це питання книги замовчують.

Я схарактеризував тут побіжно лише методологічну позицію авторів. Про те, як виявляється вона на конкретному розгляді конкретного історично-мовного матеріалу, довелося б говорити окремо. Але навіть із цього побіжного перегляду можна зробити висновок про методологічне обличчя цілої книжки: це є еkleктичне обличчя сучасного „модернізованого“ (під натиском діалектично-матеріалістичної методи в лінгвістиці) індоевропеїзму. Книга, отже, є шкідлива: вона несе буржуазні теорії нашому пролетарському студентству. „Рад. школі, особливо за нинішнього браку паперу, рішучо не слід було витратитись на подібну працю.

М. Осінів



## ТЕМАТИЧНИЙ ПОКАЖЧИК СТАТЕЙ І РЕЦЕНЗІЙ, ВМІЩЕНИХ 1931 РОКУ.

### ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ. КУЛЬТУРНО-МИ- СТЕЦЬКА І ЛІТЕРАТУРНА ПОЛІТИКА.

|                                                                                                                                                                                         | №№<br>журналу | Сторінки |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|----------|
| Авербах Л. Бойові завдання пролетарської літератури в СРСР . . . . .                                                                                                                    | 7—8           | 3—28     |
| Авербах Л. Бойові завдання пролетарської літератури в СРСР . . . . .                                                                                                                    | 9             | 17—36    |
| Довгань К. Як ми виконуємо бойову директиву партії. (До реалізації постанови ЦК ВКП(б) про видавничу справу). [Пролетарська література й оборона СРСР]. До дня Червоної Армії . . . . . | 11—12         | 3—12     |
| Завдання пролетарської літератури в світлі промови тов. Сталіна. Кириленко Ів. Новий етап літературного руху. Призив робітників ударників до літератури . . . . .                       | 2             | 3—6      |
| Лакиза І. За реконструкцію в плануванні літератури. Редакційно-видавничий план ЛіМ'у на 1931 р.) . . . . .                                                                              | 10            | 3—7      |
| Маца І. Підсумки філософської дискусії і мистецтвознавчий фронт . . . . .                                                                                                               | 2             | 7—16     |
| Овчаров Г. Пролетарська література перед новими завданнями Про видавничу роботу (Постанова ЦК ВКП(б) від 15 серпня 1931 року) . . . . .                                                 | 2             | 16—31    |
| Скрипник М. Музику на рейки реконструкції . . . . .                                                                                                                                     | 5             | 17—30    |
| Щупак С. За перебудову критичного фронту, за ударників до лав критики . . . . .                                                                                                         | 3             | 3—39     |
|                                                                                                                                                                                         | 9             | 3—10     |
|                                                                                                                                                                                         | 6             | 3—14     |
|                                                                                                                                                                                         | 9             | 11—17    |

### МЕТОДОЛОГІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА. ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ.

|                                                                                                       |     |         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------|
| Адельгейм Є. Творча метода в пролетарській поезії . . . . .                                           | 6   | 75—92   |
| Бойко В. Основні лінії літературного процесу на Україні за доби капіталізму . . . . .                 | 9   | 82—96   |
| Бевюрко А. Проблема творчої методи в єврейській пролетарській літературі . . . . .                    | 7—8 | 129—145 |
| Ведмідький Фріче, як методолог мистецтва . . . . .                                                    | 4   | 67—78   |
| Ведмідький Ол. В. Фріче, як методолог мистецтва . . . . .                                             | 5   | 82—91   |
| Довгань К. Ворожий рейд. (Про мово- й літературознавчі програми НКО для Інститутів Соцвиху) . . . . . | 1   | 3—24    |
| Кирилюк Є. За марксо-ленінське розуміння творчости М. Коцюбинського . . . . .                         | 9   | 64—81   |
| Коваленко В. В країні ідеалістичної абстракції (методологія Б. Юринця) . . . . .                      | 6   | 14—28   |
| Коваленко Б. На позиціях Переверзевщини. (Про збірник „Сучасна проза“) . . . . .                      | 3   | 40—68   |



|                                                                                                                    | №№<br>журналу | Сторінки |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|----------|
| Костюк Г. До проблеми творчої методи пролетарської літератури . . . . .                                            | 10            | 84—98    |
| Кузьмич В. Без егоцентризму. (Про виробничий роман) . . . . .                                                      | 1             | 104—117  |
| Легавко, Чернець. Формалістичний „Ковчег“. (Про методолог. позиції А. П. Шамрая) . . . . .                         | 7—8           | 110—128  |
| Маца І. Підсумки філософської дискусії і мистецтвознавчий фронт . . . . .                                          | 5             | 17—30    |
| Правдюк О. Бракувало догляду . . . . .                                                                             | 1             | 24—34    |
| Правдюк О. Під прапором еклектизму . . . . .                                                                       | 5             | 61—69    |
| Петров. Романи П. Куліша . . . . .                                                                                 | 2             | 138—140  |
| Річицький А. Ленін і Плеханов у теорії мистецтва . . . . .                                                         | 9             | 36—63    |
| Річицький А. Ленін і Плеханов у теорії мистецтва . . . . .                                                         | 10            | 8—31     |
| Сокаль Д. Методологічні позиції М. Догента . . . . .                                                               | 11—12         | 50—68    |
| Сушино-Хоменко В. Критика. (За реконструкцію критичного фронту) . . . . .                                          | 5             | 3—17     |
| Сушино-Хоменко В. Критика в світлі реконструктивних завдань . . . . .                                              | 6             | 28—60    |
| Ухмилова Л. До проблеми поетичного стилю у визначенні В. М. Фріче . . . . .                                        | 11—12         | 38—49    |
| Чернець Л. Буржуазна суть під „марксистськими“ фразами (про методологію О. К. Дорошкевича) . . . . .               | 5             | 43—61    |
| Шупак С. Критична метода т. Сушино-Хоменка . . . . .                                                               | 7—8           | 29—46    |
| Шупак С. Проблема матеріалістично-діалектичної методи в художній літературі . . . . .                              | 4             | 3—26     |
| Шупак С. Формалізм на службі українських буржуазних та дрібно-буржуазних еклектиків . . . . .                      | 10            | 31—49    |
| Шупак С. Формалізм на службі в українських буржуазних і дрібно-буржуазних еклектиків . . . . .                     | 11—12         | 13—38    |
| Афіногенов. Творческий метод театра. І. Юрченко . . . . .                                                          | 11—12         | 144—148  |
| Белый А., Горький М., Замятин Е. та інш. „Как мы пишем“. Бульба . . . . .                                          | 5             | 109—110  |
| Беспалов. Проблемы литературной науки. Юрченко Ів. . . . .                                                         | 1             | 138—141  |
| „В борьбе за марксизм в литературной науке“. Бригада Ткаченко, Чернець, Юрченко І. . . . .                         | 5             | 105—109  |
| Горбачов Г. „Полемика“. Рец. бригада „Критики“ Ткаченко Чернець, Юрченко Ів. . . . .                               | 7—8           | 175—177  |
| Гурштейн А. „Вопросы марксистского литературоведения“. Ткаченко І. . . . .                                         | 9             | 106—108  |
| Зивельчинская Л. Беседы об изобразительном искусстве. Рец. бригада „Критики“ Ткаченко, Чернець, Юрченко І. . . . . | 10            | 130—132  |
| Зонин. „Образы и действительность“. Рец. бригада: Ткаченко, Чернець, Юрченко . . . . .                             | 6             | 109—111  |
| Камегулов А. На литературном фронте. Яр. Р. . . . .                                                                | 9             | 109—111  |
| „Литературный архив“. Ткаченко, Чернець, Юрченко. . . . .                                                          | 5             | 101—105  |
| Машкін А. Методика літератури. Правдюк Ол. . . . .                                                                 | 4             | 117—121  |
| Самусь М. „Литературний гурток“. Ярмоленко. . . . .                                                                | 6             | 116—120  |

## УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА СУЧАСНА. ПРОЗА.

|                                                                                                   |    |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-------|
| Заєць В. Куди веде калиновий міст? (Про творчість П. Нечая)                                       | 1  | 35—49 |
| Михайленко І. Ударники ХТЗ, опануйте ударно й художньо зброю. Про збірку „Кузня героїв“ . . . . . | 10 | 65—73 |



|                                                                                                                              |       |         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|---------|
| Михайленко І. Хоч і невідоме, але перекручення. Ю. Зоря, роман „Діпо“ . . . . .                                              | 2     | 51—67   |
| Овчаров Г. Спроба пролетарського історичного роману. Про роман С. Божка „В степах“ . . . . .                                 | 2     | 32—51   |
| Підгайний Л. Дрібно-буржуазна творча метода (творчість О. Копиленка) . . . . .                                               | 11—12 | 69—94   |
| Сушино-Хоменко. Думки з приводу... (Про сучасну укр. літературу) . . . . .                                                   | 3     | 87—110  |
| Ткаченко І. Творча путь Юрія Яновського . . . . .                                                                            | 3     | 68—87   |
| Баумштейн В. „Вугільний Перекоп“. Редбригада: Василенко, Корнієнко, Нетреба, Зикеев, Юрченко. . . . .                        | 4     | 144—148 |
| Бондаренко М. Товариш „Вугіль“. Редбригада: Василенко, Корнієнко, Нетреба, Юрченко. . . . .                                  | 4     | 144—148 |
| Борисов М. Квінт. Бондарчук Д. . . . .                                                                                       | 4     | 130—133 |
| Вишневецький, Рожнов, Бейлінов. „Пароль дома 2“. Редбригада: Василенко, Кубась, Зикеев, Товстуха. . . . .                    | 6     | 129—133 |
| Влизько О. Поїзди йдуть на Берлін. Редбригада: Кубась, Зикеев, Товстуха, Ніженець, Василенко, Корнієнко. . . . .             | 11—12 | 67—169  |
| Гайворонський П. Нотатки оборонця. Олін М. . . . .                                                                           | 5     | 112—113 |
| Гак, Головко, Минко, Шевченко. „92%“. Колгоспні нарис. Солодченко Я. . . . .                                                 | 11—12 | 157—160 |
| Гордієнко. Тинда. Підгайний Л. . . . .                                                                                       | 3     | 67—169  |
| Гриневський І. Краматорка. Редбригада: Василенко, Кубась, Зикеев, Товстуха. . . . .                                          | 6     | 144—146 |
| Добровольський С. Маяк. Ст. Король . . . . .                                                                                 | 6     | 129—133 |
| Дукін М. „Останній запорожець“ Костюк Г. . . . .                                                                             | 11—12 | 148—150 |
| Забіла Н. Тракторобуд Багмут. . . . .                                                                                        | 5     | 110—112 |
| Загоруйко П. Манівцями. Хуторян. . . . .                                                                                     | 2     | 141—145 |
| „Індустрія (альманах) Доленго М. . . . .                                                                                     | 6     | 123—125 |
| Кобець. „Записки полоненого“. Багмут. . . . .                                                                                | 4     | 136—142 |
| Косинка Г. Змовини. Полторацький О. . . . .                                                                                  | 7—8   | 177—187 |
| Коцюба Г. Бронзові люди. Г. Костюк. . . . .                                                                                  | 4     | 125—130 |
| Кротевиц Є. Звільнення жінки. Бульба. . . . .                                                                                | 7—8   | 182—184 |
| Курган Ф. Машкара. Редбригада: Винниченко, Зикеев, Нетреба, Чернець. . . . .                                                 | 1     | 154—156 |
| Мартинів Ів., Булгаков О. В примітках штреків. Редбригада: Василенко, Корнієнко, Нетреба, Зикеев, Юрченко . . . . .          | 3     | 148—152 |
| Носенко О. На зламі. Перша бригада Винниченко, Зикеев. . . . .                                                               | 4     | 144—148 |
| Орисіо Т. (Кравченко Т.). Перемога. Олін. . . . .                                                                            | 3     | 152—154 |
| Орлівна Г. Жага. Ключ. Солодченко. . . . .                                                                                   | 7—8   | 184—186 |
| Осінов І. Перший штурм. Редбригада: Василенко, Кубась, Зикеев, Товстуха . . . . .                                            | 6     | 120—123 |
| Подарунок Лочафові від Гео Шкурупія. О. Полторацький . . . . .                                                               | 6     | 129—133 |
| Полторацький О., Сотник Дан. Герой нашого часу. Редбригада „Нарис“ Воскобійник, Зикеев, Корнієнко, Сорокін, Юрченко. . . . . | 10.   | 132—135 |
| Рибак Н. Дорогами змагань. Р. Ромашко. . . . .                                                                               | 1     | 147—153 |
| Яблуценко В. (упорядчик). „Блискуча кар'єра“, „Поламани світлотіні“—кінооповідання. М. Сачук. . . . .                        | 11—12 | 164—167 |
| Явловська Н. „Тіні минулого“. Нетреба Г. . . . .                                                                             | 5     | 123—124 |
| Тардов М. Шанці. Хуторян А. . . . .                                                                                          | 9     | 111—116 |
| Тась Д. Сад. Ключ А. . . . .                                                                                                 | 4     | 133—136 |
| Фельдман М. 40.000.000 тонна-гора. Редбригада Василенко, Корнієнко, Нетреба, Зикеев, Юрченко. . . . .                        | 3     | 147—148 |
| Пустинський Й., Пехановський Я. Наступ, Редбригада Василенко, Зикеев, Кубась, Товстуха. . . . .                              | 4     | 144—148 |
|                                                                                                                              | 6     | 129—133 |



|                                                        | №№<br>журналу | Сторінки |
|--------------------------------------------------------|---------------|----------|
| Романівська М. Марійка. <i>Нетреба</i> . . . . .       | 7—8           | 186—188  |
| Яковенко Г. Боротьба триває. <i>З. Країн</i> . . . . . | 11—12         | 160—164  |

# **УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА СУЧАСНА. ПОЕЗІЯ.**

|                                                               |       |          |
|---------------------------------------------------------------|-------|----------|
| Адельгейм Є. Творча метода в пролет. поезії . . . . .         | 6     | 75—92    |
| Адельгейм Є. У колі суперечностей (Творчість Тереня Масенка)  | 1     | 49—68    |
| Адельгейм Є. „Функціональний“ схематизм (Творчість Маловічка) | 5     | 75—82    |
| Крижанівський С. Нотатки про поезію . . . . .                 | 10    | 98—115   |
| Лаврінєнко Ю. Поезія соціалістичних ланів . . . . .           | 7—8   | 87—110   |
| Правдюк О. Куркульським шляхом (Про творчість Багряного)      | 10    | 73—83    |
| Селівановський Куди прямує Бажан. . . . .                     | 4     | 39—47    |
| Хоменко Я. Поезія Василя Бобинського. . . . .                 | 4     | 47—58    |
| Дмитерко Л., Пригара М. „Сорочинська республіка“.             |       |          |
| Пятковський І. . . . .                                        | 4     | 143—144  |
| Дмитерко Л. Товтри. <i>Адельгейм</i> . . . . .                | 6     | 125—128  |
| Заїжджий К. Перекоп. <i>Галій Т., Шиманський</i> . . . . .    | 2     | 148—152  |
| За колективну сівбу. (Збірка) <i>Ясен</i> . . . . .           | 2     | 145—148  |
| Ведміцький Вугіль. <i>Ясен Ю.</i> . . . .                     | 5     | 117—120  |
| Індустрія (альманах) <i>Доленго</i> . . . . .                 | 4     | 136—142  |
| Заїжджий К. Збірка поезій. <i>Рабичев Ф.</i> . . . .          | 11—12 | 169—171  |
| Косяченко Г. Шторм. <i>Метеорний</i> . . . . .                | 7—8   | 188—191  |
| Крижанівський С. Енергія. <i>Ю. Ясен</i> . . . . .            | 3     | 154—1567 |
| Лан О. Збірки поезій. <i>Метеорний О.</i> . . . .             | 5     | 113—11   |
| Мельник П. Трамвай у ярах. <i>Смілянський</i> . . . . .       | 10    | 136—138  |
| Михавич М. Перекоп. <i>П. Південний</i> . . . . .             | 10    | 138—140  |
| Сорока О. На рейках. <i>Сайко</i> . . . . .                   | 9     | 116—119  |
| Чепурний Д. Земля. <i>Адельгейм</i> . . . . .                 | 2     | 152—154  |

# **УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА СУЧАСНА. ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ.**

|                                           |       |        |
|-------------------------------------------|-------|--------|
| Грудіна Д. М. Куліш — драматург . . . . . | 11—12 | 94—123 |
|-------------------------------------------|-------|--------|

# **УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА. ЛІТЕРАТУРА ПЕРЕДРЕВОЛЮЦІЙНА.**

|                                                                                |       |         |
|--------------------------------------------------------------------------------|-------|---------|
| Гребінка Є. Твори. <i>Рубінський Р.</i> . . . .                                | 11—12 | 150—154 |
| Кирилюк Є. За марксо-ленінське розуміння, Творчості М. Коцюбинського . . . . . | 9     | 64—81   |
| Ковалів С. Галицька Каліфорнія. <i>Миронець</i> . . . . .                      | 2     | 134—138 |
| Котляревський І. Енеїда. <i>А. Шамрай</i> . . . . .                            | 4     | 121—125 |
| Коцюбинський Збірка статей. <i>Ст. Винниченко</i> . . . . .                    | 6     | 111—116 |
| Коцюбинський М. (Kozubinski) Finsteres schvetqen                               |       |         |
| М. Бродська . . . . .                                                          | 9     | 123—125 |
| Коцюбинський М. Черната тишина. <i>Бакалов</i> . . . . .                       | 9     | 119—122 |
| Масовий прорив (про мас. худ. 6-ку класиків ДВУ).                              |       |         |
| Бригада „критики“ . . . . .                                                    | 5     | 92—101  |
| Про оповідання Ів. Франка. <i>Хацина Р.</i> . . . .                            | 2     | 130—134 |
| Старицький М. „Вибрані твори“ <i>Кульба П.</i> . . . .                         | 11—12 | 154—157 |

# **ПЕРЕКЛАДИ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ.**

|                                                                                                                            |   |         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|---------|
| Лоос А. Джентельмени воліють білявих. <i>Державін</i> . . . . .                                                            | 1 | 156—159 |
| Тухольський Курт „Німеччина, Німеччина над усе“, Реєбригада „Нарис“: <i>Василенко, Зикєєв, Коронний, Юрченко</i> . . . . . | 4 | 148—153 |
| Ясенський Б. Палю Париж. <i>Гайовий</i> . . . . .                                                                          | 6 | 133—135 |



# ПЕРЕКЛАДИ З УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ.

|                                                                 |   |         |
|-----------------------------------------------------------------|---|---------|
| Коцюбинський. Finisteres schveiqen <i>М. Бродська</i> . . . . . | 9 | 123—125 |
| Коцюбинський. Черната тишина. <i>Бакалов</i> . . . . .          | 9 | 119—122 |

## ЛІТЕРАТУРА ІНШ. НАРОДІВ СРСР.

|                                                                                                                        |     |         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------|
| Андреев Т. Пролет. <i>Бакалов Г.</i> . . . . .                                                                         | 5   | 120—123 |
| Вивюрко А. Проблема творчої методи в звр. пролет. літе-<br>ратурі . . . . .                                            | 7—8 | 129—145 |
| Городской Я. Наш Горький . . . . .                                                                                     | 5   | 69—75   |
| Дочул. Початкові шляхи розвитку молдавської літератури . . . . .                                                       | 4   | 26—38   |
| Сянкевич А. Класова боротьба в Білоруській літературі . . . . .                                                        | 1   | 68—86   |
| Канакодин О. Загострення класової боротьби в Білоруській<br>літературі в період соціалістичної реконструкції . . . . . | 2   | 67—91   |

## ЛІТЕРАТУРА ЧУЖОМОВНА.

|                                                                                                          |     |         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------|
| Державін В. Літературна спадщина Гайнріха Гайне . . . . .                                                | 1   | 87—103  |
| Перший відгук на виклик „Вікон“ <i>І. Ткачук</i> . . . . .                                               | 7—8 | 191—194 |
| Про класове обличчя А. Страшимірова і про те, як його зма-<br>дував т. Андреев. <i>Бакалов</i> . . . . . | 3   | 156—159 |
| Фурер. На шляхах переборення паціфізму. (Творчість Глезера). . . . .                                     | 4   | 58—67   |

## ОГЛЯДИ ЖУРНАЛІВ.

|                                                                      |       |         |
|----------------------------------------------------------------------|-------|---------|
| Годкевич М. В надійних шанях („Бібліологічні Вісті“) . . . . .       | 3     | 109—129 |
| Годкевич М. В надійних шанях . . . . .                               | 2     | 100—130 |
| Доленго М. Поезія по наших журналах . . . . .                        | 4     | 91—106  |
| Заєць В. З творчости с. г. пролетарів (про журн. „Трактор“). . . . . | 11—12 | 131—143 |
| Майстеренко. „Мистецька трибуна“ . . . . .                           | 2     | 155—159 |
| Михайленко І. З поточної журнальної прози . . . . .                  | 6     | 93—108  |
| Михайленко І. З поточної журнальної прози . . . . .                  | 7—8   | 157—174 |
| Михайленко І. З поточної журнальної прози . . . . .                  | 9     | 97—105  |
| Перлін Є. Огляд руських журналів . . . . .                           | 4     | 106—116 |

## ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО. ТЕАТР, КІНО, МУЗИКА.

|                                                                                           |       |         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-------|---------|
| Афіногенов „Творческий метод театра“ <i>І. Юрченко</i> . . . . .                          | 11—12 | 144—147 |
| Врона І. Українське малярство на реконструктивному ґрунті. . . . .                        | 1     | 118—133 |
| Бойчук М. Серія „Українське малярство“ <i>Бланк, Довгаль,</i><br><i>Фрадкін</i> . . . . . | 1     | 159—160 |
| Бурачек М. М. Самокиша. <i>Є. Холостенко</i> . . . . .                                    | 10    | 141—143 |
| Грудина Д. Деклярації і маніфести (Про „Шляхи“ <i>Березоля</i> ) . . . . .                | 2     | 92—108  |
| Грудина Д. Деклярації й маніфести . . . . .                                               | 7—8   | 146—156 |
| Грудина Д. Рецидив чи... „строга витримана лінія“ . . . . .                               | 4     | 78—90   |
| Грудина Д. Шевченко в пам'ятниках . . . . .                                               | 3     | 130—140 |
| Маца І. Про творчу методи пролетарського образотворчого<br>мистецтва . . . . .            | 6     | 60—75   |
| Михайлів Ю. М. Жук. <i>П. Галій</i> . . . . .                                             | 10    | 143—146 |
| Скрипник М. Музику на рейки реконструкції . . . . .                                       | 6     | 3—14    |
| Чернець. „Путьовка в жизнь“ . . . . .                                                     | 11—12 | 124—130 |
| Юрченко І. „Кінофіковані“ формалісти . . . . .                                            | 10    | 116—129 |

## МОВОВЗНАВСТВО.

|                                                                                                         |    |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-------|
| Довгань К. Ворожий рейд (Про мово- й літературознавчі<br>програми НКО для інститутів Соцвиху) . . . . . | 1  | 3—24  |
| Каганович Н. „Основи“ буржуазного мовознавства . . . . .                                                | 10 | 49—65 |
| Каганович Н. Проти буржуазного мовознавства . . . . .                                                   | 5  | 30—43 |



|                                                                                        | №№<br>журналу | Сторінки |
|----------------------------------------------------------------------------------------|---------------|----------|
| Проф. Грунський та Ковальов. Історія форм української мови. <i>Ш. Осипов</i> . . . . . | 11—12         | 171—173  |
| Мироненко. Нариси української мови. <i>Шевченко Г.</i> . . . .                         | 1             | 141—147  |
| Осипів М. Лексичні етюди. <i>Петренко О.</i> . . . .                                   | 3             | 159—164  |
| Поливанов Є. За марксистское языковедение. <i>Н. Каганович</i> . . . . .               | 9             | 125—128  |

**КНИГОЗНАВСТВО (МЕТОДОЛОГІЯ,  
ВИВЧАННЯ ЧИТАЧА, БІБЛІОГРАФІЯ).**

|                                                                                    |     |         |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------|
| Годкевич М. В надійних шандях („Бібліологічні Вісті“) . . . . .                    | 2   | 109—129 |
| Годкевич М. В надійних шандях . . . . .                                            | 3   | 110—130 |
| Довгань К. Класова боротьба на книгознавчо-бібліографічному фронті . . . . .       | 7—8 | 47—86   |
| Козаченко А., Бойко В. Проти „безкласової“ націоналістичної бібліографії . . . . . | 3   | 141—144 |
| Фомин А. Книговедение, как наука. <i>Довгань К.</i> . . . .                        | 7—8 | 194—198 |

**ЛИСТИ ДО РЕДАКЦІЇ.**

|                                               |   |         |
|-----------------------------------------------|---|---------|
| Лист до редакції. <i>Довгань К.</i> . . . . . | 5 | 125—125 |
|-----------------------------------------------|---|---------|



# ЗМІСТ КНИГИ ОДИНАДЦЯТОЇ—ДВНАНАДЦЯТОЇ

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Стор. |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| ДОВГАНЬ, С. — Як ми виконуємо бойову директиву партії . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 3     |
| ЦУПАК, С. — Формалізм на службі в буржуазних і дрібнобуржуазних<br>еклектиків. . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 13    |
| УХМИЛОВА, Т. — До проблеми поетичного стилю у визначенні В. М. Фріче .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 38    |
| СОКОЛЬ, Д. — Методологічні позиції М. Доленга . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 50    |
| <b>ЛІТЕРАТУРА</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |       |
| ПІДГАЙНИЙ, Л. — Дрібнобуржуазна творча метода . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 69    |
| ГРУДИНА, Д. — Микола Куліш — драматург . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 94    |
| <b>МИСТЕЦЬКА ТРИБУНА</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |       |
| ЧЕРНЕЦЬ, Л. — „Путевка в життя“ . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 124   |
| <b>ОГЛЯДИ</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |       |
| ЗАЄЦЬ, В. — З творчости с.-г. пролетарів . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | 131   |
| <b>РЕЦЕНЗІЇ</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |       |
| ЮРЧЕНКО, І. — А. Афіногенов. Творческий метод театра. С. КО-<br>РОЛЬ. — С. Добровольський. Маяк. РУБІНСЬКИЙ, Р. — Е. Гре-<br>бінка. Твори. П. БУЛЬБА. — М. Старицький. Вибрані твори, Я. СО-<br>ЛОДЧЕНКО. — А. Гак, А. Головка, В. Минко, Р. Шевченко.<br>„92%“. БРИГАДА: КУБАСЬ, ЗІКЕЄВ, ТОВСТУХА, НІЖЕНЕЦЬ, ВАСИ-<br>ЛЕНКО, КОРНІЄНКО. — О. Влизько. Поїзди ідуть на Берлін. Ф. РА-<br>БІЧЕВ. — К. Заїжджий. Звірка поезій. М. ОСИПОВ. — Проф. Грун-<br>ський, та П. Ковальов. Історія форми української мови. . . . . | 144   |
| ПОКАЖЧИК ЗМІСТУ „КРИТИКИ“ ЗА 1931 РІК . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 174   |

## РЕДАКЦІЯ

ХАРКІВ, РАДНАРКОМІВСЬКА № 3.  
БУДИНОК ІНСТИТУТА Т. ШЕВЧЕНКА.



## ОРІЄНТОВНИЙ ЗМІСТ КНИГИ ПЕРШОЇ ЗА 1932 р.

**Сталін Й.** — Лист до редакції журналу „Пролетарская революция“

**Матеріяли пленуму ВУСПП**

**Салагуб** — Класова боротьба в зах.-білоруській літературі

**Юрченко І.** — „Справа чести“. І. Микитенка

**Уральцев М., Дорошенко І.** — Філософія „Еквіваленту“. Р. Примера

**Кузьміч В.** — Наші університети

**Холостенко Є.** — В боротьбі за пролетарську мистецьку школу