

В. ДЕРЖАВИН

Джек Лондон (1876 — 1916)

(З нагоди десятих роковин з дня смерті)

„Не знаючи жодного бога, я вклонявся
людині. Яка вона мала і яка велика.

Джек Лондон

Джек Лондон — один з небагатьох американських письменників, що справді зажили світової слави; десяти роковини його смерті (22 листопада 1916 р.) були пробою широкої популярності, яку мали його твори ще за життя автора. Перекладені на багато мов, його книжки рік від року чим раз глибше проходять в масу читачів і коли ані світова війна, ані революція, ані поява багатьох нових літературних течій не зменшили його посмертної слави, то ясно, що ми маємо до діла не з тимчасовим захопленням читача, покiрного примхам літературної моди, а з справді видатним явищем історії світової літератури, вартим пильного художнього та соціологічного аналізу.

В літературній критиці не раз висловлювано думку, ніби творчість Джека Лондона позбавлена внутрішньої еволюції, ніби то його твори „слід розглядати всі заразом, бо в них нема послідовного переходу від одного творчого етапу до другого“. (П. Губер). Справді ми не знайдемо в літературній діяльності Джека Лондона виразно розмежованих періодів творчості; проте треба мати на увазі, що можливість поділити творчість якого-небудь письменника на виразні хронологічні етапи трапляється в історії літератури далеко не часто; Джек Лондон в даному разі не є винятком. Навпаки внутрішня еволюція в його творчості є, і то подвійна: в художній формі і в змісті. Джек Лондон почав свою літературну діяльність з невеликих оповідань з закінченою фабулою, об'єднаних в „цикли“ і „книги“ тільки етнографічною єдністю обстановки і зовнішніх умов дії. („Оповідання про далеку північ“, „Оповідання про Океанію“, „Оповідання про Сандвічеві острови“ і т. і.); аж в другій половині своєї літературної діяльності опанував він ступнево велику белетристичну форму — роман. Ще важливіша еволюція в змісті його творчості, хоча вона й не дається визначити з хронологічною точністю: можна тільки сказати, що значіння соціальних мотивів в творчості Лондона з бігом часу чим раз більше зростає, доходячи свого апогею в славній „Залізній п'яті“ (1908). А як велика форма роману цілком вдається Лондонові тільки там, де вона з'єднується з соціальним змістом, то можна з певними застереженнями сказати, що внутрішній розвиток його літературної творчості ішов від авантурних „оповідань з пригодами“ до соціального роману.

А застереження мають бути такі, що навіть „оповідання з пригодами“ Лондона, від найраніших почавши, зовсім не позбавлені соціального значіння, і що поширене уявлення про Лондона, як про мало серйозного „письменника для молоді“, який рідко коли підноситься до рівня соціальних проблем, цілком неправдиве.

Що Лондонові твори давно вже зробилися улюбленим читанням американської і європейської молоді, — це безперечно: вони потьмарили що до популярності не тільки низькопробну авантурну белетристику Жюль - Верна, Майн - Ріда, Конан - Дойля, але навіть блискучу й дотепну фантастику Г. Уельса. Справді, не будучи спеціальним „письменником для молоді“, Джек Лондон має всі дані, щоб протягом багатьох поколінь бути улюбленим автором молоді, початкуючого читача та й кожного, хто шукає в письменстві, крім привабливого змісту, бадьорого імпульсу до активної життєвої діяльності. Однаково цураючись і сучасної надуманої „науково-фантастичної“ белетристики, і фальшивої екзотики колоніального роману (Фарер, Бенуа та інші.), Лондон створив у безнадійно, як здавалося, утертій авантурній літературі новий своєрідний стиль, цікавий, як ні в кого іншого; він досяг цього простотою ситуації, виразним змалюванням нескладних характерів і незвичайно інтенсивною динамікою дії, що розвивається шаленим темпом і від перших рядків захоплює і владно приковує до себе аж до кінця читачеву увагу. Таким способом він спромігся піднести банальну „повість з пригодами“ до рівня справді - художнього твору, замінивши при тім мертвий трафарет авантурної повісті з її неодмінним „щасливим кінцем“ — трагічною боротьбою людини з природою і людини з людиною. Ця боротьба — апотеоз людської волі, людської енергії, що не боїться жодних перешкод і небезпечностей, апотеоз нездоланного жадання жити й діяти. Воля до життя — от основний мотив, що переходить через усі твори Лондона і становить підвалину його бадьорого і здорового оптимізму. Оптимізм Лондона ні трохи не подібний до поверхового американського опортунізму, що лицемірно старається не помічати страшних життєвих трагедій або намагається підсолонити їх дешевою буржуазною мораллю; навпаки, ніхто, як Лондон, не бачить і не описує темних сторін людського життя і психіки в їх страшній й жорстокій наготі. Його оптимізм спирався на непохитній певності про творчу силу людської волі, для якої нема в житті нічого страшного, бо вона сама є найвищий і наймогутніший прояв життя. От через що навіть трагічна загибель героя в творах Лондона не пригніблює читача, а навпаки кличе до боротьби й перемоги.

Таким чином, глибокий інтерес пригод, описуваних в творах Лондона, полягає не в складній або незвичайній ситуації, а в її трагічності, в об'єктивній безпорадності становища, в яке автор ставить своїх героїв, і в надлюдській енергії, яку вони виявляють, коли змагаються з ворожими силами; отже незалежно від щасливого або згубного кінця цієї боротьби, читач мимоволі переймається внутрішньою силою персонажів Лондона і розуміє життя, як вічну, безнастанну боротьбу, де кожне вагання й легкодухість заздалегідь засуджене на загибель, а сміливість і завзятість завжди гідні поваги, навіть коли вони намагаються досягти того, що недосяжне. Такий є філософський

сене творів Лондона; нехай це буде примітивна й поверхова філософія, але вона зате усім зрозуміла і конче потрібна для життя. Суворий реалізм Лондона, що примушує його вести до загибелі своїх героїв, навіть після тяжкої боротьби і подвигів з їх боку, — це реалізм самого життя, бо воно не знає справедливості і однаково губить гідних і негідних. Зрікшись традиційного „шасливого кінця“, Лондон вніс до банальної й солодкої „літератури пригод“ нову героїчну ноту, і цим ублагороднив її і надав їй внутрішнього змісту.

Тло для цих пригод, яких зміст у немилосердній боротьбі людини з природою і з іншою людиною, становить або незаймана природа вкритої снігом Аляски, що приваблює до себе силу шукачів золота своїми родовищами, приступними тільки надлюдській енергії („Червоне Сонце“, „Дочка Снігів“ і незчисленні „Клондайкські“ оповідання), або населені людидами і повні небезпеки для людини білої раси острови Тихого океану („Син сонця“ „Пригода“, „Оповідання за Океанію“ і т. і.), або, нарешті, сам океан (Тихий або Атлантичний), що по його безкрайніх просторах мандрують на парусовиках герої Лондона („Морський вовк“, „Бунт на Ельсинорі“). Відзначаємо, що Лондон ніколи не старається, заради фальшивих ефектів, перебільшити „екзотичність“ цих далеких від цивілізації країн; він завжди дотримується найбільшого реалізму і описує тільки те, що сам спостерігав і переживав, коли самохіть чи несамохіть блукав по світі. Він сам був матросом на вітрильному судні, шукав золота в Алясці і знав Гавайські острови, як свою другу рідну країну; коли що-небудь в побуті клондайкських шукачів золота або океанійських плантаторів здається нам занадто патріархальним і „романтичним“ і на наш погляд не годиться з сучасним американським капіталізмом, то мусимо пам'ятати, що Джек Лондон описує часи свого молодого віку, а за 30—40 років багато змінилося в Америці й Океанії.

Реалізм Лондона доходить свого апогею в його повістях з життя тварин. На думку багатьох критиків — не тільки американських — ці повісті — найвищі його досягнення. Лондон взявся за ці теми після пильної підготовки; він не тільки вивчав життя тварин з наукових робіт і не тільки особисто спостерігав їх через довгі літа в прирученому і дикому стані, але студював також всю доступну йому художню літературу, в якій дієвими особами є тварини. Найближчим зразком були йому „Джунгли“ Редіарда Кіплінга, і він одверто називав себе його учнем з дещо перебільшеною сумлінністю; на ділі він далеко перейшов Кіплінга гострою спостережливістю і правдоподібністю виображення. Найбільше вдалися Лондонові постаті собак і вовків („Білий клик“, „Голос крові“), непереїдені досі, хоч багато письменників змагалися з ним на цім полі. Оповідання з життя тварин — одинокий жанр, в яким Лондон створив школу; Е. Сетон-Томпсон і чимало інших письменників, що змалювали життя тварин у північних нетрах Аляски й Канади, є безпосередні учні Лондона. Найбільшої уваги гідна його повість з життя до мавпи подібних предків первісної людини („До Адама“), де оповідає мавпа, яка досягла найвищого приступного їй шабля розвитку. Глибоке проникнення в психологію тварин єднається тут з незвичайно цікавою сатирою на сучасне суспільство, причім переведена автором аналогія так яскраво зачіпає проблему

соціальної солідарності і з такою злою іронією висміює класовий поділ суспільства, що тільки американська буржуазія могла, через брак літературної чутливості, ковтнути цю пілюлю, не розібравши, в чім там сила.

Таким способом, навіть в повістях з життя тварин Лондон досягає найбільшої художньої досконалості там, де його творчість зачіпає проблеми соціального характеру; тому не дивно, що найкращі його твори присвячені спеціально змалюванню класового антагонізму і класової боротьби, озброєної і неозброєної. Пролетар з походження, він і в літературі не зрадив своїй класи. Тут нема чого докладно зупинятися на біографії Лондона; нагадаймо тільки її найхарактерніші з соціального погляду риси. Він народився в сім'ї дрібного фермера, який, ставши жертвою аграрного капіталізму, буйно розквітлого в Америці наприкінці 70-тих років, блукав з одного штату до другого, орендуючи дрібні участки землі по маєтках великих землевласників. Під кінець сім'я оселилася в Окленді (передмісті столиці Каліфорнії — Сан-Франциско) і тут, після марних спроб батька „вибитися в люди“ дрібною торгівлею і городництвом, вкрай збідніла і асимілювалася міському пролетаріатові. Таким способом, перші свідомі враження майбутнього письменника були враження крайньої бідності і убогства, так що він змалку зазнав життя експloatованих класів з усіма його турботами і злиднями. Ще десятилітньою дитиною він продавав газети по вулиці, заробляючи собі на плату за навчання в початковій школі, а коли йому було дванадцять літ, він наймився на фабрику залізних виробів і тут аж два роки працював по 12 — 20 годин на добу. Зауважмо, що це робилося в добі переможного наступу американського промислового капіталу, коли ніякої охорони праці ще й зазору не було, і коли цілковита неорганізованість американських робітників робила з них пасивний об'єкт капіталістичної експloatації. Незвичайна енергія і сміливість допомогли молодому Джекові перемінити цю згубливу роботу на легшу й зарібнішу (але за те дуже небезпечну) професію „устричного пирата“ — професію, яку завзято переслідувала міська поліція і яка полягала в незаконнім ловленню устриць по ночах на міських участках берега. Потім, після спроби стати на службу на міських рибних промислах за контролера, Лондон наймився за матроса на судно, що мало йти до Японії. Цією морською подорожжю кінчиться перший період його життя, ще зовсім чужий літературній діяльності.

Другий етап внутрішнього розвитку Лондона характеризується сильним жаданням здобути освіту. Випадкова подія — премія в 25 доларів, призначена від одної сан-франциської газети за белетристичний нарис описового характеру, дала йому імпульс до письменницької діяльності, і він стає письменником. Він дістав премію за перше своє оповідання про тайфун, пережитий ним в Японському морі, але на цим і припиняються попервах його літературні успіхи. Поклавши присвятити себе цілком літературній роботі, Лондон з неймовірною енергією і витривалістю намагається здобути потрібну літераторові широкую й систематичну освіту. В своїй почасти автобіографічному романі „Мартин Ідн“ він сам описав пізніше ці роки невтомного вчення, перериваного роботою на фабриці та на великих фермах, або довгими

блуканнями по всій Америці заради зарібку. Надія заробляти собі на хліб літературною роботою на перших порах не справдилася; систематичне вчення теж не йшло як слід через брак мінімальних матеріяльних засобів; проте ці три роки пильної підготовчої роботи (1894 — 1897) не пішли на марне. Бачучи, що часописи уперто відмовляються друкувати його оповідання, Лондон починає багато працювати коло свого стилю і поволі доходить високої майстерности в авантурній новелі, доходить тої блискучої літературної техніки, що згодом утворила йому славу одного з найцікавіших оповідачів у світовій літературі. Ще більшу вагу мали для творчости й цілого світогляду Лондона його соціальні вражіння тих років. Він зазнав на власному досвіді, як жорстоко експлуатують працю некваліфікованого робітника, він безнастанно блукав, шукаючи собі випадкової роботи, і ці три роки безупинної боротьби за роботу й освіту назавжди залишилися йому в пам'яті. Вони власне і є те джерело, з якого Лондон раз-у-раз черпав своє надхнення. Саме за ці роки він навчився сприймати життя, як нескінченну серію „пригод“ — як безупинну боротьбу за існування, в якій кожний окремий момент загрожує катастрофою і потребує героїчного напруження всіх сил розуму, волі і мускулів. Але ці ж роки блукань дали Лондонові, крім авантурного характеру його переживань, ясне розуміння свого соціального становища, свідомість, що він теж є член класи безправних, і що тільки в єдності і спільній боротьбі експлоатованих проти експлоататорів полягає мета і майбутнє робітничої класи. Принципи класової боротьби і класової самосвідомости прищепив Лондонові життєвий досвід; йому не треба було читати книжок, щоб зробитися соціалістом, саме життя зробило з нього соціаліста і класового борця, спролетаризувавши його. Просидівши 30 день у в'язниці за „бродяжтво“, цеб-то фактично за безробіття, він на власному досвіді пізнав ілюзорність американської „вільної демократії“: „націоналістичний патріотизм — пише він пізніше — дякувати цьому етапові мого життя, остаточно розвіявся, і я став відтоді більше думати про людей, аніж про географічні гриниці“ („Як я став соціалістом“). „Гасла, що проголошують права людини, волю, рівність і братерство в душі французької революції, не роблять жодного вражіння на робітника, чия голова завідала поліцейської палиці, на робітника, що позбувся роботи. Так само робітникові, що його спина закуштувала нагаїв, конституція З'єднаних Держав не здається вже такою милою. „До бісового батька конституцію!“ каже він і стає носієм революції“ („Революція“).

Таким чином, все життя Джека Лондона перед початком його літературної слави, було практичним засвоєнням принципів революційного соціалізму. Не будучи професійним робітником в якій-небудь певній галузі промисловости, раз-у-раз міняючи джерело свого заробітку і віддаючи кожну вільну хвилину самоосвіті й літературній треніровці, Лондон тим виразніше бачив спільність інтересів усіх трудящих, незалежно від їх професії, і konieczність їх класової солідарности і поза вузькими межами професійних союзів. На весні 1894 року він взяв участь в поході „промислової армії“ Келлі; це був масовий перехід безробітних Далекого Заходу, організованих по військовому, але без зброї, у східні штати, почасти з метою зменшити пропозицію

на ринку робітничих рук в західніх штатах, почасти для того, щоб примусити уряд Союзу ужити яких-небудь заходів проти безробіття. Метою цього походу було місто Вашингтон — адміністративний і урядовий центр Сполучених Штатів. Там само повинні були зібратися і другі „корпуси“ промислової армії з інших країн північної Америки. Усіх робітників було з 10 тисяч чоловіка. Вони були поділені на чоти й сотні, одностайно корилися „генералові“ Келлі і додержували досить суворой дисципліни. Хоч до руху в певній мірі приєдналися декласовані елементи, але тон давали не вони, а колишні робітники великих фабрик Каліфорнії, нарід свідомий і витривалий. В цих людей Лондон мав чого навчитися. Перебування в лавах „промислової армії“ дало йому добру нагоду глянути на життя і на соціальні стосунки з нової точки зору і, зокрема, дістати виразне уявлення про форми організованої боротьби своєї класи проти експлоатації.

„Промислова армія“ Келлі кінець-кінцем розійшлася, примусивши тільки американський уряд скупити поліцейські і військові сили. Боротьба з безробіттям обернулася в боротьбу з безробітними, і певна річ, вони були переможені. Але на творчість Лондона особиста участь в цім своєріднім епізоді з історії класової боротьби в Америці зробила велике й нестерте враження: тут уперше зродилася з ним і ніколи більше не покидала його певність остаточної перемоги організованого пролетаріята, що її запорукою є сила класової свідомости робітничих кадрів, випробувана на практиці під час цього руху; а невдатний кінець останнього раз назавжди показав Лондонові, що самих „конституційних“ методів класової боротьби не вистачає.

Джек Лондон спромігся досягти літературної слави, „вибитися в люди“ головню індивідуальними зусиллями, силою свого літературного таланту і своєю незламною упертістю: три роки він штурмував видавництва і редакції журналів, не зважаючи на хронічні відмовлення і працюючи одночасно коло удосконалення свого хисту. Після довгої підготовчої тренівки він став відомий і досяг позитивної оцінки від критики доразу, надрукувавши 1898 року свої перші „клондайкські“ оповідання з побуту шукачів золота в Алясці, побуту, який він добре пізнав на місці рік перед тим („Бог його батьків“, „Син вовка“ і ін.). Але дуже несправедливо говорити, як це робить буржуазна критика, що коли він досяг літературної слави суто-індивідуальною дорогою, то й основу його світогляду становить власне індивідуалізм і культ сильного характеру. Джек Лондон не міг чинити інакше, бо не хотів відмовитися від реалізації свого літературного хисту. В кінці минулого століття соціалістичний рух в Америці щойно починався, і письменник-робітник міг уповати тільки на свої індивідуальні сили в боротьбі за літературне визнання.

Взагалі треба сказати, що справжній світогляд Лондона виявляється в його активній громадській роботі на користь соціалізму, а не в окремих індивідуалістичних тирадах, які він — не будемо того заперечувати — вставляв в деякі ранні свої твори під впливом дрібно-буржуазного індивідуалізму, що неподільно панував в американській літературі 90-х років. Ім'я Джека Лондона тісно зв'язане з історією робітничого руху в Америці, з першими початками соціалізму — з Американською Соціалістичною Робітничою партією і з організацією „Інду-

стріальних робітників світу“ (Industrial Workers of the World) — через довгий час одинокою професійною організацією американських робітників, що не була знаряддям в руках націоналізму і кастового духу „робітничої аристократії“. Соціалізм в Америці виявлявся виступами окремих місцевих груп; до їх керівників в Сан-Франциско належав і Джек Лондон. Деякий час він стояв на чолі бюро, що утворилося з представників всіх соціалістичних, синдикалістських і паціфістських робітничих організацій Америки і намагалось об'єднати їх в одну „Велику Спілку“ (One Big Union). Звичайно, це об'єднання не могло здійснитися, бо широкі робітничі маси не досить були готові до соціалізму і ще не позбулися цілком дрібно-буржуазної ідеології, але в професійному і політичному рухові в Америці ця перша спроба створити однастайний фронт проти буржуазії залишила глибокі сліди.

З дальшої надзвичайно широкої і многобічної діяльності Лондона, як пропагандиста й оборонця соціалізму, ми візьмемо два епізоди: обсліди становища англійських безробітних і розрив в Американською Соціалістичною Партією в 1916 році. В літі 1902 року Асоціація Американського Друку запропонувала Лондонові поїхати за спеціального кореспондента в Південну Африку, де тоді кінчалася війна між англійцями й бурами. Письменник погодився, але доїхавши до Лондона прийняв за краще, з власної ініціативи, присвятити два місяці на вивчення побуту лондонських безробітних. Він оселився в однім робітничім кварталі міста, ніби безробітний матрос, і прожив кілька тижнів життям безробітних, ночуючи в нічліжних домах і на вулиці, пізнаючи на власному досвіді ціле лицемірство і нікчемність державних „доброчинних“ організацій (от як славетна Армія Рятуння), терплячи прикру самоволлю поліції і т. і. Наслідком цього обсліду була страшна книга нарисів з побуту лондонських безробітних „Люди низів“, в якій суто марксієвський підступ до описуваних явищ еднається з незвичайно яскравим змалюванням жахних рис капіталістичного устрою. Джек Лондон, як він сам каже, давав цій книзі перевагу над усіма іншими своїми творами.

Світова війна завдала Лондонові тяжкого удару. Переконаний інтернаціоналіст, що довго (хоч і марно) змагався проти вигаданої „жовтої небезпеки“ і проти погорди до кольорових рас, поширеної в Америці навіть серед робітників і в соціалістичних колах, — він був глибоко зневірений пасивністю американських соціалістів, які і в думці не покладали боротися з намаганням буржуазії втягти робітничі маси в націоналістичний рух і війну з Германією. А коли Американська Соціалістична Партія, якої діяльним членом він був від самого її заснування, постановила припинити класову боротьбу і уложити „громадянський мир“ з буржуазією на час війни, терпець йому урвався: він запламував в одвертому листі, адресованому до центрального комітету партії, угодовство, що виявилось в такій постанові, і заявив, що йому огидний націоналізм цієї групи і що він не може більше оставатися в її рядах. „Я вихожу з соціалістичної партії“, пише він в цім листі, „бо вона не має вогню і бойового духу і забула значіння класової боротьби. Я вірю, що робітнича класа, змагаючись, ніколи не відступаючи і не роблячи жодних угод з ворогом, може визволитися. Але відколи соціалістичний рух З'єднаних Штатів останніми роками

звернувся до угоди́вства й компромісу, я бачу, що мій розум відмовляється надалі санкціонувати моє перебування в партії за її члена". В цім листі він називає себе синдикалістом. Комунізму в Росії тоді ще не було.

Але ще перед остаточним розривом письменник звернувся до своїх партійних товаришів з попередженням іншого роду. Роман „Залізна п'ята“, цей шедевр його літературної творчості, був застережливим криком, від якого не міг стриматися письменник-революціонер, бачучи, як слабко і мляво реагувала одинока на цілу Америку політична партія пролетаріату проти чим-раз дужчого замахання плутократії. Ця книга, що вийшла 1908 року і що була написана під свіжим враженням розгрому російської революції 1905 р. (яку Лондон ентузіастично вітав), залишається досі найяскравішим і найкращим у світовій літературі виображенням майбутньої боротьби капіталізму з соціальною революцією. Якими блідими і невиразними здаються аналогічні в змісті речі Верхарна і Г. Уелса проти цього дійсно класичного революційного твору! В нім Джек Лондон ще 6 років перед початком світової війни геніально передбачав тактичний поворот плутократії до позапарламентських „фашистських“ способів боротьби з пролетаріатом. Лондон нехтів бути пророком, — він хотів тільки остерегти. „Залізна п'ята“, пише він у приватному листі „є осторогою проти того, що може статися, коли соціалісти будуть нехтувати політичною боротьбою“. І однаке, багато його прорікань цілком справдилися. Американський фашизм — одна з найгірших відмін світового фашизму — зробився після війни майже всевладним у суспільному житті З'єднаних Штатів. Книга У. Сінклер „100%“ і „Поділ в Уестерн-Сіті“ ясно показують, що прогноз „Залізної П'яти“ зовсім не був продуктом незрівноваженої уяви.

„Залізна П'ята“ — найлуччий, але далеко не одинокий соціальний роман Лондона. В „Мартині Ідн“, романі автобіографічного характеру, він виявив лицемірство й туподумство буржуазного суспільства, його плазування перед матеріяльним успіхом, його „моральні“ попередження і розумову інертність. В „Червоній Чумі“ Лондон показав безпорадність буржуазії перед стихійною катастрофою, що нищить усі основи грошового господарства; в „Ускромливій куртці“ він надзвичайно яскраво змалював американський тюремний режим, яким „вільна демократія“ бореться з революційним рухом пролетаріату; в „Бунті на Ельсинорі“ і в „Морських Вовкові“ — показує безправність матросів, яких буржуазні закони віддають на поталу жадібним і жорстоким слугам капіталу — морським офіцерам; в „Джоні Ячменному Зерні“ („John Barleycorn“) він змалював алкоголізм, що лютував у 80-ті і 90-ті роки серед неорганізованих і нечувано експлуатованих фабрично-заводських робітників Північної Америки і дійшов до такої міри, що уряд мусів видати відомий заборонний закон проти продажу спиртних напоїв — останній спосіб самозахисту капіталістичного суспільства, що бачить, як гине, вироджується і йде до цілковитої загибели робітнича сила, на якій спочиває буржуазне багатство; відзначаємо, що широка слава цього роману дуже допомогла агітації американських професійних спілок за цілковиту заборону спиртних напоїв.

Так само багаті на соціальні й революційні мотиви численні дрібні оповідання й новелі Лондона з другої половини його творчості; треба окремо відзначити збірки „З блудягами“ (де змальовано побут американських безробітних, що, переслідуювані від поліції, блукають, шукаючи зарібку, по величезних просторах Північної Америки, без гроша в кешені) і „Сила сильних“, де ми знаходимо, між іншим, в оповіданні „Мрія Дебса“ знамените змальовання загального страйку, вложено в уста переможеного капіталіста. Великої уваги варті також оповідання з життя китайців, індіанців Аляски і тубільців Океанії. Лондонові не раз закидали — навіть в радянській пресі — погордливе відношення до кольорових рас; казали „що представники їх в його оповіданнях гірші і дурніші доброї породи ірландських тер'єрів, яких душевні переживання він дуже довідливо описує“ (П. Губер). Це зовсім неправда: коли жителі островів Тихого океану справді виведені в деяких творах Лондона як дикі й кровожадні людоді (наприклад в „Пригоді“), то по-перше, ця характеристика не так вже далеко від правди, і існування людодства на багатьох островах Океанії ніхто заперечувати не може; а по-друге, тубільці цих островів змальовані в Лондона крізь призму психології дієвих осіб — білих колоністів, які, до речі, теж виображені далеко не привабливо. Не міг же Лондон, справді, малювати своїх авантюристів, колонізаторів і шукачів золота як послідовних інтернаціоналістів! А складати на нього відповідальність за думки й переживання його персонажів — абсурдно. Справжнє відношення Лондона до кольорових рас і до колоніальної політики білих виразно виявляється в таких оповіданнях, як „Сад А - Чжо“ (сюжет: французька колоніальна влада страчує одного китайця замість другого, поплутавши ймення і не бажаючи визнати своєї помилки перед самою стратою) або „Дом Максуї“ (економічна експлоатація і систематичне винищення цілих океанійських племен білими). В посмертній збірці оповідань з життя мешканців Гавайських островів „На маті Макалоа“ (1919) глибоке розуміння психології й побуту тубільців єднається з щирою симпатією до цих „людей природи“; що до індіанців Аляски, то Лондон завжди виображав їх без найменших „забобонів що до кольору шкіри“ і, може бути, навіть трохи ідеалізував їх.

Ми розглядали нарізно „авантурні“ і соціальні моменти в творчості Лондона; але, звичайно, творчість ця, як і всяка справді художня творчість, — єдина: вона об'єднана єдністю реалістичного стилю. Тут треба зробити застереження. Джек Лондон — письменник дуже плодовитий; повна збірка його творів становить 49 великих томів. Певна річ, що не всі ці книги мають високу художню цінність; так, наприклад, його спроба створити „психологічний роман“ („Маленька господина великого дому“) зовсім невдала, — видимо, цей жанр занадто далекий від дійсних напрямків його творчості. Так само нещаслива його спроба писати для кінематографу („Серця трьох“). Нарешті, коли Джек Лондон уважав себе не тільки за художника й соціального борця, але й за мислителя-філософа, то це був цілковитий самообман. Абстрактне мислення завжди було йому чуже; тому його теоретичні міркування на філософські теми, висловлені в окремих статтях і ясно розсіпані на сторінках деяких романів (особливо

в „Мартині Ідн“), не мають серйозного значіння. Зате в своїх кращих речах — в „оповіданнях з пригодами“ і в соціальних романах — йому пощастило утворити своєрідний і привабливий стиль, вартий відтворення і наслідування. Справді, відмінно від більшості революційних письменників минулих поколінь, в Лондона не тільки зміст, але й художня форма твору відповідає класовій естетиці пролетаріату; не символізм Верхарна, не перейнятий містичними настроями ліризм Уйтмена, не псевдо-науковий „натуралізм“ Золя, Лемоньє й Ампа, що губиться в непотрібних мистецтву деталях, не витончена іронія і скепсис Анатолія Франса, а суворий реалізм Лондона, що з'єднує мінімум побутового матеріялу з максимумом впливу на читача, — ось справжній зразок для пролетарської художньої прози. Це твердження звучить майже як парадокс; буржуазна критика вбачає в Лондоні послідовного індивідуаліста і відповідно розглядає його стиль, як виявлення надмірного індивідуалізму в літературі. Треба, однак, пам'ятати, що основні риси його творчості зовсім відмінно сприймають читачі різного соціального оточення; там, де буржуазний читач вбачає анархичний індивідуалізм і розрив із суспільством взагалі, читач пролетар бачить розрив з буржуазним суспільством і дуже поривання утворити новий позакласовий трудовий колектив; „авантюристичність“ і „екзотичність“ Лондона, такі неприємні хирлявій інтелігенції, це природне виявлення внутрішньої динаміки й активності робітничої класи, її безмежної волі до життя і дії; позірна примітивність Лондона, його небажання заходити в складний психологічний аналіз, те, що в його творах зовсім немає сексуальних проблем, — це здоровий реалізм пролетаріату, для якого факти свідомості визначаються передусім фактами матеріяльного існування і якому цілком чужий гострий інтерес звироднілої буржуазії до полового питання, як такого. Що ж до закиду про „анархичний індивідуалізм“, то по-перше, саме Джек Лондон дуже добре показав в „Мартині Ідн“ марність і мертвість послідовного індивідуалізму, що тяжать над індивідуалістом навіть тоді, коли йому щастить перемогти опір буржуазного суспільства; а по-друге, треба мати на увазі, що за анархізм Лондона буржуазні критики звичайно вважають його нахил до непосредної дії, його справді-революційний соціалізм, який не боїться перспективи озброєної боротьби. „Безпосередньою дією“ — пише він — „я називаю виховання бойового духу, який буде найбільшим придбанням народніх мас, коли велика боротьба нарешті спалахне між ними і їх нинішніми панамі. Настане тяжкий час. Це буде завзятий бій, але кінець-кінцем маси переможуть, бо їх армія має більше сили й непохитності. Історія цієї боротьби буде написана кров'ю. Владущі класи не вступляться, поки цього не буде“. Для американської буржуазії, що звикла бачити в соціалістах угодовців-фабіянців загально-поширеного в Англії й Америці мирно-еволюційного типу, це, певна річ, — анархізм, для нас це більшовизм, і радянський читач не може не вчути в цих сміливих і пророчих словах заклику до озброєної і соціальної революції.

Джеку Лондонові не судилося бачити її початок; він помер наприкінці 1916 року, в розцвіті літературної й громадської діяльності; той, хто мріяв прожити 100 років, помер в 40 літ, розхитавши своє

здоров'я сидячим життям, якого потребувала інтенсивна літературна робота. Він працював уперто, методично, ні в чім собі не потураючи і щоденно пишучи раз на завжди визначене число сторінок. Ніщо не могло відхилити його від цієї роботи. Він писав підчас подорожі в каюті корабля або в купе вагону, писав у ліжку, коли був слабкий; писав в день свого весілля і за два дні перед своєю смертю. Тільки ця незламна працьовитість дала йому змогу протягом 17 років написати 49 книжок; але вона ж зламала цілий його організм, зовсім не пристосований до кабінетного життя і зробила його жертвою власного таланту і власної невтомної енергії.

Відмінно від більшості американських соціалістів минулого покоління, Джек Лондон ніколи не мав ніяких релігійних вірувань і традицій. „Я — безнадійний матеріаліст“, пише він за рік до своєї смерти у відповідь на запитання, як він дивиться на загробне життя. „На мою думку, душа є ніщо, як сума всієї діяльності організму плюс індивідуальні звички, пам'ять і досвід даного організму. Я вірю, що коли я вмиру, то вмиру остаточно. Я вірю, що з моєю смертю я зникну так само безслідно, як найменший москіт, що ви або я коли-небудь роздушили“. Згідно з його не раз висловленим бажанням, тіло його було спалене в крематорії, а урна з попелом закопана в землю. Над гробом не було жодного релігійного обряду.

В. КОРЯК

Всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників

(ПІДСУМКИ)

Хто читає українську літературу? Це було тривожне, болюче питання, що його рубка поставило „саме життя“ минулого року. Для кого пише сучасний наш письменник? Відповідь дала статистика і була відповідь тая, що не пролетаріят читає наших... пролетарських письменників.

Уявіть собі таке: в Москві з Палацу Праці Союз Письменників дістає запрошення взяти участь у вечорі мистецтва і бажана присутність поета Ма... Марчинковського. Чи можливе таке, щоб у Москві переплутали фамілію Маяковського? Отже в нас таке можливе, що голова оргкомісії вечора української культури в Палаці Праці сповіщав про участь пролетарського поета... Цноцюри.

По клубах робітничої молоді тут же, в Харкові, на Зайківці, не знають жодного сучасного українського поета, і завклуба каже, що взагалі нічого українського не полюбують. Треба про це написати до Ларіна: нехай використає ці факти для... боротьби з українізацією.

Таке становище. Не винуватити когось, а зрозуміти це треба, усвідомити, що сучасна українською мовою писана література жовтнева не впливає на робітництво і робітництво на неї не впливає: вона має якогось іншого читача. Цей інший читач і спричинився до тієї літературної дискусії про ухили наших письменників, до психологічної Європи і такого іншого. Протягом років утворювалося фонд для майбутнього читача, а поки що „Червоний Шлях“ мені, приміром, потрапив до рук з бакалеєю „Ларка“, вживаний для обгортки. Розкриваю крам і дивлюсь на портрет Михайличенка... Не йшов журнал у маси.

З цього й почалося. Письменники несамохіть принатурилися до свого читача, і неокласика побідно захопила позиції, почала тиснути на пролетарський наш авангард, який розвалив „Гарт“, утворив „Вапліте“... ну і відомо, що з того вийшло. Звичайно, тут було зачароване коло: читач впливав на письменника, письменник і собі заходився європеїзувати читача і... відродилася в нових умовах модернізована „Українська Хата“ чи пак журнал „Вапліте“. Тільки коли для свого часу хатянство ще мало певну рацію в боротьбі з народництвом і тільки починало похід на марксизм, та й то репрезентований угдовськими колами, то нині боротьба з плужанським просвітянством

хвилювшини призвела, як стій, до вславлених „задріпанок“ і втручання партії з одного боку і... Донцова з другого.

Треба було ставити крапку. Але люди розписалися і не було їм впину. Полеміка зробилася видовищем, що розважало певні кола читачів і вони в засос зачитувалися тих „ухилів“. І ухили росли на потребу публіки. „Публіка“ раділа і притакувала. Письменники розперізувалися, входили в азарт. „Публіка“ іржала: ще! ще! Піддай! Поки не сказано „Годі“.

На цьому ділі заробив дехто. Київські самовидці пишуть, що новотворена організація „Марс“ є простісінька „Ланка“, підсилена перебіжчиками з „Гарту“, „Плуга“, „Жовтня“, значить, „Ланка — що численно зросла“.

„Психологічна Європа“ почала здобувати собі провінцію. Ось один цікавий приклад. У Донцовському „Літературно - Науковому Віснику“ в одній з останніх книжок уміщено новелу Н. Королевої¹⁾ „Відгуки“. Фабула „метампсихоза“. В сюжеті — стара Прага, стародруки, дивні спогади про колишнє перебування на землі. Теперішній патер оказується є той сам інквізитор, що колись спалив авторку новелі, чи пак тую особу, що від її імення розповідається. Люди перевтілюються, але в глибині їхньої свідомости залишаються неясні спогади про попереднє існування, які часом особливо яскраво виявляються.

Нічого немає дивного, що таку ахінею містичну провадить фашистський журнальчик, але надивовижу — те ж саме можна прочитати в Дніпро - Петровській „Зорі“²⁾, хоч і в іншому сюжетному оформленні, в новелі С. Якимовича „З далеких снів“. Тут теж старе місто, стародруки, дивні спогади про колишнє перебування на землі, зустріч з другою особою, що так само колись уже жила „одним сюжетним життям“ з героєм новели. Тут навіть іще більше того містичного туману.

От і маємо, що настрої однакові в обох авторів — психологічно вони споріднені — це сучасна занепадна Європа. І ніяких навіть приміток од редакції немає. Хоч може воно й краще: просто, мовляв, проскочило за недоглядом чи що! А може, що воно дуже вже художнє і „європейське“. Брак пролетарського читача, збочення пролетарських письменників, збочення деяких редакцій, „ножиці“ поміж робітничим організованим читачем і українським сучасним письменством, ріст потужности непролетарських груп української жовтневої літератури — ось яка була ситуація напередодні з'їзду.

Оргбіро втворила гартованська периферія, що заворушилася до роковин смерті Василя Гарта. До київських гартованців приєдналися всі письменники, які визнали нагальну потребу з'їзду. Вітаючи оргбіро, київські пролетарські письменники констатували: 1) ідеологічний та організаційний занепад у літературі в наслідок одриву частини пролетарських письменників од громадської праці, що створило богемські настрої з розгубленістю та зневір'ям; 2) вплив на цих письменників дрібно - буржуазних письменницьких кол і наслідок того: утворення „Марсу“ та „Вапліте“; 3) побільшення активності правих,

¹⁾ „Молодняк“ № 2 стор. 51.

²⁾ „Зоря“ № 1 — 1927 р. стор. 3 — 97.

консервативних кол літературних, що фактично заповнили наші журнали і отаборилися по деяких вищих школах, оброблюючи молодь; 4) захоплення журнальної критики від тих же правих кол і прищеплення літературному молоднякові смаку до всього занепадного, аполітичного в ім'я художності, 5) нагальну потребу об'єднати і зберегти від декласації пролетарських письменників і організовано перевиховати кращі, чутливіші кадри спутників.

Цю заяву підписали: О. Влизько, Ю. Дубков, С. Жигалко, Д. Загугл, А. Ключа, Б. Коваленко, О. Корнійчук, Г. Косяченко, І. Ле., П. Радченко, Я. Савченко, Л. Смілянський, М. Терещенко, В. Хутерян, І. Шевченко, М. Шермет, С. Щупак.

Київське оргбюро видало передз'їзову брошуру „Шляхи пролетарської літератури“. Тут у передовиці „Наші завдання“ цілком виразно сказано на адресу ворогів ідеї з'їзду і „споглядачів“, що організатори з'їзду зовсім не афішують персональний склад спілки, як „стопроцентних“ пролетарів, але вони хочуть утворити таку організацію, яка ніяких збочень що до створення пролетарської культури не припустить.

Завдання з'їзду було визначене; мобілізація нових пролетарських шарів на фронт класової культурної роботи, поборювання рахманного націоналізму, поборювання психологічного контакту з „Європою“. Наступ буржуазної естетики і спокуса нею пролетарських письменників примушує мобілізувати пролетарські літературні сили на боротьбу з пасеїстичними настроями, лірично-обивательською тематикою та міщанським індивідуалізмом. Буржуазно-неокласична естетика є: 1) неприймання революційної дійсності, песимізм і символістична інтерпретація життєвих явищ; 2) надмірна ідеалізація античної класики й уникання зображення соціальних колізій та класової боротьби. 3) принциповий пасеїзм — назад, до старих мистецьких форм; 4) звуження тематики в художній практиці явищами й проблемами індивідуально-філософично-психологічного порядку; 5) принципове й активне заперечення утилітарності в мистецтві. Отже всі ознаки обивательсько-міщанського провінціалізму: „Ах, Європа“. А поруч з тим популяризація Володимира Соловйова, Інокентія Анненського та Тадея Зелінського. Справжня Європа — революційної буржуазії, вона нам ближча і потрібніша, її література нам дорожча, ніж теперішній занепад. Справжня європеїзація України є: втягання пролетаріату в український культурний рух, — виховання кадрів нових українських письменників з пролетаріату: пролетарська урбанізація — ось шлях української жовтневої літератури.

Правдива сучасна молода Європа є Європа Йоганеса Бехера. Його стаття про пролетарську поезію, вміщена в тій самій київській брошурі, дає уяву про те, як в Європі точиться боротьба за пролетарську літературу.

Все, що є сучасного, чесного в українській літературі, стануло в шерехи „в ім'я цієї спільної мети — організації міцного центру пролетарської української літератури“ — консолідація всіх цих сил надолужить зраду жовтневої літератури від групи занепадників. А далі надійдуть могутні резерви з пролетарських мас. Кінчається брошура бойовим гаслом: „Єдиним фронтом за пролетарську літературу“.

Харківське оргбюро видало метелика, що з'ясовував місце союзу пролетарських письменників серед існуючих організацій, підносив гасло кваліфікації, єднання пролетписьменника з читачем - робкором та підкреслював потребу створення єдиної організації пролетарських письменників різних мов України.

На заклик оргбюро відгукнулися групи пролетписьменників і окремі особи: філії московського ВАПП-а на Україні визнали одностайно потребу всеукраїнського центру пролетлітератури і привітали ідею з'їзду, „Молот“, „Цемент“, „Творчество“, „Забой“ склали заяви, що цілком підлягають постановам з'їзду.

Прибуло 108 делегатів, з їх 85 з ухвальним голосом, 23 з до-
раджим. Були представництва: Харкова, Києва, Одеси, Кременчука,
Дніпропетровська, Черкас, Артемівська, Сталіна, Шостки, Полтави,
Херсона, Маріуполя, Миколаєва та Зінов'євська.

За національністю: укр. 58⁰/₀, рос. 21⁰/₀, євреїв — 19⁰/₀, білорусів — 2⁰/₀
„ мовою „ 59⁰/₀, „ 39⁰/₀, „ — 2⁰/₀

Після київської делегації найбільшою була Донбасівська, що в її склад увходили такі учасники збірника Забой: А. Селівановський (нині представник ВАПП'а), П. Трейдуб, М. Діманштейн, К. Третієв, Б. Горбатов, В. Харчевників, Павел Беспощадний, В. Гайворонський, В. Соболев („Забой“ крім того дав двох укр. письм. Байдебуру і Стодолю).

Сама кількість делегатів і міст цілком стверджує, що маємо широкий суспільний рух на підтримку з'їзду для створення всеукраїнського об'єднання пролетарських письменників.

Праця з'їзду набула відразу значіння певного історичного етапу. Тая увага і допомога, що її мав цей з'їзд від партії, свідчить, що прийшов час, коли письменство українське виходить на новий шлях. Знищено розпорошеність пролетарських письменників, покладено край сепарованості національних груп пролетарської літератури на Україні. Доповідь представника відділу друку ЦК про відношення партії до сучасної української літератури спопуляризувала цю літературу перед тими письменниками України, які досі не були досить знайомі з українським художнім словом і станом наших організацій. Доповідь т. Селівановського про літературну ситуацію в Росії та т. Гільдина про сучасну єврейську літературу дали делегатам повну картину літературного процесу. Доповідь т. Юринця про „Психологічну Європу“ з'ясувала занепадний стан буржуазної культури, а доповідь (на секції поезії) т. М. Терещенка про сучасну європейську літературу накреслила ті близькі нам літературні групи на Заході Європи, що з ними треба нав'язати сталі зв'язи, утворити може єдиний журнал, що виходитиме кількома мовами (окремими виданнями, як пропонував М. Терещенко). Дуже корисною і цікавою була доповідь проф. Сулими про українську письменницьку мову. Потреба літературної норми є нагальна і переведення її є можливе тільки тепер, за радянської влади, коли робітниче - селянська державність, переборюючи всіляку буржуазну анархію, має перебороти і анархію мовну і тес просвітянське хуторянство та маломістечкову галантерійну інтелігентність та

кучерявість, спростивши мову, визволивши від покрученого містечкового жаргону. Урбанізація мови має спиратися на міліонову етнографічну базу, а не інтелігентську меншість. Урбанізація є переборення всілякої провінціяльщини, провансальства — літературна норма.

Співдоповідь т. Німчинова про мову Донбаса виявила своєрідні властивості цього індустріального району України: слова російські в мові донбасців, а фразеологія і вимова — українські. Навіть по-російських газетах Донбасу („Кочегарка“, то-що) трапляються такі жаргонні дивогляди. Отже Донбас може розвиватися і дати українських пролетарських письменників.

Доповідь т. Доленга про пролетарську критику виявила певну суперечність, розбіжність поміж класовими інтересами читача та цеховими інтересами тих пролетарських письменників, які створили „Вапліте“.

Це потребувало корективу з боку партії, що і було зроблено ще до з'їзду в різних виступах провідників партії і особливо на з'їзді в привітаннях т. т. Затонського та Луначарського. До спадщини буржуазної літератури треба підходити критично, щоб не підпасти під вплив буржуазної ідеології, як це трапилося в нас останнім часом. небезпека є в самозакоханні деяких письменників, що їх досі вважалося за пролетарських. Ниття з приводу ніби-то „безвихідної НЕП“ — зовсім безпідставне.

Т. Луначарський підкреслив значіння соціального реалізму для пролетарської літератури. Щоб цей реалізм правдиво подати пролетарському читачеві, наш пролетарський письменник, як і письменник взагалі, повинен пам'ятати три елементи, що без їх творити не можна. Це чуйність, гострота спостережливості, чесність і талановитість. Без чуйності змісту і без гостроти спостережливості буде тільки віртуоз форми, а без уміння пластично передавати життя взагалі письменника бути не може. Без чуттєвої змістовності буде поверховий імпресіоніст з чисто формальною досконалістю.

Але письменник пролетарський, комуніст (Йоганнес Бехер теж відрізняє пролетарського письменника від письменника робітничого походження, який може бути соціал-угодовцем і зрадником, як і є рясненько в Німеччині), такий письменник, крім письменницької кетети, крім гостроти спостережень і чуттєвої змістовності (чуйності вражень) має ще специфічно офарблену гострість сприймання і чуйність. Він стремить до максимальної якості і монументальності, має великий заряд практичного ідеалізму, бойового запалу, огиди й обурення до старого світу, непереможний потяг мати широку народню аудиторію. Його ціла увага — в світовому стрижні боротьби праці з капіталом.

Орієнтація на міліони і в мові, і в стилі, і в сюжеті, створення літератури любої, зрозумілої, близької цим міліонам — цей лєнінський принцип з'їзд конкретизував у низці спеціальних доповідів. Але визнання потреби зв'язку з масами і орієнтації на маси ще не є визнанням принципу організаційного масовізму. З'їзд був живим фактом єднання письменників з організованим пролетарським читачем. На з'їзді були стінкори і робкори. Але утворена від з'їзду організація буде суто-письменницька організація. Вона повинна допомогати

письменникові в його праці; повинна соціально замовлення сучасного нашого читача допомогти письменникові по-перше здобути, відчувати, усвідомити, а по-друге, й виконати і то виконати в такий спосіб, щоб воно було література, а не порожній набір слів, вияв живого почуття і революційної думки, а не словесні виверти, дзеньки-бреньки.

З'їзд зібрав у єдину лаву письменників різних мов України, поставив їм до роз'язання проблеми переборення розпорошеності в процесі спільної праці, ліквідації культурних ножиць, цілковитого ознайомлення пролетаріату України з життям українського художнього слова, створення єдиної української літератури різними мовами. Не пишучи навіть українською мовою, літературу українську треба знати всім. Культурні ножиці мають бути зведені в той спосіб, що мусить утворитися єдиний літературний процес на Україні. Що це значить? Це значить приблизно те, що є американська література, писана англійською мовою. Можна говорити про бельгійську літературу, яка складається з мови валонської і французької. Можна отже говорити за єдину літературу, писану різними мовами. Треба говорити про пролетарську (тільки, бо тільки вона інтернаціональна) літературу українську, писану єврейською та російською мовами. Вона має відбивати культурний процес соціалістичного будівництва УСРР в цілому, в реальних образах його виявити, показувати.

Утворений на з'їзді Всеукраїнський союз пролетарських письменників ухвалив маніфест, в якому підкреслює, що занепадники, які не брали участі в з'їзді, налагодили з'язок з старими дореволюційними традиціями, коли буржуазно-інтелігентська література була гегемоном в культурному процесі і норовлять нині відновити монополію буржуазії в літературі. Наступ на буржуазно-міщанські традиції вони з'ясовують як боротьбу з культурою взагалі, як розрив з „Європою“ і, передчуваючи неминучість власної поразки, розглядають її, як поразку загально-людської культури.

Класа, що завоювала політичну владу, що могутнім, нечуваним темпом розгортає радянське будівництво, історично неминуче переможе й на третьому культурному фронті і вона вже перемогає.

...Справжній радянський розцвіт української культури не стоїть „на костях“ культур нацменшостей України, як цього б хотілось українським шовіністам. Утворюється братнє співробітництво пролетарських культур, що ще більше стимулює інтенсивність їх розвою, зміцнює їх інтернаціональну суть, розгортає нові найширші обрії.

...Пролетарська література, об'єднуючи кращі творчі сили пролетаріату і пролетарської інтелігенції, відкриває широку можливість співробітництва для тих попутницьких елементів, які широко хочуть наблизитись до ідеології пролетаріату, допомогатиме їм проробити цю еволюцію, але разом пролетарська література оголошує рішучу ідейну війну всім тим, хто хоче використати літературу в інтересах ворожої нам класи...

...Базуючись на співробітництві радянських культур наш пролетарський рух що-року набуватиме чим-раз більшого розмаху, і більшої глибини, досягатиме нових, небачених обріїв української культури, як зброї боротьби за соціалізм.

З'їзд утворив керуючі органи союзу з секретаріатом на чолі. На порядку деннім нової організації, що має бути осередком об'єднання всіх живих творчих сил літератури Жовтня на Україні, перш за все стоїть створення блоку трьох організацій („Плуг“, „Молодняк“, „ВУСПП“), а далі і республіканська федерація. ВУСПП федеративно об'єднується з ВАПП-ом (Всесоюзнаю Асоціацією Пролетарських Письменників).

Перегортається нова сторінка в історії літератури Жовтня на Україні.

П. ГОРБЕНКО

Сучасні проблеми образотворчого мистецтва

І. ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

В критичну для мистецтва в цілому добу трудно одмежувати проблеми, властиві тільки одній його галузі. Наприклад, оцінка соціальної ролі для образотворчого мистецтва в багатьох моментах однако рішається як і для музики та театру. Для повного і всебічного розгляду проблем образотворчого мистецтва по суті слід розглянути низку питань в ширшому плані, в загальнішій постановці.

Обмежуючи статтю тільки проблемами образотворчого мистецтва, я свідомо відрікаюсь від поглибленого теоретичного аналізу деяких дуже важливих питань загального порядку (наприклад про біологічні та соціальні моменти в мистецтві, для того, щоб зробити наголос на проблемах найважливіших нині, найактуальніших для образотворчого мистецтва, проблемах, що найбільше впливають на його практику. Завдання наше дати відповідь на ті пекучі питання, які поділяють наші художні сили на ворожі угруповання, питання, що безпосередньо виростають з практики, та безпосередньо також впливають, відбиваються на практичній діяльності художника. Образотворче мистецтво на терені радянського союзу багато дечого запозичило й запозичає з мистецького життя Заходу. Але в революційну добу ці запозичання не є пасивним відбитком закордонного художнього життя, як це було раніш. По-перше не всі ідеї, не всі мистецькі течії у нас однаково прищиплюються, по-друге нові обрії соціального життя, нові завдання культурного і господарського будівництва не могли не вплинути на художню творчість. Нові, широкі завдання стимулюють творчість, вказують шлях, поширюють масштаб і глибину соціального впливу художника. Природньо, що радянське мистецтво, коли ще не завжди у формальних досягненнях, то в організаційно-ідеологічних моментах стало на цілком самостійний шлях розвитку.

Ідеї конструктивізму, що зародились на заході, на терені радянського союзу не тільки широко розгорнулися, але значно поглибилися, реалізуються у виробництві.

Останні міжнародні виставки засвідчили, що навіть у формальних своїх досягненнях радянське мистецтво зросло надзвичайно і нині звертає на себе пильну увагу передових мистецьких кол Західної Європи. Отже можна говорити про образотворче мистецтво у нас як самостійне явище. Для нас це дасть змогу ще звузити тему і зупинитись на тому, як проблеми образотворчого мистецтва стоять у нас, в радянській дійсності. Образотворче мистецтво як ідеологічний

фактор і як частка матеріального виробництва (мистецтво в промисловості) перебуває в дуже складній залежності від змін соціального укладу та економіки суспільства.

Два основних питання, які є разом проблемами для всіх галузів мистецтва,—1) яку роль має тепер образотворче мистецтво в житті суспільства і 2) в яких формах повинно воно розвиватися,—поділяють на ворожі групи наші мистецькі сили, навіть кращі з них, що не за страх, а за совість намагаються принести як-найбільшу користь загальному процесові радянського будівництва. Ці питання ми й маємо розглянути.

Звичайно, в журнальній статті такий огляд мусить бути стислий, досить схематичний, бо кожне окреме питання потребувало б багато сторінок для його всебічного освітлення.

II. ПРО РОЛЮ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В ЖИТТІ СУСПІЛЬСТВА

А) МИСТЕЦТВО В ПРОМИСЛОВІСТІ

Образотворче мистецтво за добу капіталізму відокремилася в досить вузьку галузь „чистого мистецтва“, втерляло свою роль в виробництві речей побуту і взагалі його соціальна роль зменшилась. Машина витиснула кустарне та ремісниче виробництво.

Ремісника заступив робітник заводу та фабрики. Ремісник витворював цілу річ; це давало йому змогу передбачати форми речі, удосконалювати її, словом, вносити своє художнє розуміння.

Кращі ремесники-майстри доходили віртуозности в техніці та глибокого, тонкого розуміння мистецької якості форми. То й були художники. Малярі, що розписували церкви та палаци вельмож, феодалів, нічим по суті не відрізнялись від інших ремісників.

Художник-майстер міг бути у всякому виробництві, де тільки ішлося про оформлення (будівництво, виготовлення одягу, меблів, килимів, зброї і навіть робочого струменту і інше). Від майстра—художника до рядового ремісника була низка щаблів і навіть останній ремісник в тій чи іншій мірі причетний був до мистецького оформлення речі.

Робітник у промисловості займає зовсім інше місце, він виконує тільки одну якусь незначну частину загального процесу витворення речі й ніякої участі у виборі форми не бере. Форму речі, що виходить з масового фабричного виробництва, визначає обмежене коло вищого технічного персоналу виробництва, а часто така санкція належить одній особі, звичайно, в таких умовах у робітника немає стимулу до удосконалення, виховання свого мистецького смаку. Також мало впливає на розвиток художнього рівня мас і процес споживання тих речей, які виготовлюються для них в умовах капіталістичного суспільства. Вибір речей на ринковій масовим споживачем (робітники, селяни та нижчі кола дрібної буржуазії) визначається в найменшій мірі мистецькою якістю її, головним критерієм є дешева ціна та придатність для довгочасної служби. Тому в побуті трудящих, експлоа-

тованих шарів населення за часів капіталізму попит на мистецтво взагалі дуже знижений.

В зв'язку з витисненням ремісничого виробництва машиною поволі зникає і висококваліфікований ремісник-художник. Тільки такі галузі, як малярство та скульптура, що й досі не можуть бути цілком замінені механізованим способом виробництва, не перестають розвиватися й тому відокремлюються в особливу галузь, якій й надається потім назва суто-художньої діяльності. Образотворче мистецтво розподіляється в буржуазному суспільстві на дві категорії: 1) т. зв. „чисте“, високе мистецтво (станкове малярство та скульптура) та 2) мистецтво прикладне (архітектура, вироблення художніх меблів, одягу та інших речей побуту переважно кустарним способом), що, крім архітектури, трактується як нижчого порядку мистецтво.

У нас таке розуміння мистецтва втрачає свій ґрунт.

Пролетарська революція відкрила трудящим масам широкії обрії на всіх ділянках культурного життя, а тому цілком природньо, що і в галузі образотворчого мистецтва відкрились нові шляхи, поставлені нові соціальні задачі. Наближення образотворчого мистецтва до робітничо-селянських мас перш за все можливе через речі постійного споживання, через речі побуту. Це єсть один з елементів утворення нового побуту, засіб ідеологічного впливу.

Речі побуту утворюються в промисловості. Хто може заперечувати, що промисловість капіталістична та й наша досі кидає на ринок речі широкого вжитку, речі, що стоять що-дня перед очима кожного громадянина незграбні, аляпуваті, іноді просто одворотні. Гніт цих речей на нашу психіку дуже великий і коли міряти його масовість, соціальна роля цього надзвичайна. В поганій якості форми виробів захована контрреволюція наших речей, як вірно зазначає автор статті „Борьба за качество формы в промышленности“ И. Хвойник в журналі „Советское Искусство“ 77 — 3-4 за 1926 р.

Життя ставить вимогу до промисловості збільшити участь художника в процесі виробництва.

Злиття мистецької діяльності з технічним процесом виробництва — є основне гасло сучасної найбільш здорової й обґрунтованої мистецької теорії — конструктивізму. На питання „що таке мистецтво“? теоретики цієї школи відповідають так: „Искусство есть совершеннейшая деятельность, направленная на оформление материала“ (Н. Тарабукин „От мольберта к машине“ Москва 1923 року), або — „художество есть высшая изобретательность и мастерство“ (Н. Чужак „Советское Искусство“ 6 за 1926 рік). Роля мистецтва підкреслюється тут, як найвище уміння в технічному процесі, а значить як абсолютно невіддільна його частина.

З другого боку мистецтво визнається, як засіб — виховання здатности до винаходів. Цікаві думки що до цього словлює на сторінках журналу „Советское искусство“ (№№ 6, 8 — 9 за 1926 рік) архіт. Докучаев, ось, наприклад, його твердження: „Своим прогрессом техника обязана не расчету, а тем удивительным личностям ее изобретателей, которые счастливо сочетали в себе способности художника и качества конструктора. Только их способность художника —

воображать, обобщать и систематизировать свои идеи в характерные образы и умение эти образы логикой и технологическими познаниями претворить в реальные формы объекта — давало и дает возможность технике завоевывать все новые и новые области, развиваться и совершенствоваться“.

Інші представники лівого фронту мистецтва трохи звужують роль художника у виробництві, але визнають за ним роль організатора ідеолога, що своїми конструктивними ідеями збагачує й поширює можливості техніки. (В Перцов „За новое искусство“, Москва 1925 р.).

Цілком вірно першочергове в умовах радянського будівництва гасло-заклик — мистецтво у виробництво потребує ще глибокого наукового аналізу процесу виробництва в кожній його галузі та означення методів відповідного підготовки технічної сили. В практиці художників, що пішли у виробництво, в індустрію вже цікаві досягнення, цінний досвід, що його слід всіляко популяризувати, напр. роботи в текстилю деяких художників Р.С.Ф.Р., а у нас на Україні робота Межигірського Худ. Керамичного Технікуму. Але єсть і хибні ухили, коли художник уявляє себе якимсь зверхорганізатором, винахідником нових форм в усіх галузях індустрії, без належного, не то що вивчення, а навіть і ознайомлення з технікою відповідного виробництва. Перші невдалі спроби художників внести своє уміння в технічний процес спричинилися до деякого спаду зацікавленості, часом до критики самої ідеї — мистецтво у виробництві — навіть з боку безперечно революційно настроєних художників та теоретиків. От наприклад, критичні зауваження до конструктивізму з боку відомого німецького художника Георга Гросса¹⁾ (ст. „Мистецтво в небезпеці“, видрукувана в перекладі в журналі „Кіно“ № 2/3, 5 за 1926 р. Є в окремому виданні — українською мовою): „Меблі з Ваймарської мебльової майстерні ніби то й справді прекрасно сконструйовані, але радніше та приємніше сидіти на якомусь стільці, що його зробив невідомий столяр за фабричною технікою, бо стілець цей єсть зручніший сидіти, ніж надуманий сибаритом-конструктором меблів, замріяним на технічній романтиці... В Р.С.Ф.Р. ця конструктивістична романтика ще має глибокий зміст і справді більш соціально підперта, ніж у Західній Європі, там, в Р.С.Ф.Р., конструктивізм частково є цілком природнім відгуком на могутній натиск що-йно розпочатого індустріального відродження“.

Приклад Ваймарської майстерні, що наводить Гросс, свідчить тільки за те, що художник у виробництві мусить бути справжнім членом робітничого, технічного колективу на заводі чи фабриці. Художник, добре знайомий з технікою даного виробництва, зможе виготовити і лабораторним способом форму — модель речі, зможе найкраще зважити властивості і можливості так матеріалу, як і техніки витворення речі.

¹⁾ В талановитих рисунках Георга Гросса негативні боки німецького імперіалізму та буржуазного побуту, на тлі безкрайньої нужди та страждання робітників виявлені з надзвичайною гостротою, з чуттям величезної огиди до капіталістичного ладу.

Б) ЧИ ПОТРІБНЕ СТАНКОВЕ МИСТЕЦТВО ?

Зменшення до мінімуму в минулому ролі мистецтва в промисловості викликало реакцію й категоричне, протилежне твердження, що станкове мистецтво є консервативний пережиток, що в Радянському суспільстві станковізм мусить зникнути. На місце творчості образу, картини ставиться творчість речі по математичним точним принципам техніки. „ЛЕФ“ очень мало возится с ИЗО и совершенно отказался от „картины“.

Действительность на фронте двухмерности такова, что только еще старые пачкуны да присосавшиеся к революции удачливые мальчики тешат взоры непо-эстетов — порою очень сомнительной стряпней. Искусство живописи, как таковой, отмерло в нашу предметную эпоху в первую голову“ (Н. Чужак в низі В. Перцова „За новое искусство“ ст. 120) — так говорить один з лідерів ЛЕФ-у (прибічники лівого фронту мистецтва). Тут заперечення не тільки картини, але й образотворчості взагалі, хоча останнє не так категорично. Але поруч з тим визнається плакат, фотомонтаж, реклама, книжна ілюстрація, карикатура, обкладинка і почасти лубок.

Що роля станкового мистецтва має відносно зменшитись, сумніву не може бути. Але попит на картину є й нині — портрети револ. діячів, погруддя, пам'ятники борцям революції, картини видатних моментів революційного періоду країни конче потрібні в будинках громадського призначення, на центральних площах в містах і навіть селах. Запевняти, що це тимчасовий відгомін в новому побуті старих звичок, — не має підстав.

Адже плакату ніхто не заперечує, а картини революційного змісту той же плакат, тільки детальніше вироблений, вишуканий в дрібницях своїх форм, обчислений на те, щоб розглядати з меншого віддалення.

Робота над станковою картиною або скульптурою єсть разом лабораторно-дослідницька робота для художника, де він загострює, удосконалює свою майстерність. Станкові роботи видатних майстрів завжди були для молодого покоління художників джерелом, засобом виховання.

Отже хоч би і з цього боку існування станковізму забезпечено і в майбутньому.

В) ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ЯК ЗАСІБ АГІТАЦІЇ ТА ПРОПАГАНДИ

В бурхливі роки революції та громадянської війни закликали художників до оформлення агітаційними лозунгами та плакатами вулиць, площ та будинків громадського призначення. Художник виступив в цій ролі вперше з старим майстерством, пристосованим переважно до писання картин для виставок, а через них для музеїв та будинків буржуазії.

Тисячі метрів дикту та полотна, що розписали за цей час художники в кожному великому місті Радянської держави, спричинилися до того, що поволі стали народжуватися відповідні методи роботи. Результатом з'явилось мистецтво плакату. Принцип його — синтез,

виразність, максимальний ефект. В цій справі безперечно заслуга лівих художників, яким належить як розробка методики, так і крапці формальні досягнення. В дальші роки, в період розгортання економічного будівництва держави масштаб роботи художника значно зважисся, але народжене мистецтво плакату продовжувало удосконалюватись.—З'явилися додаткові споріднені з плакатом задачі — реклама, оформлення вивіски.

В цей час дуже шириться метод фотомонтажу, що полягає в композиції фотографічних відбитків. Фото-монтаж має нині дуже широке пристосування при оформленні плакатів, стінгазет, обгорток книг. Це новий засіб впливу на психіку — сила його полягає в документальності, точності передачі. Пригадайте фото-монтажі — плакати з Леніним на першому плані і масами робітників, комсомольців та піонерів; плакати про допомогу голодаючим і т. інше. Фотомонтаж широко вживається і в капіталістичних країнах, напр. в Америці для реклам, але в нас роля його багато ширша й поважніша.

Г) МИСТЕЦТВО КНИГИ

Поширення видавничої діяльності, все зростаюче збільшення попиту на книгу, широкі перспективи в цьому відношенні надалі ставлять великі завдання в галузі оформлення книги.

Досі процес виготовлення книги не підлягав контролю художника. Капіталістичне виробництво й тут поклало своє тавро цілковитого відокремлення мистецтва від техніки. Коли на початку друкарської справи книга (порівняй хоч-би церковні книги видання Київ. лаври) являла собою суцільну мистецьку форму, де шриффт комбінувався і сполучався з малюнком, то надалі ілюстрація пішла своїм шляхом розвитку, а шрифти та решта елементів оформлення своїм.

Художник-графік знав тільки ілюстраційну частину.

Фотографія та фотомонтаж останнього часу стали великими конкурентами для такого художнього ілюстрування.

Мистецтво книги — є логичний і конче потрібний етап до втілення образотворчого мистецтва в маси. Роля художника тут знов дуже поширюється і фотографія перестає бути конкурентом, а використовується, як і шриффт, формат і т. п. для загальної конструкції, як матеріал до оформлення. В цьому відношенні ми ще відстали від деяких капіталіст. країн, напр. від Німеччини, де в галузі оформлення книги на сей день маємо значні досягнення.

Відомий, талановитий, нині покійний, український графік Ю. Нарбут гаряче обстоював ідею художнього контролю над виданням книги. Але в перші роки революції, коли він працював, бракувало технічних засобів і навіть пристойного паперу для того, щоб надати книзі належного вигляду. Тепер ще також цей момент є основною перешкодою, але слід визначити і недостатню увагу до цієї справи наших видавництв. Найбільшу увагу треба звернути на дитячу книгу. Хоча тут ми маємо вже деякі досягнення, як, наприклад, ілюстрації худ. Лебедева, але більше є нецікавого, часто огидного.

Особливо „не блещут“ вишуканістю художньої форми наші читанки для української трудшколи. Наївний примітивизм, підробка

під дитячий малюнок, але невдале, немайстерне виконання справляє гнітюче враження.

Мистецька форма книги і особливо ілюстрації для дитини, в значно більшій мірі як для дорослого, є засобом художнього виховання. Пригадаймо малюнки книг, з яких ми вчилися, як вони глибоко зафіксувалися в нашій пам'яті. Тут ролю відіграє не тільки більша вражливість дитини, але й довге, розмірно, користування одною книгою, особливо тою, з якої дитина починає вчитися письма. Часом дитина береться перемальовувати з малюнків своєї книги. Тут для художника графіка особливо відповідальна і важлива ділянка роботи.

Д) ОФОРМЛЕННЯ ТЕАТРУ ТА ВИДОВИЩ

Революційний театр, поза всіма компромісами, що вимагає від нього звиклий до старого натуралістичного психологічного театру глядач, в цілому рішуче став на нові рельси театру динамічного, активного, де рух актера є основним визначаючим моментом. Конструктивне оформлення сцени дає широкий простір рухові, а приложення на сцені мистецтва плакату підкреслює короткими гаслами головні етапи в розвитку дії. Роля художника, як конструктора сцени в театрі, зростає й ускладнюється. Залежність дії від оформлення і навпаки робиться така тісна, що і режисер мусить глибоко розуміти методи і засоби оформлення. Конструктивне оформлення сцени, це безперечно досягнення радянського театру, що відзначено й на останній міжнародній Паризькій виставці 1925 р.

Оформлення вуличного видовища та революційних свят навпаки ще не має певного методу, системи. Широкого масштабу вулиці, площі художник ще не зміг опанувати. Цьому заважає і заважає звичайно, брак матеріальних засобів для оформлення і децентралізація навіть невеликих засобів, що їх відпускається, по окремих районах та організаціях. Підготовка до 10 роковин Жовтневої революції ставить перед нашими художніми силами проблему оформлення вулиці та площі в цьому році, як особливо актуальну. Потрібна відповідна організаційна робота для згуртування на цьому моменті уваги мистецьких кол.

Е) ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ ВИХОВАННЯ

Треба зразу зауважити, що ця може найважливіша роля образотворчого мистецтва нині в дуже малій мірі реалізується у нас в житті. Теоретично значіння образотворчого, як і інших мистецтв в школі ніхто не відкидає, це єсть вже давно визнана істина, аксіома, і проти неї ніхто не наважиться виступити.

Але практично, реально мистецтво в школі майже відсутнє. Говориться про школу всіх ступенів, починаючи навіть з дошкільного віку й до вищої школи, за винятком звичайно фахової мистецької.

В установах дошкільного виховання немає навчання мистецтва як такого. Тут дитині дається певний простір творчості, без будь яких коректив до тих чи інших формальних помилок. Але все те, що оточує дитину, сполучення кольорових плям, форм речей, що

довгий час бувають перед очима, це вже єсть певний засіб впливу і той вплив може допомагати, а може й шкодити мистецькому розвитку її зорових уявлень. Нам добре відомо, що таке питання практично не ставиться, та ще не досить єсть і наукових даних, що за їх вказівками можна було б як слід організувати оточення для дитини дошкільного віку.

Як стоїть справа з художнім вихованням в молодих гуртках трудової школи? Доручається вона цілком вчителеві комплекснику, що є самотнім керівником гуртка. Сам вчитель ледве може намалювати селянську хату та той „загальний образ“ людини, що складається з чотирьохкутника, або кола замість голови, та рівнобіжних ліній замість рук та ніг.

В кращому випадку, а ми вважаємо, що то ще гірше, вчитель вміє трохи копіювати натуралістичні краєвиди та голівки з карток, від чого мистецьке розуміння у нього не збільшується, а за те він намагається в більшій мірі керувати роботою дітей. Останній тип вчителя зустрічається переважно у місті. Про методику художнього виховання вчитель молодших гуртків рідко коли що чув, а безпосереднього знайомства не має.

Найкраще й наймудріше в таких обставинах вчитель робить, коли він покладається цілком на дитячу творчість, на природне дитині чуття до виявлення образів на площині та просторі (ліпка).

В старшому центрі трудшколи образотворче мистецтво входить вже в програм. Дається для цього 2 години на тиждень. Це зовсім обмаль, але добре було б, коло 6 хоч ці години цілком використовувало. З малою кількістю годин сполучена й мала оплата. Художник-педагог, аби здобути собі той мінімум, який одержує педагог інших, важливіших дисциплін, змушений працювати разом в кількох школах, або десь на іншій роботі, так що художня педагогіка для нього є додаткова праця. В обох випадках художник не зв'язаний тісно з школою, не входить як рівноправний член в педагогічний колектив, значіння його роботи в школі дуже невелике. Це так у місті. А на селі, де переважають чотирьохлітки й навіть в районних центрах, де є семилітка, як правило навчителів образотворчого мистецтва, фахівців немає. Не дивно, що в педагоги до трудової школи ідуть звичайно художники невдахи по нужді, а не з бажання працювати.

Чому утворився такий стан?

Звичайно основна причина — це брак коштів на додаткову оплату художника, коли ще навчатель грамоти одержує мало не голодний мінімум. Але матеріальна база трудової школи що-року зростає й нині вже вчасно і конче треба поставити вимогу, щоб образотворчому мистецтву в трудовій школі було забезпечене відповідне місце. Слід боротися з тим напівзневажливим відношенням до цієї галузі роботи, та часом і до самого педагога з боку шкільних завідателів, що так часто спостерігаємо тепер.

Образотворче мистецтво в професійній школі існує, як графічна грамота, при чому головна увага віддається кресленню. Знов таки і тут біда не стільки в тому, що мало виділяється для цього часу, скільки в невідповідному відношенні до цієї дисципліни.

Образотворче мистецтво у Вузах не мистецького фаху взагалі майже не існує. Крім матеріальної причини й тої психологічної інерції, що утворилася б через неможливість забезпечити роботу художника в школі, велике значіння в цій справі відіграв на мою думку й недостатня з'ясованість ролі образотворчого мистецтва в педагогічному процесі.

Наукових дослідів в цій галузі переведено, порівнюючи з іншими ділянками педагогіки, ще дуже мало і то переважно окремими дослідниками, а не інституціями. Праці таких дослідників, як Кершенштайнер, Мейман, Бехтеров, Корнілов та інші, дали безперечно багато цінного матеріалу, але це все тільки початки. Разом з тим є чимало плутаних теорій, дуже сумнівних що до їх наукової вартості, як наприклад, низка творів в галузі дитячого рисунку академіка Шмідта Ф. Дослідчі науково-педагогічні установи в Р.С.Ф.Р.Р. розгортають нині свою роботу в галузі образотворчого мистецтва, у нас на Україні така робота що-йно зароджується при новоутвореному Інституті Педагогіки. Результати дослідчої роботи будуть у всякому разі не раніш, як за кілька років і певно зразу не цілком висвітлять поставлену проблему. Тому, відповіді, збудовані на загальних спостереженнях, а не на точних даних наукового обліку та експерименту, відповіді, що мають характер робочих гіпотез, нині є дуже важливі і конче потрібні для практики. Треба усунути той банальний погляд на мистецтво, що це є краса, додаток ніби то десерт в житті, що може вживатися тільки як предмет розкоши.

Праця художника розвиває просторове уявлення, полекшує процес творення й компоновання форм, спочатку в уяві, а далі на папері чи в моделі, словом розвиває ті здатності, що конче потрібні для винахідника, конструктора нових самих утилітарних речей.

Теоретики ЛЕФ'у часом зовсім не відрізняють винахідництва взагалі від мистецтва: „Если искусство не какой то украшающий придаток к жизни, служащий к услаждению специально праздных людей, а некий жизнеорганизующий, с преобладанием эмоции, прием, то ясно, что всякое изобретательное, в плане жизнестроения, мастерство, организующее быт по принципу подсознательного прохождения—есть искусство“. (Н. Чужак).

Період індустріалізації країни, реконструкції виробництва, потребує пильної уваги до відповідного виховання наших технічних кадрів. Образотворче мистецтво як конче потрібний момент в розвитку творчих здібностей людини мусить відіграти дуже велику роль в нашій технічній школі. Не слід боятися, як чогось забороненого, надавати мистецтву і значіння фактора, що прикрашає життя: вражіння від майстерно зроблених речей, участь в мистецькому творчому процесі безперечно підіймають настрій, збільшують активність, життєздатність людини. Але це не все, що дає мистецтво і підкреслення його ролі в творенні утилітарних речей в даний момент особливо потрібне.

Мистецтво є також спосіб образної передачі наших думок та почувань — засіб єднання людей, особлива мова.

Коли взяти всі ці моменти до купи, то роль образотворчого мистецтва в педагогічному процесі виявиться як абсолютно потрібна

складова його частина. Як підняття якості продукції вимагає участі художника у виробництві, так і підняття якості виховання потребує художника-педагога. Мимоволі тут напрошується питання і за інші галузі мистецтва в педагогічному процесі, також занедбані, але то не наша тема.

Для засвоєння інших дисциплін збільшення долі образотворчого мистецтва в загально освітній та професійній школі не принесло б шкоди, а навпаки допомогло б значно в переведенні всього навчального комплексу. Отже актуальним завданням нині є — зробити перелом у відношенні педагогічних кол і освітніх органів до образотворчого мистецтва в школі, утворити відповідні моральні й матеріальні обставини для того, щоб притягти художника до школи.

І не тільки в школі має виявитися виховавча роль образотворчого мистецтва, а також і в установах політосвіти — робітничих клубах та сільбудях, де художник проводить безпосередньо керування гуртком образотворчого мистецтва і разом з гуртком бере участь в оформленню клубного помешкання, стінгазети, пишуть разом лозунги, беруть участь в організації видовищного боку револ. свят.

Для цього художник має одержати відповідну художньо-педагогічну підготовку. Коли мати за першочергове завдання підготувати художника педагога в трудову семилітку, та керівника образотворчої роботи у більші робочі клуби та районів сільбуду, то їх буде потрібно для України зразу кілька сот чоловіка (районів на Україні 643).

А тому терміновим завданням є утворення спеціальних художньо-педагогічних відділів чи окремого вуза для підготовки кадрів педагогів та керівників художньої справи.

III. ПРО МИСТЕЦЬКУ ФОРМУ

Питання про форму та зміст в образотворчому мистецтві не відіграє такої центральної ролі, як в літературі, особливо нині. Причини цьому: 1) поширення образотворчого мистецтва на індустрію, де має велике значіння безпредметна форма мистецтва (конструкція речі, покраска її, орнамент) і 2) те, що революційність змісту в умовах радянської дійсності визначається вже самим попитом. Художник намагається трактувати форму відповідно до нових сюжетів. В ширшому розумінні зміст, як ознака певної ідеології, спостерігається в кожній мистецькій формі незалежно від того, який сюжет вона виявляє, чи не виявляє ніякого сюжету (наприклад, безпредметні орнаменти). Тому на цій проблемі ми тепер не зупиняємося.

Актуальним питанням, що найбільш поділяє тепер художників на ворожі групи, є питання про мистецьку форму сучасності.

Проблему мистецької форми трудно відмежувати від загального питання про роль мистецтва в житті суспільства. Практика оформлення у художників, що належали до „ЛЕФу“ в РСФРР, в значній мірі визначена тими твердженнями, що до соціальної ролі мистецтва, які склали основу платформи цієї групи.

„Мистецтво повинне не відображати, а творити соціально потрібні речі“. Це гасло відкидає станкову картину

та скульптуру — цеб-то значну частину мистецтва минулих епох, відкидає образотворчість взагалі.

Апологія техніки викликає змагання до перенесення на мистецтво принципів математичної точності, вирахованості. Форма речей має творитися в залежності від їх призначення (розуміється, основне призначення — утилітарність), засобів техніки та науково обґрунтованого впливу на психіку. З такої теоретично вірної постановки питання робиться практично невірний висновок — а саме — цілковите відкинення мистецьких традицій. Це, на мою думку, головна хиба лівих мистецьких угруповань в РСФРР, що багато перешкодила їх практичній діяльності. На цьому питанні слід особливо зупинитися. Підход лівих до мистецької спадщини зводиться до того, що старі мистецькі форми єсть наслідок відсталості техніки, відбиток ідеології далеких, або ворожих пролетаріатові клас, тому їх використовувати не тільки не слід, але й шкідливо, щоб не відроджувати протилежних комуністичному будівництву тенденцій. За можливе вважається використання техніки мистецтва минулого, але це не є актуальне завдання, бо техніка сучасного мистецтва повинна бути пристосована до загальної техніки виробництва, що розвивається надзвичайно швидким темпом. Основне, що належить художникам — це просякнення матеріалістичним світоглядом, патосом революції, глибоке розуміння і відчуття темпу розвитку індустрії, як матеріальної бази нового суспільства. В підтвердження того, що мистецтво не може відходити від старих форм, наводяться часто слова з незакінченої статті Маркса „Вступ до критики політичної економії“, де Маркс говорить про мистецтво старої Греції. Ось ці слова: „Разве был бы возможен тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого искусства, при наличии сельфакторов — железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа. Разве нашлось бы место Вулкану рядом с Roberts et Co, Юпитеру рядом с громоотводом и Гермесу рядом с Credit mobilier“. Далі там же — „Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца. Мужчина не может сделаться ребенком, не становясь смешным.

Но разве не радуется его наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводит свою истинную сущность и разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безискусственной правде. И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень“ („Основные проблемы политической экономии“, збірник статтів під редакцією Ш. Двойлацького та І. Рубіна 1922 р., ст. 36 — 37). Мистецькі форми минулого відповідають своєму часові, певним формам суспільного життя і відроджені цілком не можуть бути — це безсумнівно. А чи заперечує це тому, що на вищому культурному шаблі можуть бути розвинуті мистецькі

форми, зародок яких міг бути і в далекому минулому? Хіба не можуть бути використані елементи мистецької форми минулого для будови мистецтва сучасного? Адже може бути, що в окремих моментах суспільного життя давнього минулого єсть подібність з сучасним, або й майбутнім суспільством. Колективізм докапіталістичного родового побуту має своє виявлення в мистецьких формах. Чи не тому у більш передовій частини художників так наших, як і західно-європейських країн почувається останні 2 приблизно десятиріччя тяжіння до примітиву, зокрема до східного мистецтва? Там шукають виходу з сутичок занепаду буржуазного мистецтва. В протилежність негативному відношенню до використання мистецької спадщини з боку правих художніх кол, об'єднаних нині в АХРР (Асоціація худ. Революції Росії) висувається твердження, що спочатку треба переробити „преодолеть“ буржуазну мистецьку культуру. Відповідне підтвердження для такої позиції наводиться з відомої промови Леніна на 3-му всеросійському з'їзді КСМ у жовтні 1920 р. про завдання союзу молоді. От основний пункт, що стосується нашої теми: „Без ясного розуміння того, що тільки точним знанням культури, створеної всім розвитком людства, тільки переробкою її можна будувати пролетарську культуру — без такого розуміння нам цієї задачі не вирішити. Пролетарська культура не являється вископаною нізвідкіль, не являється виробом людей, які називають себе спеціалістами по пролетарській культурі. Це все сплошний вздор. Пролетарська культура повинна явитися закономірним розвитком тих запасів знання, які людство виробило під гнітом капіталістичного, поміщицького-чиновницького суспільства, поміщицького-чиновницького суспільства“.

Теоретики відродження „передвижництва“, цеб-то останньої найвиразнішої у нас течії натуралістичного мистецтва передреволюційних часів, не звертають уваги на слова Леніна про точне знання культури, утвореної всім розвитком людства, про перероблення її (а значить використання), а зупиняються тільки на тому, що пролетарська культура повинна бути закономірним розвитком тих запасів знання, які людство виробило під гнітом капіталістичного, поміщицько-чиновницького суспільства, розуміючи під цим буржуазну культуру. Навіть при такому звуженому тлумаченні слів Леніна не слід, як висновок — відродження буржуазних форм мистецтва. Капіталістична культура сама єсть наслідок розвитку попередніх культур.

Цілком логично, що ті форми мистецькі, що були в свій час відсунуті буржуазним мистецтвом, знов виявляються на новому вищому ступні розвитку мистецтва.

Вірним шляхом в цьому відношенні єсть широке використання мистецької спадщини в цілому, з особливою фіксацією уваги на тих етапах розвитку мистецької культури, які в більшій мірі виявляють елементи колективності. Що до техніки, то мистецька техніка вивчається в тих джерелах, де вона найдосконаліша, що очевидно для різних технік (наприклад в малярстві темпера, фреска, мозаїка, олійне малярство, акварель, в скульптурі робота в глині, мармурі, дереві і т. інше) припадає на різні епохи.

Відомий німецький соціолог мистецтва Гаузенштейн поділяє стилі мистецтв відповідно двом типам соціального ладу: синтетичне монументальне мистецтво відповідає синтетичним інакше „органічним“ періодам, а індивідуалістичне — натуралістичне та імпресіоністичне мистецтво — періодам „критичним“ в житті суспільства. Таким органічним періодом був феодалізм і має бути доба колективістичного суспільства.

Доба капіталізму є навпаки „критична“ (Гаузенштейн „Искусство и Общество“ переклад з нім. вид. „Новая Москва“ 1923 р). Близько до того, як це не дивно, підійшов оден венгурський художник — конструктивіст Б. Уїц.

Він поділяє соціальні періоди на типи: 1) централістичний і 2) анархістичний. Прикладом першого типу є доба фараонів в Єгипті й католична феодальна доба, а другого — старовинна грецька демократія та буржуазне суспільство XIX ст.

Централістичним періодом Б. Уїц визнає також і диктатуру пролетаріату. Свідомо побудовану монументальну культуру мають тільки централістичні соціальні періоди. (И. Маца „Искусство современной Европы“ ст. 88 — 89. ЛИЗ Москва 1926 р.).

Висновок про те, де початкуючому художникові і молодому сучасному мистецтву шукати формальних зразків, матеріалу для творення нового мистецтва, сам собою напрашується.

Але чи можна в творенні мистецької форми виходити тільки з старих зразків? Ні, звичайно, це може повести до пасивного наслідування, часом просто копіювання. Наївними здаються спроби декого з сучасних українських архітектів до цілковитого відродження барокових форм української архітектури XVIII в., в той час, як нова техніка (залізобетон), нові житлові умови висувають логічно і нові архітектурні форми. Непотрібно культивувати кустарні форми речей, непридатних в сучасному побуті. Плакат, оформлення стінгазети і т. інше — все мусить виходити з широкого використання технічних засобів, з обчислення поставлених завдань, виявлення змісту. Художник повинен аналізувати соціальну роль своєї творчості. Використання сучасної техніки й пристосування до вимог нового побуту плюс використання формальних досягнень мистецтва минулого дасть високої якості сучасну мистецьку форму. Тут потрібний синтез за єдиним критерієм — мистецтво для культурного радянського будівництва, для будівництва соціалізму.

Скажемо за Г. Гроссом — для кого революційні завдання робітничої класи не порожня фраза, той буде прагнути до виявлення ідеї боротьби робітничої класи, той буде перевіряти значіння, вагу своєї роботи на її соціальній істотності й чинності, а не на безконтрольних художницьких принципах, чи на успіхові в публіки.

ІВ. ВРОНА

„АРМУ“ та її перша виставка в Києві

Перша виставка Асоціації Революційного Мистецтва України (АРМУ), що відбулась 4-25 січня с. р. в Києві, дає можливість робити деякі висновки щодо оцінки сучасного стану українського образотворчого мистецтва.

Виставка, що правда, має до певної міри місцевий масштаб — це є виставка Київської філії АРМУ, а не всієї Асоціації. Проте й самий якісний склад та рівень виставки і вага київської філії та Києва, як мистецько-культурного осередку УСРР, роблять цю першу виставку в значній мірі показником так обличчя самої Асоціації, як досягнень і хиб цілого українського так званого образотворчого мистецтва. Наступна всеукраїнська виставка АРМУ, що передбачається в березні с. р., безумовно, додасть багато цінного матеріалу і дасть цілком повний і, так би мовити, генеральний огляд сил, оскільки поруч з Києвом буде репрезентовано і Харків, і Одесу і Дніпропетровськ, але навряд чи зможе вона змінити принципово і по суті виявлений вже київською виставкою характер нашого мистецтва.

Київська виставка є перший виступ АРМУ зі своєю мистецькою практикою після досить довгої і упертої організаційної роботи і словесної теоретичної пропаганди і війни, що точилася протягом цілого 1926 р. так усно (низка диспутів в Києві, Харкові, Одесі), як в пресі (брошури „Мистецтво революції і АРМУ“ Ів. Врона та „АХРР та АРМУ“ В. Седляра, багато статтів і заміток в київських і харківських газетах та журналах).

Як про це каже передмова до каталога, виставка не була виставкою програмово-тематичною, а ретроспективною: вона мала на меті демонструвати мистецькі сили і мистецькі досягнення за останній час, як вони є „на сьогоднішній день, при умовах неорганізованої, анархічної праці художника, невиразного або навіть сумнівного взагалі місця мистецтва у житті, невизначеного і випадкового попиту та цілковитої дезорганізації художнього ринку“ (див. передмову). Справді від Асоціації, яка має за собою лише рік існування і яка влітку 1926 р. лише остаточно зформувалась після першого всеукраїнського делегатського З'їзду, — передчасно вимагати наслідків планової мистецької продукції. Асоціація що-йно встигла закінчити перший стан трудної організаційної роботи об'єднання анархічних, розпорочених, ідейно розгублених і матеріально підупалих мистецьких сил України. Для розгортання, а особливо переведення в життя певного продукційного плану (оскільки взагалі в образотворчому мистецтві, де панує індивідуалізм і індивідуальна форма праці, можна досягнути будь-якої планової праці) ще не було місця.

Отже перша виставка Асоціації неминуче мусила бути лише ретроспективним оглядом творчості митців, що об'єднались на платформі АРМУ.

Що дав цей перший огляд? Які висновки можна робити на матеріялах київської виставки?

Виставку неможливо судити і оцінювати ізольовано від попередніх виставок, фактів і явищ розвитку українського мистецтва за останні роки. Її можна зрозуміти лише в зв'язку з цілою сумою цих фактів і явищ так само, як лише на тлі цих фактів і явищ зрозуміла сама АРМУ, що ними обумовлені її виникнення та її ідеологічна платформа.

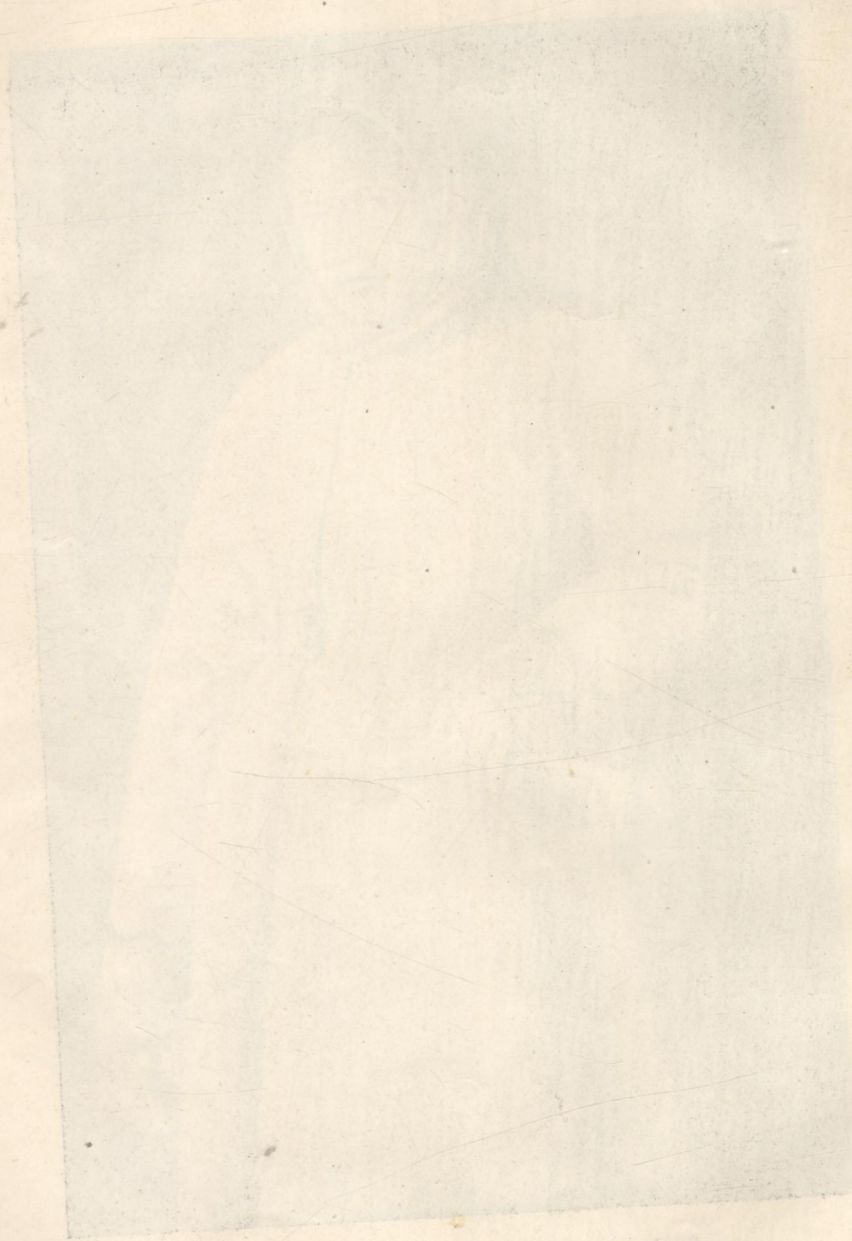
АРМУ виникла, як об'єднання, що висунуло перед митцями образотворчості чергові проблеми, від яких залежить розвиток мистецтва взагалі, в наших українських умовах зокрема. З чим тут доводилось і доводиться мати діло? З чим треба серйозно порахуватись?

По-перше — це всім відома соціально-політична відсталість і громадська невихованість цілої маси наших митців, в зв'язку з чим знаходиться їх величезна інертність і ідеологічна розгубленість, психологічна віддаленість від революції, від пролетаріата, від партії і комуністичного будівництва. Мистецтво мусить бути функцією сучасної класової боротьби за соціалізм, або воно непотрібне, а навіть шкідливе і по суті контр-революційне, яким би невразливим чи нейтральним воно не здавалось. Заперечуючи класовий нейтралітет мистецтва, АРМУ висунула неухильну вимогу органічного внутрішнього переродження художника, просякнення його творчості ідеалами і патосом нашої революційної доби, обернення всієї мистецької роботи на службу революції, пролетаріатові, масам. Супроти такого гасла стоїть помимо зазначеної політичної відсталості, ще й класова спорідненість маси художників з нашим феодально-капіталістичним минулим, з дрібно-буржуазним світоглядом, інтелігентсько-богемською психологією, а на Україні також з шовіністично-міщанськими, куркульсько-петлюрівськими і провінційно-просвітянськими настроями. Почати соціально-політичну диференціацію і класове розмежування та самовизначення митців було першим кроком і завданням теоретично-ідеологічної роботи АРМУ.

Друге, що треба було загострити, це питання якості тієї мистецької продукції, з якою сучасне мистецтво підходить чи мусить підходити до задоволення зростаючих культурно-мистецьких потреб і вимог робітничих і селянських мас. Досьогочасна практика, особливо російських художників, показала ухили в бік абстрактно-формальних шукань самоцільного і самоцінного мистецтва для мистецтва, мистецтва для „избранных“ поруч з неменш шкідливими ухилами в бік зниження якості, культури і майстерності ніби-то задля наближення до мас, задля поганого трактування гасла „зрозумілості“ або чистісінької спекуляції на цю саму „зрозумілість“. Підунад мистецтва, реакція, рецидиви і позадництво аж до передвижницького епігонства, занепад майстерства і форми, спекуляція на революційному сюжеті, прищеплення олеографічно-ситінських ілюстраторських смаків, жахливі сурогати мистецтва — ось сумна практика 3—4 літ цілого Радсоюзу, починаючи з 1921—22 р. Чільне і безславне місце



В. Седляр. Портрет О. Павленко (темпера)



зайняла в цій негативній практиці АХРР (Асоціація Художників Революционной России). Серед таких обставин АРМУ мусіла протиставити цьому гасло боротьби за якість, за форму, оскільки лише через відповідню форму можна реалізувати в мистецтві новий „зміст“, створений революцією. В наших українських умовах таке гасло має ще додатковий зміст і чималу додаткову вагу, як гасло піднесення мистецької культури України на належний рівень після цього глибоко провінційного минулого, яким характеризувалась ця культура до революції. Як „юг“ і „окраина“ великодержавної царської Росії, Україна до революції жила в мистецтві крихтами з мистецького стола російських центрів (Ленінграда, Москви) і через свою провінційну середню художню школу (училища в Києві, Одесі, Харкові) а також вихованців Академії та центральних шкіл культивувала і прищеплювала загально-російську мистецьку культуру, звичайно в відсталих, провінційних формах. Поруч з цим українська дрібна буржуазія, що плекала мрії про самостійно-державну „рідну Україну“, провадила національно-просвітянську роботу і в мистецтві, що до революції набрала не менш відсталих і провінційно міщанських форм, аніж пануюча офіційна державно-російська. І те і друге були варті одне одного. Коли виключити короткий час підйому і розквіту молодой Академії Мистецтва, утвореної в Києві в 1917 р. в час найвищого піднесення національно-буржуазного руху, то з такою культурно-мистецькою спадщиною доводиться нині робітничо-селянській Україні розпочинати творення свого національного українського мистецтва, але вже на класово-пролетарській і радянській основі.

З накреслених двох основних принципів засад, на яких побудовано програму АРМУ, виникло протиставлення її групам і об'єднанням, політично і ідеологічно відсталим або реакційним з одного боку, художньо відсталим і консервативним з другого. АРМУ мусіла вступити в жорстоку боротьбу з російською АХРР, що намагалася відродити дореволюційну гегемонію російського мистецтва на Україні в його самих, не зважаючи на революційну фразу, консервативних формах. Своєю радикальною платформою що до соціально-ідеологічного і формально художнього (боротьба за форму) обґрунтування завдань мистецтва АРМУ одночасно до смерті налякала українських хуторян і просвітян. Сталося в наслідок цього цікаве оформлення останніх в т. зв. АХЧУ (Асоціація Художників Червоної України), яка об'єднала родовитих і неродовитих представників старого російського мистецького шовінізму з українськими шовіністами і просвітянами. Обидві реакційні тенденції дореволюційного мистецтва України знайшли спільну мову і легко зрозуміли одне одного — цікавий і знаменний блок, який має спільну соціально-класову базу. В АХРР і українські відстали художні групи знайшли підтримку і заохочення своєї відсталості і провінціалізму. В пригоді до того стало і гасло „зрозумілого“ масам мистецтва, революційна тематика та нарешті „малоросійський“ локальний колорит (сонячники, хати, садки, вітряки, місячні ночі, широкі шаровари і довгі вуси, як неодмінні атрибути українського стилю картин).

Таке походження АХЧУ, яка оформилась за допомогою АХРР'а, як провінційний сурогат останньої та як антитеза АРМУ.



В. Касьян. Відпочинок (суха голка)

Складаючись з найбільш свіжих і поступових і активних мистецьких сил, що зформувались на Україні за час і під впливами революції, орієнтуючи ці сили на радянську установку в роботі, виголошуючи боротьбу за якість мистецької культури проти всякої відсталості, застиглого догматизму і просвітянського позадняцтва, АРМУ серед таких обставин мусіла свідомо загострити питання про культурно-мистецьке самовизначення Радянської України, для якої що- йно настав час первісного нагромадження культури після провінційної відсталості дореволюційної доби. Всякий централістичний тиск старого (ще не революційно-пролетарського, бо його ще немає) російського мистецтва шкідливо відбився б на несильних ще паростках нового післяреволюційного українського мистецтва, що мусить вишукати свої властиві шляхи і форми, відповідні до національних особливостей робітничо-селянських мас України. Поруч з цим і нерозривно з цим стоїть історичне завдання піднести мистецьку культуру УСРР від кустарно-провінційного рівня на рівень останніх мистецьких досягнень всесвіту, гідних робітничо-селянської держави. Свою роботу АРМУ не мислила інакше, як контактено і спільно з відповідними і співзвучними по ідеології революційно-мистецькими угрупованнями Радянської Росії. Неоформленість і недостатня кристалізація суто класових тенденцій в російському образотворчому мистецтві спричинилася проте і спричиняється до того, що досі АРМУ не має можливості ставити реально питання про федерування з російським мистецтвом, одночасно нав'язуючи фактично всякі можливі зв'язки з ним і втягаючи в свій склад окремих російських художників, зокрема тих, що переїжджають для праці на Україну.

Повертаючись до першої київської виставки АРМУ, мусимо зробити перш за все деяке зіставлення її з виставками, що за останній рік мали місце в тому ж Києві. По весні відбулась виставка на Конtrakтах, утворена Посередробмис'ом з творів різних художників Києва, виставка без фізіономії і установки — свого роду виставка без журі, де мав можливість виставитись, хто тільки хотів. Низький в цілому культурний рівень виставки всім відомий. Обминаючи чергову академічну виставку Художнього Інституту в осени 1926 р. та невеличку виставку рисунка і графіки, що закрилась в січні с. р., маємо по весні ж минулого року першу виставку АХЧУ: „По селах, містечках та містах України“. Як влучно кваліфікував цю виставку вдумливий дослідник мистецької сучасності Ф. Ернст „з нею конкурувала виставка контрактова“ (див. статтю Ф. Ернст „На виставці АРМУ“, Пролетарська Правда № 23 (1636) 29/I 27 р.). Справді, за винятком кількох талановитих і самостійних майстрів, як Козік, Крюков, Черкаський та дехто з молоді, решта — епігонство і побутовий провінціалізм, кислий обивательський осадок революції замість проголошеного АХЧУ „виявлення побуту, творчості та боротьба пролетаріату“. Виставка АРМУ з'явилась позитивною антитезою що до практики АХЧУ та її виставки. Виставка ця, не будиши, як вище зауважувалось, тематично-програмовою, все ж об'єктивно відбила в собі всі характерні риси Асоціації.

Одним з спірних і довго дискутованих у нас і в РСФРР питань було питання про роль і місце образотворчих і необразотворчих

елементів в мистецтві сучасності і майбутнього, що часто зводилось до протиставлення „чистого мистецтва“ виробничому, станковізму — мистецтву утилітарних речей. Взаємозаперечення одної з цих течій мистецтва другою, боротьба станкової образотворчості з необразотворчим мистецтвом матеріальної культури АРМУ вважала неправдивим, висуваючи принцип культурно-мистецької рівноцінності обох цих ділянок мистецтва, принцип однакової їхньої вартості і придатності для громадського життя і революції.

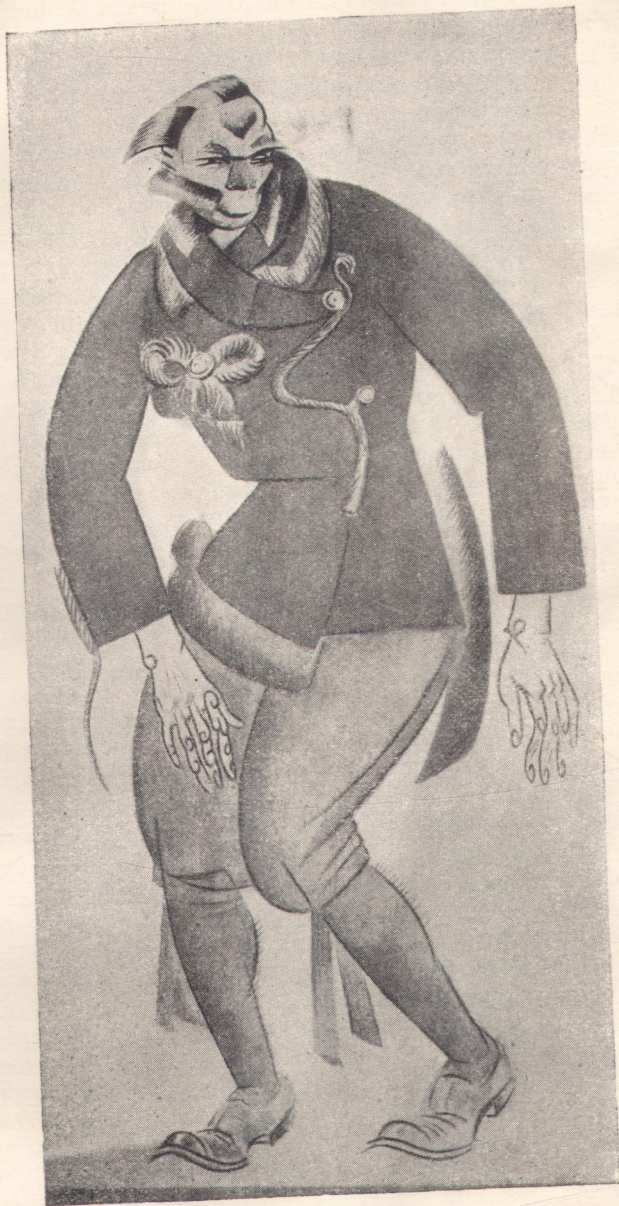
Отже на протилежність до всіх майже традиційних мистецьких виставок і об'єднань, що концентрували свою увагу по більшості на образотворчому станковізмі, АРМУ в згоді зі своєю платформою організувала свою виставку так, що охопила майже всі галузі мистецької продукції. Виставка мала сім відділів, що-правда неоднаково розвинених: малярство, рисунок і графіку, театральне оформлення, скульптуру, художню промисловість, архітектуру, фотографію.

Таку ж широку амплітуду виставка показує й що до мистецьких напрямків і течій, уникаючи однобічності і репрезентуючи майже все, що є на мистецькому фронті, втягаючи всіх їх до змагання на ґрунті вишукання нових форм мистецтва революції. Цей іспит правда не по силі деяким з досюгочасних напрямків, дехто явно пасе задніх і робить дивне враження своєю присутністю на цій виставці. Але в цьому є певний плюс і виправдання всякої ретроспективної виставки: одсівання і розселення підуть жвавіше.

Найбільший відділ виставки — малярський. Репрезентовані тут дуже різні по напрямках, характеру і стажу та віку майстрі. Впадає в око перш за все дуже цікаве сполучення і стикання місцевої київської школи і українських майстрів, що розвивались і йдуть своїми особливими шляхами, з новими для Києва і України заходжими російськими майстрами, що принесли з собою останні впливи і напрямки російського мистецтва. Для дальшого росту і розвитку українського мистецтва таке ділове стикання і практичне співробітництво мусить дати багато позитивного, як не менш важливим було б безпосереднє стикання з останніми досягненнями західного європейського мистецтва, аби прорвати зашкарублу „повітову“ рамку, що стискає по традиції мистецький обрій українського художника.

Українському художникові треба багато здоганяти, а тому й багато вчитись у Радянської Росії, в першу чергу, у Заходу — в другу. Українське мистецтво все в майбутньому і тому важко було б розцінювати негативно всяке зміцнення впливів і участі скажем російського мистецтва, хоча б український колорит мистецтва і виставки від цього поки що тратив би. На даному етапі це неминуче і природне явище, на яке звернув увагу і Ф. Ернст в згаданій статті трохи іронічними словами: „здається мені, що в назві АРМУ літера „у“ звучить не досить повнозвучно“, додавши, що це риса переходової доби.

Новий для Києва російський струмок на виставці Арму репрезентує два майстра: Пальмів і Голуб'ятників. Перший вийшов зі школи московських лівих футуристичних течій, працюючи нині на їх основі над проблемою реалізму і революційної, соціальної тематики. Темпераментний колорист, закоханий в чистий колір, він не



В Меллер. „Золоте Череве“ (ескіз)

скрізь витриманий, вірніш неурівноважено і буйно метушиться. Пальмів дав десять картин, з яких безумовно цінною треба вважати „Червоний прапор“, де без ура-революційного і фальшивого патосу стримано і сильно дано мистецьке і майстерне розрішення революційного сюжету з Леніним, як центральною постаттю картини. Правда, є в цій картині і деяка плакатність. Менш вдалою треба рахувати велику картину „Розстріл“, яка поруч з невдалою трактовкою постатів має проте значні формальні досягнення і майстерно опрацьована.

Голуб'ятників — лєнінградець, учень відомого Петрова-Водкіна, який утворив цілу і дуже впливову школу в російському малярстві. Поруч з темпераментним Пальмовим Голуб'ятників вражає холодною роздумливістю і абстрактно формальною трактовкою об'єкта. Велика на цілу стіну картина „Гроза“ найбільш показова і характерна з робіт цього художника, а почасти й школи Петрова-Водкіна. Манекенна, вся жовта постать анемичного юнака, що ніби має боротись з хвилями, позбавлена всякої активності і руху, море з його блакитного кришталу застиглими і нерухомими хвилями старанно опрацьоване, але теж жодної динаміки і бурі, „грози“ не справляють. Щось інтелігентське і безвольне по суті поруч з формальною майстерністю і працьовитістю виявляє творчість Голуб'ятникова. Немає динаміки сучасності. Кольорові розрішення проте цікаві.

На грані поміж вказаними суто-російськими школами, репрезентованими Пальмовим і Голуб'ятниковим, і українськими майстрами знаходиться проф. Таран, що пройшов і закордонну школу (Париж) і впливи російського мистецтва. На жаль він виставив лише два натюр-морти, написаних з значною майстерністю, але формально, академічно і холодно, без емоціонального піднесення і творчого заглиблення в об'єкт. Характеризувати творчу установку художника по цих двох речах важко, проте формальна майстерність їх висока.

Майже половину малярського відділу виставки займає школа проф. Бойчука М., репрезентована учнями цього відомого художника, коло імення якого протягом усіх післяреволюційних років утворилось стільки чуток, розмов і сперечань. Школа, що сам маестро не виставив нічого, — це позбавляє можливості скласти повну уяву про його художнє обличчя. Що до самої школи і „бойчукістів“, то виставка свідчить про те, що ця школа зрушилась і досить сильно з застиглих схем і візантійських та ранньо-італійських канонів в бік живого вивчення реальності і більш динамічного трактування цієї реальності. Це зрушення треба відзначити, як найпомітніший, дуже приемний і не менш симптоматичний факт, що його виявляє виставка що до „бойчукізму“, перед яким ще недавно шляхи були досить сумні. Треба всіляко вітати і стимулювати це зрушення — воно дасть добрі наслідки.

Хто особливу увагу звертає на себе серед цієї школи — це безумовно Шехтман. Він вражає своєю оригінальною і загостреною трактовкою, сильним композиційним талантом і яскраво виявленим національним колоритом. Його „Погромлені“ та „Портрет матери“ — емоціонально насичені гострі фрагменти сумної епопеї єврейського народу, не без плівки, правда, сіонізму, що є безумовно хибною рисою цих речей. Треба побажати молодому майстрові хутчії від цього шкідливого ідеологічного баласту вилікуватись, як і від осадка песимізму,

що тяжить над його творчістю. Дві других великих картини „Діна“ і „Автопортрет“ — речі майстерні і значної художньої вартости. Взагалі в особі Шехтмана зростає не аби-яка художня сила з яскравою індивідуальністю і багатством творчих потенцій.

З тієї ж школи вийшли Седляр, Мізін, Липківський, Гвоздик, що найбільш визначились на виставці, а також Бородіна, О. Павленко та інш.

З речей Седляра найсильніша — це портрет О. Павленко, майже викінчений і добре скомпонований, а також етюд „грузчиків“. Від канона школи він робить дуже малі здвиги.

Таким же ортодоксальним „бойчуківцем“ виявляється наймолодший з цих майстрів Гвоздик. В двох своїх великих, але не викінчених картинах („Не доорали“, „Трус“) він показав чималі здібности, але технічну незрілість. Значно кращі його дрібні речі. Гвоздикові треба вчитись і працювати тим більше, що його селянське незаможницьке походження дає йому прекрасне соціальне тло і зарядку для творчости — передумова не аби яка, що позначається й нині в його роботі.

Мізін — теж молодий майстер — що-йно починає розвиватись і намацувати свої власні шляхи. Його велика композиція „Барикади“, що, правда, йому не вдалась, проте в дрібних речах, як „Базар“, „Вступ Червоної армії“ та інш., а особливо в рисунках, в ньому викривається ще несміливий, але талановитий реаліст, заглиблено студіюючий наше нове життя, це невичерпане джерело всякої творчости.

Липківський — майстер, що все міцнішає в композиції. Його „Робітник“ і „Шоста домна“ дозволяють констатувати швидко зростання його ще далеко незакінченого молодого таланту. Слід згадати ще Бородіну, яка виставила добре витриманий в колориті і композиції портрет селянки (№ 1).

До тієї ж школи належать цілком молоді майстри: Плєсківська, Холостенко, Томах.

Самостійне місце займає на виставці Елева, який протягом кількох останніх літ більше працював, як театральний художник (театр Михайличенка), аніж як маляр. Плакатно трактований, але сильний і яскравий „Портрет“, гостро поданий „Страйк зірвано“ — цікаві речі, які виявляють свіжі і оригінальні можливості у цього майстра.

Черкаський дав два непоганих натюр-морти, трохи безбарвних, правда.

Штейнберг виступив з невдалим фотографічним „Засіданням Комінтерну“ (лаври Бродського спати не дають). Значно кращі його дрібні речі і рисунки, де він вишукує і аналізує елементи форми і рисунку — добра ознака для дальшого поступу.

Проблема портрета, що має в сучасних умовах чималезначіння і заслуговує самого уважного до себе відношення та ретельної розробки, очевидно знаходиться в небезпеці, і виставка АРМУ про це свідчить яскраво. Портрет займає тут дуже мале місце — ледве чи набереться десяток „портретів“, серед яких портретні завдання як такі, а не портрет, як мотив і жива натура для малярського етюда, поставлені і розроблені не більше, як в двох-трьох випадках. Єдиним майже портретистом по суті з'являється на виставці Хижняк, що дав

одну лише роботу (по каталогу дві): „Портрет Н. Н.“, правда не зовсім витриманий і перепрацьований в деталях обличчя, але виявляючий добру школу, студіювання старих майстрів, ґрунтовний підхід і безсумнівний талант молодого портретиста.

Решт амолоди, що брали участь в виставці, не псують загального ансамбля, чого не можна сказати про декого з старих художників, як Сафонов, Маслеників, Зейберліх. Це, як справедливо зауважив Ф. Ернст, „речі, достойні кісті“ Вжеща — хатки, мальви, сонячники, веселі пейзажики і справжня дамська рукодія“. Вони вносять цілковиту дісгармонію з загальним культурним і майстерним обличчям виставки.

Відділ рисунку і графіки по лінії рисунка доповнює малярство. Тут маємо додаткову і підсобну перевірку індивідуальности декого з майстрів, що виставили малярські речі. Проте рисунок має на виставці і самостійну вартість. Зокрема варті уваги рисунки Богомазова загостреною і міцною характеристикою об'єкта. Велику і різноманітну серію дрібних рисунків виставив Мізін. Цікаві рисунки Седляра.

В графіці перше місце безумовно належить Касьянові, молодому графікові, що недавно закінчив освіту у Празі і незабаром має переїхати на працю до Київського Художнього Інституту. За кордоном Касьян вже набув собі визнання і ім'я. У нас на Радянській Україні він зовсім ще невідомий і виставляється вперше. Прекрасний майстер гравюри, що однаково майже володіє дереворитом, як офортом, як і літографією, Касьян репрезентований на київській виставці 12 роботами, які дають досить матеріялу для оцінки його творчости. Манерою і трактовкою він для нас трохи чужий, трохи краківський, іноді надто натуралістичний, як зауважив Ф. Ернст, іноді з літературною резиньцією. Цікавий і цінний нахил Касьяна до соціальної тематики, що наближає його до радянських художників. Треба всіляко вітати його переїзд на Радянську Україну.

Нелепінська - Бойчук виставила небагато числом, проте майстерних і характерних дереворитів. Кращі з них „Фабзаяць“, „До світла“. У Рубана цікаві кольорові гравюри („Кози“, „Свині“). Не погані речі Клименка, Сахновської.

У відділі скульптури, як і в малярстві, треба відзначити малу увагу до портрета, ту ж саму різноманітність способів, трактовок і напрямків, спроби широких, монументальних композицій, наближення до революційної тематики і реалістичної інтерпретації зі зривами іноді у натуралізм. Найбільш видатна постать в цьому відділі — це Ж. Діндо, яка дала 15 різноманітних і добре виконаних скульптур (гіпс, дерево). Остаточного свого мистецького підходу вона ще не виробила, спроби робить в дуже різноманітних і протилежних напрямках. Діапазон вельми широкий, нестримано буйний темперамент таланта з великими творчими потенціями. Є вже цілком зрілі і майстерні речі, як „Голова дівчини“ (дерево), „Безпритульний“, „Піонери“ і „Старий єврей“. Велика, монументально задумана „Фігура життя“ цікава, але не зовсім викінчена і опрацьована.

Панасюк, який досі виявляв себе на виставках Художнього Інституту, виступив з великим барельєфом — деталь пам'ятника повстання саперів в Києві в 1905 р. Монументально і композиційно

барельєф вдалий і являє значне досягнення. Трохи бракує динаміки. Кратко виставив лише дві голови: одна з них стара робота, друга — непоганий портрет Седляра.

Нарешті молодий скульптор Бульдін виявляє талановиті, хоча й незрілі ще, стремління до монументалізму і солідне почуття монументальності (дві роботи: горельєф „Нова пісня“ і барельєф „Жниця“).

Відділ театрального оформлення займає на виставці одне з перших місць. Блискучою оздобою цього відділу є В. Меллер, художник і керувник сценичного оформлення театру „Березіль“. Меллер виставив біля 70 проєктів костюму, виконаних за час з 1919 і до 1926 р. Вперше так широко і синтетично показує себе цей видатний майстер українського театру, відомий по оформленню кращих постановок революційної доби. Виставка показує шлях розвитку цього майстра і разом етапи революційного українського театру, зокрема „Березоля“ від „Газу“ і „Джмі Гігінс“ до „Золотого Черева“ і „Седі“. Що до самих рисунків, то рафінована європейська техніка, урівноважена стриманість, що межує іноді з ригористичною скупістю, плівка розмисловості, графічна та кольорова майже музична ритмічність — головні ознаки цих праць.

Поруч виставились деякі учні Меллера, далеко не всі, що виійшли з цієї школи і вже виявили себе на театрі. Найсильніший на виставці Курочка, що дав добрі ескізи костюмів для Шекспіровської п'єси. Слабші Проценко, Товбін, Власюк.

Відділ художньої промисловості складається з двох елементів: тканини і кераміки. В тканині вигідно показав себе Колос: чудесні зразки килимів („К. Маркс“, „Собака і птах“) та тканини (переборної і плахтової), як початок блискучих можливостей у цій галузі, що занепа-ла і нерозроблена у нас, коли не рахувати підупалого кустарництва.

Кераміка репрезентована роботами межигірців; роботи двох типів: одні виконано в самому Межигір'ї засобами технікуму, другі фабричні. Перші показують нові, цікаві і ґрунтовні зрушення і кроки вперед порівнюючи з минулим кустарно-народним і „глиняним“ періодом (1921 — 23 р.). Великий поступ технічний, цікаві спроби і шукання художні, удосконалення в нових матеріалах. Мало витримана фабрична частина робіт, проте вони цікаві, як перші прояви реального вкорінення художника в виробництво. Що правда, художник іде тут поки що на досить сумнівні компроміси з встановленими штампами і міщанськими смаками, проте самий факт початку процесу зближення і злиття мистецтва з виробництвом мусить тішити кожного: за першим компромісним етапом неминуче настане другий, коли почне проявлятися вплив і перевага добре вихованого і культурного художника. Крім межигірців (Седляра, О. Павленко, Цівчинського) виставлено цікаві ескізи Томаха, цікаві й формально і революційною тематикою.

Архітектура займає на виставці невелике порівнюючи місце. Виставлено переважно роботи молоді. З старших архітектів багато проєктів виставив харківський архітект Троценко, що досі переважно працював над українським стилем і лише останніми часами почав проєктувати в сучасних, „інтернаціональних“ формах. З молодих цікаві проєкти дали Мілініс, Холостенко, Волошінов, Заболотний.

Нарешті на виставці має місце фотографія, що є новиною для художніх виставок, на яких традиційними являлись завжди малярство, скульптура, рисунок і графіка, рідко архітектура. Фотографія, як мистецтво, давно чекає свого визнання і включення до складу „муз“ так, як і кіно. Зокрема в Києві фотографія має за собою і високу техніку і художні досягнення і певні традиції та культуру. Останніми часами за проблему і розвиток фотомистецтва береться Художній Інститут, який заснував при малярському факультеті відповідний відділ. На виставці репрезентовані такі корифеї фотографії, як Петров (правда старими роботами), такі майстри, як Озеров, Кореневич, Сталінський, Тарновський, Романюк, Сипягін. Є молодь (Горбовець, Босак). Особливо видається своїми різноманітними, майже дослідчими роботами Озеров, який дав поруч з гарними портретами низку добрих жанрових і пейзажних речей, а також кілька незвичайно цікавих зразків технічної фотографії (борм).

Ми пройшли через всі відділи виставки. В цілому перший виступ АРМУ треба вважати вдалим, огляд сил цікавим і цінним. Виставка свідчить про швидке і буйне зростання молодих сил після-революційного українського мистецтва, про набування культури й майстерности. Першу ставку Асоціації на якість витримано і виставка з цього боку цілком виправдала себе — вона є фактом видатного мистецько-культурного порядку. Критика вже відзначила „велике зрушення, багато нового, несподіваного“, „безумовно серйозних досягнень“, „виявлення нових течій“, „порівнюючи високий формальний рівень речей“ (Ф. Ернст, згадана стаття). Виставка показала радісний процес підростання і формування молодих талантів, що вперше виступають, як майстри, помітно здоровий зріст зацікавленості революційним сюжетом і потяг до реалізму на місце недавніх ще формалістичних ухилів і абстрактних вправ. Це перші іспити на зрілість, що починає складати мистецтво на Україні не без успіху. Правда показано лише один сектор АРМУ — київський. Тим цікавіша і цінніша мусить бути всеукраїнська виставка Асоціації, що відбудеться в Харкові в березні с. р., на якій покажуть себе ще одеські, харківські та дніпропетровські майстри.

Докладний формальний і соціологічний аналіз та синтетичні підсумки і висновки можна буде робити лише на матеріалі всеукраїнської виставки.