

Н. ЛЮТИЙ

Поетичне відтворення реакції 1905—1908 р.р. у творі М. Коцюбинського „Intermezzo“^{*)}

I

Маємо чимало популярних статей і поважні розвідки про творчість М. Коцюбинського, але не можемо сказати, щоб вони в повній мірі висвітлювали всі факти оточення, які давали поетичний матеріал, були стимулом для цієї творчости. Останні матеріали й розвідки про літературну спадщину Коцюбинського свідчать, що настає вже час систематичного студювання поетичного доробку цього письменника в зв'язку з оточенням, на ґрунті якого виростали справжні перлини українського художнього слова.

Коцюбинський жив і творив у ті сумні часи, коли буйний розквіт революційного протесту зі'яв у нерівній боротьбі з коронованими катями. Ці події вдираються в лабораторію письменника, владно ним опановують, примушують віддатись їх поетичним відображенням. Настає нова смуга творчости славного письменника, уже закінченого майстра слова. І з під пера його повстають шедеври української літератури: „Сміх“, „Він іде“, „Невідомий“, „В дорозі“, „Persona grata“, „Intermezzo“, „Як ми їздили до криниці“, „Fata morgana“. Ці твори дають цінний матеріал для розуміння настроїв і відчуттів поета часу реакції.

„Intermezzo“ займає виключне місце в творчости Коцюбинського. В цій „симфонії поля“ поет сконденсував таку розмаїтість настроїв і глибину відчуттів, що майже всі особливості його творчости мають тут свої елементи. Тому критика різних таборів, приймаючи „в силу психологічної неминучости лише те, що приступно її розумінню“¹⁾, різну находила в цьому творі поетичну суть, по різному його оцінювала, високо підносячи художню вартість *Intermezzo*²⁾.

Леонтович Володимир, наприклад, підкреслював в цьому творі лише красу, не добачаючи нічого іншого. „Там, де бракувало краси в людях, в подіях, у цілому оточенню, він розкривав скарби своєї дорогої душі й з неї лилося на нас таке блискуче й чарівне сяйво, така роскіш краси, другий зразок якої не легко назвати. Згадайте „Intermezzo“³⁾.

М. Евшан твердив, що коли поет творив „всі афекти були не наче вбиті на той час. І не можемо знати, що діялося в його душі,

^{*)} Читано на Дослідчій Катедрі Мовознавства ВУАН, у 1925 р.

Автор не з'ясовує причин такого скрайньо символістичного алегоризму в цих „персонажах“. М. Коцюбинський про Молоха реакції та про капіталістичне місто висловлюється прихованою, так би мовити, „езоповою“ мовою, властивою в ті часи ліберальній інтелігенції.

коли він списував страшні картини революційної доби, картини погромів та насильства, він у них живе тільки як артист, не зраджує ані одним натыком своїх людських почувань. Герой, кат, святий чи кровопивця, погром чи торжество ідеалу, яке йому діло⁴⁾, намагається критик-ніцшеанець накинати письменникові абсолютний громадський індеферентизм.

У. С. Черкасенка Коцюбинський лише „задихався в умовностях життя“ як „стихийний індивідуаліст, як і всяка артистична й творча натура“⁵⁾.

Л. Старицька-Черняхівська, цитуючи „Intermezzo“, вбачає в йому примиренність письменника з життям, а визнаючи, що „людське горе“ є лейтмотив творчості Коцюбинського, це „людське горе“ вкладає в таку загальну формулу, що в неї попадає, навіть, тремтячий за свою земельку ділич⁶⁾.

Ак. С. Ефремов у своїй праці мав на меті спричинитись до того, щоб слідкуючи за тим, „як ріс та розгортався цей талант... і до чого дійшов“, читач у творах Коцюбинського відчув „краси невмирущої зразки — свіже, молоде і нове у старому“⁷⁾. Звичайно, в такому загальному огляді він міг розглянути „Intermezzo“ лише побіжно. Також побіжно аналізуючи творчість Коцюбинського, спиняються на цьому творі В. Коряк⁸⁾ і О. Попів⁹⁾, пробуючи дати йому соціологічне освітлення.

II

„Intermezzo“ Коцюбинський написав у 1908 році в саму глупу ніч реакції, після кривавого герцогові з неволею. Якій вражіння поетові прийняли художнє оформлення в цьому творі? Як відомо, Коцюбинський намагався стати співцем свого часу, прагнув уловити ритм життя, хоробливі перебої пульсу сучасності. М. Чернявський у спогадах про його писав, що він мало цікавився філософією, історією, давньою минувиною, „весь інтерес його скупчувався на моментах сучасності“¹⁰⁾.

Там же автор згадок розповідає, як Коцюбинський йому казав: „Сюжетів у мене завжди буває багато. Але я вибираю з їх найцікавіші, що були б не тільки мені самому до вподоби, але мали громадський інтерес“¹¹⁾.

І дійсно Коцюбинський надає своєму творі актуальности й колоритности сьогодняшнього дня. Ось яскравий приклад. Загально відомо, що, „поднявшийся на трупах“ 1905 року генерал Трепов, був найганебнішою постаттю часу реакції. Ім'я цього ката з огидою й небаvistю плямувала ціла країна. Без сумніву лише зважаючи на це, Коцюбинський у персонажі „три білих вівчарки“ дає промовисту характеристику одній з них: „Страшний Трепов“, „він зовсім солідно, обдумано, наче, перекусить вам горло й в його сильних ногах, що стануть на ваші груди, буде багато самоповаги“¹²⁾. Бо чим же з'ясувати небажання Коцюбинського позбутися цієї назви, не зважаючи на цензурні скорпіони¹³⁾, як не тим, що ця „кличка“ асоціює „Intermezzo“ з жахливими подіями, звязаними з ім'ям „кривавого негодя“ Трепова, становлячи певний елемент поетичного полотна, колоритного „страшними контурами сучасности“.

Маючи це на увазі пригадаймо ту сучасність і настрої викликані подіями тої сучасности в передовій, ліберально настроєній з соціалістичним світоглядом інтелігенції, до якої, як побачимо далі, належав Коцюбинський.

„Поворот у розвиткові боротьби починається з поразки грудневого повстання. Контр-революція крок за кроком переходить у наступ в міру послаблення масової боротьби“, писав Ленін¹⁴).

Наступ іде об'єднаними силами й широким фронтом. Під „августейшим“ патронатом Миколи на чолі з гицлями Трепов - Дурново царський уряд, вкритий кров'ю й прокльонами віків, „запашгал по трупах“¹⁵).

Одлунали урочисті переможні звуки революційної марсельези — „Буревестника“, а повили цілу країну журні, як сум жалібні, співи: „Вы жертвою пали в борьбе роковой“.

„З грізним рокотом відкотилась ще раз революційна народня хвиля, залишивши тисячі трупів, заливши з гарячою кров'ю холодні снігові простори царської держави“¹⁶).

Реакція паралізувала всі галузі соціально-економічного й культурного життя. Дійсно, настали „подлі часи“ за висловом Коцюбинського.

Інтелігенцію повило „разочарование в правде революционной“. Чутливий виразник настроїв цієї української поступової інтелігенції, що ще недавно бив на сполох: „Гей до зброї...“, інших заспівав пісень.

„В хмарах світлі зорі, в тюрмах вільні духом.

Ой нависла стума над народнім рухом.

Вибігли шакали, вилетіли сови...

Скрізь гарячі трупи, скрізь потоки крови“.

(О. Олесь)

Такі настрої були до певної міри настроями тої української інтелігенції, що гуртувалась у скілька громад, як от: „групка свідомих укр. інтелігентів, що з певними відмінами стояла на ґрунті загально-звісної програми радик-демокр. партії, голова Шраг¹⁷“.

А відомо, що до групи свого близького приятеля І. Л. Шрага, у якого відбувалися таємні збори, належав і Коцюбинський, одвідуючи разом зі Шрагом нелегальні Всеукраїнські з'їзди і ображаючись, коли його не вважали за соц. демократа¹⁸). Отже треба погодитись з проф. О. Дорошкевичем, коли він каже, що „ідеологічно Коцюбинський належить до тієї соціалістично-настроєної інтелігенції, що всі її симпатії були на боці революції, на боці соціального визволення“¹⁹).

Як же реагує сам Коцюбинський на події часу й реакції? Розгляньмо його нотатки й листи, що в них відбилися настрої, сподівання й рефлексії того часу. На невеличкому нотескові Коцюбинський фіксує спостереження: „Як багато мучеництва на землі! Навіть у календарі на кожний день записано кілька мучеників... Убийник сидить в кожній людині, не з кожної тільки виходить“²⁰).

Не зважаючи на адміністративні утиски, він гостро виступав проти деспотизму реакції в своєму листуванні²¹).

„У нас скрізь панує така думка, пише він до Гнатюка, що заким відстанемо культурне й спокійне життя, буде загальне повстання, яке змете весь старий політичний лад. Зараз ніяка культурна робота попросту неможлива...“

„Усі без ріжнниці національності, скуплюють свої сили, щоб звалити спільного ворога“²²). „Нерви такі напружені, що по ночах не можу спати“²³). „Ми певно мало ще зруйнували, аби можна було щось творити“²⁴). Як бачимо, Коцюбинський виступав свідомо й переконано прихильником революційного вибуху, кривавої боротьби за волю „щось творити“.

III

З наведених свідчень видно, що приймав і як приймав автор від живої дійсності того часу. Тепер треба з'ясувати до яких висновків приходив поет, у своїй творчості, організовуючи емоціонально відповідним чином і читача, то б то виявити, так би мовити містецьке кредо автора.

Розгляньмо авторську схему „Intermezzo з елементарними пробами деталізувати окремі місця її“²⁵).

Дієві особи:

Моя втома 1.

Ниви у червні 2.

Тиша

Тінь города?

Оверко

Трепов } білі вівчарки 3.

Пава }

Жайворонки 5.

„Людина“ (перероблено І. Л.) „людське горе“ 6. 10 Людське горе

Вітряки

Зозуля 4.

1 Утома

2 Приїзд

3 Ніч і ранок —

4 Поле +

5 Вечір +

6 Сонце V +

7 Близькість до природи +

8 Жайворонки V +

9 Благослов (не розібрано)

10 Людське горе

11 Кінець.

Дивно, що прокинувшись вранці, я відчуваю, що все можу зробити. Можу лежати... можу встати і піти на поле... читати... співати і т. и. Я згодився (не розібран.). Антракт. Ха-ха. Я сміюсь, як дитина. Я, доросла людина, що так мудро склала своє життя, що не можу робити якраз того, чого хочу, можу тепер...

Чорні 10 кімнат. Моя освітлена. Людність. Сон. Ранок. Глянуло в вікно. Зозуля. Двір. Собаки. Перша знайомість з ними. Я не вірю у безлюдність.

Окрема глава — безлюдність полів.

Говори, говори... Роспечи гнівом небесну баню. Покрий її хмарами твого горя (Щоб були блискавки й грім²⁶) Погаси сонце й засвіти друге на небі... Говори, говори.

Зненависть

Темнота

Страх

Груба мова, груба лайка. Так, так, заріж чистоту й соромість. Що в цьому морі — його лиш крапля. Що для його беззубого рота доволі жмінки, а діти, як добрі машини — перемелють більше. Слава богу — діти померли. Отой, що в небі, послав доброго косаря, щоб людям легше було“.

Ми наявно бачимо як еволюціонує схема „Intermezzo“, набираючи певної ідеологічної конкретизації, більшої виразності й закінченості окремих композиційних елементів і, що характерно, особливо тих елементів, що цікавлять нас тут у першу чергу, а саме; „тінь города“ — поет загострює: „залізна рука города“, а персонаж „людина“ розшифровується й вирізняється в „людське горе“, додається логичний промовистий висновок з балачок мужика „про речі повні жаху“ — „Щоб були блискавка й грім“, а композиційні елементи, що не мають соціальної суті: 1) тиша, 2) вітряки, 3) приїзд, 4) ніч і ранок. 5) поле, 6) вечір — як окремі компоненти зникають.

Таким чином, уже в початковому процесі будування твору заглиблюється його соціальна суть. Письменник ставить на повний зріст саме ті елементи сюжету „Intermezzo“, що становлять його ідеологічну основу.

Із схеми, як із викінченого твору, ми бачимо, що компоненти сюжету „Intermezzo“ є факти оточення й рефлексії на них поета, що їх і подає автор в образах-персонажах: 1) моя утома, 2) ниви у червні, 3) сонце, 4) три білих вівчарки, 5) зозуля, 6) жайворонки, 7) залізна рука города; 8) людське горе. Впадає в око, що ці персонажі різко поділяються на дві групи; одні з них відображають гармонійність розквіту пишної літньої природи, а другі відбивають дизгармонію жорстоких діл землі. Тут цінно буде пригадати які настрої й прагнення навівала на поета краса природи, щоб уникнути перебільшення її значіння для „Intermezzo“, як це роблять деякі критики^{26а}).

„У чистій і ніжній, як лоно коханки, блакиті, в могутній хвилі життя, що ледве виявлялось таємним трепотінням соків, у теплому й запашному диханню весни, було так багато радості, почувалась така повна гармонія...“

І наче в такт природі серце моє стрепенулось од бажання подібної ж гармонії в людському житті“²⁷).

Маючи це на увазі можемо однести до одної категорії дієві особи: 1) ниви у червні, 2) сонце, 3) зозуля, 4) жайворонки й зробити висновок, що письменникові ці персонажі потрібні, крім їх самостійного мистецького значіння, ще й для того, щоб утворити фон-антитезу до трагедії актива суспільства після революції 1905 р.

І наскільки цей фон високо поетичний, наскільки променяста краса барв його закінчена, гармонійна, настільки, як антитеза, дизгармонійною, брутально-жорстокою й соціально-неприродною видається дійсність капіталістичного суспільства. Чим виразніше підкреслено в природі красу буяння повного творчих можливостей життя, тим рельєфніше й голіше виступає весь жах перемоги й отруйне панування Молоха реакції.

Оце то панування Молоха реакції й становить одну з головніших композиційних частин сюжету „Intermezzo“, що їх і подає поет в персонажах: 1) моя утома, 2) залізна рука города, 3) людське горе. На ці персонажі-компоненти й маємо звернути тут головну увагу.

Експозицію твору становить персонаж „моя утома“, де у автора, може, мимоволі, але досить виразно виступає мистецьке credo „Intermezzo“. Коцюбинський починає так:

„Лишилось тільки ще спакуватись... Це було одно з тих нечисленних „треба“, які мене так утомили й не давали спати. Дарма, чи те „треба“ мале, чи велике — вагу те має, що кожен раз воно вимагає уваги, що не я їм, а воно мною уже керує. Фактично — стаєш невідільником цього многоголового звіря (мучителя²⁸), хоч на час увільнитись від нього, забути, спочити. Я утомився“²⁹).

Ця втома — не випадковість. Вона не раз виступала в творчості поета. Маємо навіть його поезію в прозі „Утома“. Спробуємо дослідити її коріння³⁰).

Простежимо за фактичними даними, що найбільше гнітить письменника, викликає його „втому“. Як відомо — Коцюбинський пройшов

всі ті етапи поневолення й злиднів, що неминуче одважувала економічна система капіталізму низам соціальної піраміди.

Матеріальні злидні змалку, хронічне голодування юнаком³¹⁾, поневірання в пазурах славнозвісних „незалежних причин“, що то приковували до місця, чому поет не міг скінчити середню школу й „дістатись на університет“, то перекидали по глухих закутках, як відома вівітка Чернігівського помпадура³²⁾. Можемо уявити собі, як боліло поета, коли руйнувались його життєві перспективи й письменницькі плани. Не будемо говорити про моральні урази людини свідомих своєї гідності й великої місії мистецької, коли вона стає вигранкою агентів дикої системи „тащить и не пущать“, підкреслимо лише, що в поета неминуче мусіла закорінитися огида й ненависть до цієї системи та її агентів. Потім. Маємо не одно свідчення в листуванні поета про те, як тяжка праця бюрога гальмувала творчість Коцюбинського, руйнуючи його сили й мистецькі заміри³³⁾. А він рвався творити, хоч час був і не відповідний до того, бо мав „вічно нерви напружені“. „Та дрібниця, яку робиш, скаржиться поет, робиться хапаючись і через те невдовольняє мене. Все виходить бліде, анемічне, необроблене і тільки дратує“³⁴⁾, а він добре розумів і не раз підкреслював, що „тільки серйозна праця над собою може дати право виступати публічно в літературі“³⁵⁾. Коли до всього цього додати, що за кожним кроком громадського й навіть особистого життя поета стежило невсипуще око жандармерії³⁶⁾, то будемо мати уяву про тернистий життєвий шлях письменника.

З наведених свідчень ми бачимо, як тяжко було поетові „волочити кайдани“ соціально-економічної неволі. А коли взяти на увагу, що ця неволя дотого ще позбавляла поета змоги висловлювати перебачене й пережите, що, „в душі хвилюється цілим морем образів і думок до сліз простих і лагідних пісень — так би дощем з неба і вилив все се на землю, на людей“³⁷⁾, — позбавляла найвищої радості у житті артиста, радості творити, убивала живу душу, то нам стане ясно звідки випливає його „утома“. Зрозуміло, що поет мусів боляче це відчувати й відповідно реагувати на неправду соціального ладу, що тяжив над класою поневолених. І він виразно позначає ідентичність своєї долі з долею пригноблених, коли пише: „Хіба я не чую на своїй ший мотузки, коли вішають інших“³⁸⁾. А спільна соціально-економічна недоля неминуче приводить до психологічної подібності, а відтак і до ідеологічної єдності. Тому можемо сказати, що Коцюбинський реагуючи, на свою неволю тим самим обіймає неволю всіх пригноблених. Протестуючи проти „треба“, яке йому ставив капіталістичний устрій³⁹⁾, він протестує й проти „мусиш“ усіх пригноблених — „А врешті, хіба я знаю де кінчається власне життя, а чуже починається“, каже він. А звідцила випливає важливий для розуміння творів Коцюбинського часу реакції висновок, що викриває його мистецьке кредо: він у творах своїх мусів відображати жорстокі факти життя реакції так, як їх відчувала й оцінювала класа пригноблених.

IV

Отже, маючи на увазі, що поет зосереджується на сучасності, зважаючи на те, які вражіння сучасності прийняли художне

оформлення в цьому творі, як приймала й реагувала на них поступова українська інтелігенція й зокрема її одностудієць Коцюбинський, як письменник оцінює й обарвлює ці події у своїй творчості, — можемо перейти до аналізу може центральних композиційних елементів „Intermezzo“, а саме: 1) „залізна рука міста“, 2) „людське горе“.

Щоб розшифрувати персонаж „залізна рука міста“, треба пригадати, те реальне взаємовідношення пригноблених і гнобителів у місті в ті часи; тоді нам буде ясно, над чим то шиею клацала „залізна рука міста“.

„Пройшли ваші золоті деньочки“, кепкував (з робітників І. Л.) бакинський товстосум⁴⁰).

„Тепер настав наш час і господарями становища є ми“, казав робітникам директор типографії „Герольд“⁴¹).

„Наших робітників можна заставить образумиться тільки голодом“ нахабно розперізується експлуататор Познанський⁴²).

Капітал переміг і одверто запачував. Страшні примари катування, голоду й холоду повстали на весь зріст перед переможеними.⁴³

Хижа потвора реакції правила криваву тризну. Письменники-флюгера — метнулися „мародерствовать“ після бою революційного суспільства з гідрою царату.⁴⁴

Цими страшними фактами клекотіло живе життя й „безупинно й невблагано“, як „хвиля на берег“ ішло, піймало поета, даючи йому „матеріал“ для художньої творчості; їх він і влітає в композиційну мережу твору в образі персонажу „залізна рука міста“. Отже, маючи на увазі наші попередні висліди, не здається може неймовірним твердження, що поет як раз це хиже, капіталістичне місто часів реакції, з його верховодами має на оці, коли пише: „здавалось, місто витягує в поле свою залізну руку за мною й не пускає“.

І без сумніву людина капіталістичного міста, представник згаданої хижацької зграї, а не людина взагалі стоїть в уяві Коцюбинського, коли він пише:

„Це ти одягла землю в камінь і залізо... Ти бичуєш святу тишу землі скреготом фабрик, громом коліс, брудниш повітря пилом та димом, ревеш від болю, з радости, злости як звірина. Скрізь я стрічаю твій погляд, твої очі цікаві, жадні влязять у мене... Я не можу розминутись з тобою... ти кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання, і свої болі, розбиті надії й свою роспач, свою жорстокість і звірячі інстинкти.“

Весь жах, весь бруд свого існування. Яке тобі діло, що ти мене мучиш? Ти хочеш бути моїм паном, хочеш взяти мене... мої руки, мій розум, мою волю й моє серце... Ти хочеш виссать мене, всю мою кров, як той вампір. І ти це робиш. Я живу не так, як хочу, а як ти мені кажеш, в твоїх незлічених „треба“, у безконечних „мусиш“⁴⁵) — кидає огиду й ненависть на адресу „залізної руки міста“ поет.

І коли в персонажі „залізна рука міста“ Коцюбинський дає нам страшний образ панування капіталістичного міста, то в персонажі „Людське горе“ він змальовує моторошну картину реакції на селі.

Письменник зовсім не з доброї волі опинився на Кононівських полях, яким присвятив потім свою „симфонію поля“.

Він шукав собі десь інше місце для відпочинку й збирання матеріалу. З цього приводу Коцюбинський вдається з листом до Мамерта Викшемського. З огляду на важливість листа для з'ясування настрою й намірів поета, наведемо цей лист уповні.

Високоповажаний пане Мамерте!

Хоч я й частенько згадував Вас після нашої стрічі в Киспачах, але тепер весною, мої згадки стали більш яскравими, свіжими, бо весна завжди приносить мені і волю хоч би на місяць, і свої бажання побачитись з ким-небудь я можу реалізувати. Попросту кажучи, я дуже хотів би, користуючись Вашими торішніми запросами, спочити де який час в Киспачах, (буду вільний з кінця сього місяця). Тільки слово: коли вам незручно через що-небудь пустити мене до себе в хату на сей раз, мусите сказати одверто. Думаю, що я маю право на таку щирість. Я дуже втомлений—і так хочеться мені спочити серед природи. Заважати Вам не міг би, бо і сам потрібую мінімум вражіннь та спокою. Може б вдалося мені щось написати серед сільської тиші. Напишіть, як Ваше здоров'я та що з Вами.

Не пишу Вам багато, бо або побачимося, або напишу як дістану од Вас відповідь на сей лист, якої нетерпляче чекатиму⁴⁶⁾.

Цей лист Коцюбинському був повернений за смертю адресата. Не пощастило поетові на цей раз відпочивати на Волині. Мусів від „Утоми міста“ їхати на зелені простори в Кононівку, в маєток свого знайомого діди́ча Чикаленка. Там прожив письменник з 5/VI по 30/VI чи 1/VII⁴⁷⁾. З його листів до дружини за цей час довідуємося, що Коцюбинський нічого не пише, відпочиває й лише збирає матеріал, щоб дома писати, та робить, може відповідно до його нотаток про техніку,⁴⁸⁾ студії; плекає образи, нутує фарби й звуки „зелених просторів“ та болів тих, чиї житла ці зелені простори задушили „наче запморгом шию“, чию силу пани перегонять на гроші. Тут на селі, його оточили „всі лиха, всі зла“ селянської неволі. Перед поетом повстала грандіозна картина цілої мережі маєтків панів, що „в тяжкі ярма запрягли“ селянські душі після перемоги реакції. Оце лихо поневоленого села й подає автор у образі-персонажі „Людське горе“.

Пригадаймо побіжно, як у той час „узел соціального варварства“ був зав'язаний на селі, тоді нам стане ясніше звідки впливає той настрій поета, що там, серед чарівної природи, гостюючи в маєтку дворянина, пише жовчу й кров'ю сатиричні уступи на верству дідичів-дворян, хоч деякі з них і „опікувалися“ поетом (Чикаленко, Леонтович). Як відомо, поземельне дворянство посідало тоді командуючу роль в соціально-економічному та політичному житті країни. Диктатура Столипіна, Бобринського, Гучкова утворила спілку бюрократів поміщиків й капіталістів, поклавши в основу свого панування „принцип організованого насильства над життям мільйонної маси селянства“⁴⁹⁾. Бувший народник Коцюбинський „воспринял только то, что было доступно его пониманию“ й ось в яких колоритних обрисах своєї соціальної суті виступає верства дідичів у його творах цього періоду:

„Вони на людей капкани ставлять, як на вовка. Спіймавсь—здеруть з тебе шкуру, оббілюють до чиста, а те, що їм непотрібне,

викинуть в гній... Запоганили землю, наче короста,— скільки їх — жмінька, а гляди, як насіли землі на груди, як простягають далеко руки. Здушили села своїми ланами, наче зашморгом шию; ... бач он лежать села, як купи гною на панському полі, а над ними димлять сахарні й гуральні та людську силу переганяють на гроші“⁵⁰).

І він болів мукою всіх тих, з чієї праці виростали панські садиби, що наче втілені потвори жили кров'ю поневоленого села.

Не має він спокою в панському будинку: „Бо за стіною є образи людей, блідих, невиразних, що лишили свої обличчя в зеркалах, свої голоси в шпарах і закамарках, форми в м'яких волосяних матрацах меблів“⁵¹). Перед поетом постає питання-привид: скільки звірячих інстинктів виявлено отими тінями минулого, як і реальними господарями сучасності по „дворянських гніздах“, поки такі похилилися раби! І одна по одній, одна від другої жахливіша, проходять в його поетичних сновидах картини-примари кривавого панування дідичів на селі в часи реакції. Ці вражіння не були хвильові, випадкові, вони й передніше гнітили поета, вимагали реалізації й реалізувалися⁵²).

А тепер ці вражіння точаться краплями живої крові поета й стеляться на папері рядками.

„Як вас багато... Це ви, що з Вас витікла кров в маленьку дірку від солдатської кульки, а це ви... сухі препарати: вас завивали у білі мішки, гойдали на мотузках в повітрі, а потому складали в погано прикриті ями, звідки вас вигрібали собаки...“

„Ви дивитесь на мене з докором — і ваша правда.“

Знаєте, я раз читав, як вас повішали цілих дванадцять... Цілих дванадцять... і позіхнув. А другий раз звістку про ряд білих мішків заїв стиглою сливою. Так, взяв, знаєте, в пальці чудову сочисту сливу... і почув в роті приємний солодкий смак... Ви бачите, я навіть не червонію, лице моє біле, як і у вас, бо жах висмоктав з мене всю кров. Я не маю вже краплі гарячої крові й для тих живих мертвяків, серед яких ви йдете, як кривава мара“⁵³).

Ці моторошні привиди повстають в уяві поета під безпосередніми вражіннями подій села підчас його заспокоєння, яке подав Коцюбинський у II ч. „Fata morgana“, або вже й „заспокоєного“⁵⁴), про що він збирався писати в III ч. того ж твору“⁵⁵).

Як бачимо, криваві події глибоко ранили поета й він, відпочиваючи на селі, збирає матеріял, щоб „щось написати“...⁵⁶).

„Ми таки стрілись на ниві — і мовчки стояли хвилину — я і людина. То був звичайний „мужик“, що викликав перед поетичне око Коцюбинського жахливу картину села, наче „паличка дирижора хуртовину звуків“. Він „раптом побачив купу чорних солом'яних стріх, затертих нивами, дівчат у хмарі пилу, що вертають з чужої роботи, брудних, негарних, з обвислими грудьми, кістлявими спинами... блідих жінок у чорних подертих запасках, що схилились, як тіні над коноплями... пранцюватих дітей... в суміш з голодними псами“⁵⁷).

Поет не тікав... Навпаки, вони „навіть, почали розмову наче давні знайомі“.

Коцюбинський найшов, що шукав. „Мужик“ говорив про речі повні жаху і поет свої фарби, густо обарвлені людською кров'ю, моторошними мазками кладе на палітру.

„Що говорити? У цім зеленім морі він має тільки краплину. До кого прийшла гарячка та подушила діти, тому ще легше. На іншого зглянеться бог... А в нього аж п'ять ротів, як вітряків, щось треба кинути на жорна.

„П'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка“.

Говори, говори...

Люди хотіли голіруч землю узяти, а тепер мають: хто їсть сиру, хто копає її в Сибірі... Йому ще нічого: рік лупив воші в тюрмі, а тепер раз на тиждень становий б'є йому морду...

„Раз на тиждень б'ють людину в лице“.

Говори, говори!...

Як тільки неділя — люди до церкви, а він „на явку“ до станового. А все таки менша образа, як від своїх. Боївся слово сказати. Був тобі приятель і однодумець, а тепер може продає тебе нишком. Відірвеш слово, як шматок серця, а він кине його собакам.

„Найближча людина готова продати“.

Говори, говори!...

Ходиш між людьми, як між вовками. Одно — стережешся. Скрізь насторожені вуха. Скрізь простягнені руки.

Бідний в убогого тягне сорочку із плота, сусід у сусіда, батько у сина.

„Між людьми, як між вовками“

Говори, говори...

Людей їдять пранці, нужда, горілка, а вони в темноті жеруть один одного. Як нам світить ще сонце і не погасне? Як можемо жити?

Говори, говори. Розпечи гнівом небесну баню. Покрий її хмарами твого горя, щоб була блискавка й грім. Освіжи небо й землю. Погаси сонце й засвіти друге на небі. Говори, говори...⁵⁸⁾

Висвітливши факти соціального оточення, що прийняли художнє втілення у розглянутих персонажах „Intermezzo“, приходимо до висновку, що поет, заглянувши в соціальні рани міста й села, переймається огидою й ненавистю до гнобителів переможеного суспільства. І ототожнивши своє „мусиш“ з „людським горем“, він у високо поетичній формі, насиченій пристрасним ліризмом шле страшний прокльон-протест⁵⁹⁾ капіталістичному мостові, тому хижому огнищеві спотвореної буржуазної культури та звироднілим її представникам, що ставши переможцями поневоленого робітництва й селянства, в канібальському захваті проходили кривавою марою по цілій країні, утворюючи замість радості життя, кладовище культурним та суспільним силам народнім.

І він цілком приймає, визнає необхідність і неминучість героїчної боротьби пригнічених з гнобителями, щоб викинути разом із сміттям і тих, що сміються і „щоб засіяло нове сонце“.

ПРИМІТКИ

¹⁾ Воровський: „Литературные очерки“ 1923 р. стр. 114.

²⁾ а) Лист здається проф. О. Грушевського з Кролевець 13/V 1909 р. (Хоч автор і не пригадує цього листа). „Intermezzo“ мені впадалося гарячим почуттям автора до первісної природи. Писав чутливий поет, загублений серед людського клопоту і бруду. Дозвольте ж мені висловити деякі спостереження що до техніки.

Мені здається, що імпресіонізм у декотрих місцях перейшов у схему. Брак художнього спокою робить не мило враження. Чудно й якість прикро вражає поведінання „Трепов“, „Оверко“. Трепов тягне за собою комбінацію думок зовсім протилежних духу й настрою подій; в) М. Могилянський повідомляє Коцюбинського про рецензію: 1/IX 1911 р. рецензент „Соврем. мира“ вважає (Intermezzo І. Л.) „нижчого общего уровня книжки“, воно „вслеречивое“ та що в йому „Андреевщина нагою“ („Л. Андреев“ в Проклятии зверя“ бесідував з морським львом. Коцюбинський інтерв'ює в том же високому стилі степную овчарку“).

³⁾ Л. Н. В. 1913 р. Леонтович В. — кн. V стр. 201.

⁴⁾ М. Евшан. Л. Н. В. 1913 р. кн. V стр. 366.

⁵⁾ С. Черкасенко Л. Н. В. 1913 р. кн. V „Михайло — Коцюбинський“ стр. 305.

⁶⁾ Ст. — Черняхівська Л. Н. В. 1913 р. кн. V стр. 212.

⁷⁾ Ак. С. Ефремов „Коцюбинський“ К. 1922 р. стр. 2.

⁸⁾ В. Коряк „М. Коцюбинський“ (1913 р. — 1923 р.).

⁹⁾ Ол. Попів „М. Коцюбинський“, „Червоний шлях“ 1923 р. кн. 2 стр. 183.

¹⁰⁾ М. Чернявський „Червона лілея“ 1920 р. стр. 12.

¹¹⁾ Ibid стр. 20. (Коцюбинський розумів, чи може інтуїтивно відчувати що „Вибір сюжету залежить не тільки від індивідуальності творця, але й від культурних та соціальних умов сучасної поетові громади“, Р. Мюллер — Фрейенфельс „Поетика“, переклад з німецького видання 1921 року. Ред. й вступна стаття проф. А. І. Белецького. стр. 114.

¹²⁾ М. Коцюбинський. Твори т. IV К. 1925 р. стр. 109 „Intermezzo“

¹³⁾ а) В листі до М. Могилянського Коцюбинський писав: „Проф. Грушевський з яким я тепер бачився в Києві, показував мені справку з Петерб. цензурного комітету, в якій перелічені ті оповідання, за які цензура не пустила до Росії відомої Вам книжки „З глибини“. Се іменно оповідання: „Persona grata“, „Він іде“ і „Intermezzo“ Останнє за слово „Трепов“ („Наше Минувле“, 1918 р. кн. 2, стор. 70.

¹⁴⁾ Ленін „Револуція й Контр-революція“ „Пролетарій“ № 17 20-X 1907 р. (Револуція й РКП(б) т. V стр. 70.

¹⁵⁾ Л. Троцький „1905 р.“ стр. 188 (укр. пер.).

¹⁶⁾ Літературн. Науковий Вісник 1905 р. кн. 3. стр. 204.

¹⁷⁾ Літ-Наука — Вісн. 1906 р. кн. VI стр. 240.

¹⁸⁾ Акад. С. Ефремов „М. Коцюбинський“ стр. 35, 62 — 63. і Винниченкові. листи: а) 8/VII 1909 р. „Ви неодмінно дайте що-небудь до першого числа (Дзвону Л.) Напряж журналу марксистський. одже ближчий Вам ніж усякий инший, справа, значить, не тільки чиясь, а й Ваша“

в) 16/X — 1907 р. Будь ласка, неодмінно дайте що-небудь (до 2 збір. І. Л.) „Вік“ може почекає, вони мають і средства, і багато принципіально співчуваючих ім. А нас ніхто з „старих“ не хоче підтримувати і все, що стоїть не лівіше „Ради“ ставиться неприхильно. Ви й Л. Українка власне повинні почувати себе ріднішими до нас і не дати загинути на цвіту молодому літературному підприємству.

с) Лист Коцюбинського до дружини. 14/II 12 р. Хочу переписати та послати оповід. до Вісника („Подарунок“ І. Л.). Думаєш здати його до „Дзвону“, але коли ще вийде той збірник, а тим часом мені потрібні гроші, бо не буде за що вернутися до дому“.

¹⁹⁾ А. Дорошкевич. „Підручник української літератури“, стр. 224, 217.

²⁰⁾ Жук Мих. Л. Н. В. 1919 р. кн. IV — VI стр. 27.

²¹⁾ За Коцюбинським був нагляд жандармерії. Про це у Чернігівському губ-архові заховується ціле діло Жандармського Управління. (І. Л.)

^{22), 23), 24)} Листи до В. Гнатюка стр. 85, 86, 87. (Коцюбинського).

²⁵⁾ Архів М. Коцюбинського в Чернігівському державному музеї

²⁶⁾ Підкреслене „щоб були блискавка й грім“ — додано І. Л. пізніше.

^{26а)} Автор, несомненно, большой художник въ описаніяхъ природы. Въ жанре онъ почти не выходитъ изъ границъ обыкновеннаго трафарета, но едва касаєсь природы, онъ словно преображается, въ конце концовъ въ его книге природа занимаетъ первое место. Какъ на картинахъ Айвазовскаго или Шишкина люди лишь незначительный аксессуаръ, дополняющій общее настроєніе марини или пейзажа, такъ и въ разсказахъ Коцюбинскаго — герои его даны какъ будто въ меньшемъ масштабе, въ сравненіи съ природой, заслонены ею, тонуть въ ея мощной, сверкающей всеми радужными цвѣтами, волнь. Въ такой концепціи, конечно, безконечно умаляются все и страданія и радости людей. Это особенно ярко чувствуется въ великолепномъ, небольшомъ разсказикѣ „Intermezzo“ („Новая Жизнь“ № 5 — Апрель. Уривокъ рецензії на твори І. Коцюбинського, що його приславъ авторові у листі М. Могилянський).

²⁷⁾ М. Коцюбинський „По людському“, Твори. 1922 р., т. II, стр. 168 — 169.

²⁸⁾ Перша редакція „Intermezzo“ (І. Л.).

²⁹⁾ М. Коцюбинський „Intermezzo“, Твори. 1925 р., т. IV, стор. 103.

³⁰⁾ Лист Коцюбинського до дружини 1906 р. 13/VI й до М. Викшемського 1908 — 8/V (з цих листів видно, що Коцюбинський був втомлений фізично й звичайно на творові це мусило в певний спосіб позначитися, але ж зрозуміло, що ця втома була наслідком втоми — першопричини від „многоголового звіря“ тодішнього соц-життя).

³¹⁾ Саликовский Ал. Из воспоминаний, „Украинская жизнь“ 1916 г. кн. IX стр. 54.

³²⁾ В останні часи доля мов з мішка, сипала на мене всякі лиха; втративши через слабість посаду, я довго не міг знайти собі служби через непорозуміння з адміністрацією, яка не хотіла мене затвердити на службі в Чернігів. губ. Земстві. Я мусів жалітися на губернатора, а поки що подався на Волинь, до Житомира, де кілька місяців видавав газету „Волинь“. Звісно, коли пишеш про се в кількох словах — воно не робить вражіння. Інча зовсім річ переживати всі ті неприємності“. Лист М. Коцюбинського, 8 травня 1898 р. до Коваленка-Коломацького Г. (Г. Коваленко-Коломацький „В дві журби і печалі“, стр. 22).

³³⁾ Проклята бюрова праця вхопила мене в свої тверді лаби так, що чоловік не що-дня має час перейти годинку, хоч від того залежить здоров'я. Все поспувала мені та проклята робота — й здоров'я, і гумор, і мої літературні заміри, а тут ще мушу заробляти приватно на життя, бо пенсії не стає. Віда та й годі!“ (Листи до В. Гнатюка стр. 79).

³⁴⁾ М. Коцюбинський. Листи до В. Гнатюка стр. 63 — 64.

³⁵⁾ Л. Н. В. 1907 р., кн. 1, стр. 181.

³⁶⁾ Про це в Чернігівському губархові є собисте діло Коцюбинського.

³⁷⁾ М. Горький „М. М. Коцюбинський“ Л. Н. В. 1913 р. кн. VI стр. 393.

³⁸⁾ У першій редакції „Intermezzo“.

³⁹⁾ Я доросла людина, що так мудро склала своє життя, що не можу робити як раз того, чого хочу“ (схема „Intermezzo“).

^{40), 41), 42)} Революція и Р. К. П. (б) т. V стр. 159, 159, 161.

⁴³⁾ В пресі того часу повідомлялось; „Настрій на заводі придушений. Чорна сотня піднімає голову й злорадствує з приводу фільтровки. „Коли б ще одну таку забастовку, кажуть ці чорні душі, „Завод зовсім очиститься“... Викинуто понад 500 робітників. Становище звільнених жахливе: що було з річей — все продано, заставлено, придбане давно проїджене, за квартиру не плачено, холодно, голодно.

„Упадочное настроение охватило широкие слои пролетариата. Самая партийная организация переживает серьезный кризис“ (Революція и Р. К. П. (б) т. V стр. 176 і 70.

⁴⁴⁾ „Леонид Андреев, писал Орловский, срывает с павших революционеров их святыни; Федор Сологуб, мало интересуюсь такими ценностями, учиняет над ними, так сказать моральное труположество“ (Орловский (Воровский) „Литературные очерки“ 1923 г. стр. 109).

⁴⁵⁾ М. Коцюбинський „Intermezzo“ Твори. 1925 р. т. IV стр. 104.

⁴⁶⁾ Заказное. М. Аннополь. Волин. губ., с. Киспачі

Печать 10/V—1908

8/V—1908. Мамерту Викшемському

Чернигов

Печать 19/V—1908

Аннополь

⁴⁷⁾ а) Кононівка, 6/VI — 08 р. „Тільки вчора під вечір приїхали ми вдвох, з Е. Х. у Кононівку“.

б) 13/VI 1908 р. „Тепер перенесли мене до великого дому серед парку. На 10 кімнат у один, тиша повна. Та в хаті я не сижу: Встаю в 6 або 6¹/₂ год., гуляю до 8; у 8 їм яйця, яєшню, печену картоплю, молоко, каву або чай. По сніданку гуляю серед поля, до 1-ої год.— коли обід... Смутився трохи, що не можу писати, а тепер примирився, лучче зберу матеріал та поправлюся, а потому зможу писати і в дома. Так полюбив зелені простори, сонце, що мені жалко години, проведеної у хаті.

в) 16/VI — 1908 р. „Опріч цих двох (Чекаленка й його небоги) гостей ще тут гімназистка Волошина... Пани хоровиті і кислі, по цілих днях сидять в своїй хаті, бояться сонця, дощу й роси і меві не заважають...

Тут степ, лісів нема...—от я придивляюсь до степу та записую“ „сьогодня 1¹/₂ дня дощ і холод. Але я все таки був сьогодні у полі 8 годин хоч і змок.

г) 28 червня... Кононівка „Весь вчорашній день провів дуже гарно. У двох з Е. Х. їздили ми в с. Нечипіровку, верстов з 20 звідси, до одного сліпого і дуже

цікавого пана. Місця там надзвичайно гарні, весь час я гуляв серед гречок та лісів цвітучої липи—і аж в Кононівку привіз той запах... „5 годин перебув в полі, любувався, записував“. Смалився на сонці... „Люди мені так набридли, що ще й досі з трудом переносу їх і тільки безлюддя дає мені спокій... Зараз такий іде дощ, як з відра. Гремить... Ні, вже пропало гуляння. Ні, надіну плащ, візьму зонтик і в поле. Приїду 1-го, найпізніше 2-го (VII).

д) 26/VI. Кононівка... „Сьогодні... цілий ранок сидів на човні у болоті серед комишів, робив студію... так швидко минули каникули... що не встиг оглянутися... хоч не мав ніяких особливих примножень, зате близько був до природи, а безлюддя заспокоїло мої нерви.

⁴⁸⁾ На піваркуші поштового паперу Коцюбинський написав чорним олівцем: Техника.

1) Практика в подыскании слов, соответствующих понятиям.

2) Практика в построении и комбинации слов.

3) Внешняя сторона ораторской речи (дефекты произношения, движений) форма.

⁴⁹⁾ Революція й РКП(б) т. V стр. 49.

⁵⁰⁾ М. Коцюбинський „Fata morgana“ Твори 1924 р. т. III стр. 123 — 124.

⁵¹⁾ Ibid т. IV ст. 106.

⁵²⁾ Коцюбинський. Твори 1925 р. т. IV стр. 96 „В Дорозі“ (написано в 1907 р.) „Привозив (Іван із земства І.Л.) новини. Між одною й другою ложкою борщу подавав звістки про страту на смерть. Вісім повішених. На смерть засуджено трое. Всі молоді, ледве почали жити. Слова заїдались борщем, а в антракті ставало відомим, що по селах стріляють людей, як дичину“.

⁵³⁾ М. Коцюбинський „Intermezzo“. Твори. 1925 р., т. IV, стр. 107.

⁵⁴⁾ Цю думку подав проф. М. К. Зеров під час обговорення цієї розвідки, коли я читав її на засіданні Дослідчої Катедри Мовознавства у В. У. А. Н., 1925 р.

⁵⁵⁾ Дивись додаток на стр. 35.

⁵⁶⁾ 13/VI, 08 р. Коцюбинський писав дружині з Кононівки: „Дишавшись на самоті, тільки тоді почув я, як сильно втомлений я душею. Людей просто не переносу, а коли, гуляючи десь бачу людину, то тікаю, щоб не стрінутись. Читати теж не можу. Писати почав та й кинув. Не хочу. Якась така мрачна тема, а тут і так не весело. Лучче буду гуляти, спочивати, читати книгу природи, збирати матеріали, як зберу, то щось напишу“.

⁵⁷⁾ Коцюбинський М., Твори, т. IV стр. 116 — 117.

⁵⁸⁾ Коцюбинський М. Твори, т. IV стр. 117—118.

⁵⁹⁾ Звичайно найбільше те важить, що автор організовує емоціонально відповідним чином і читача.

Ж. СЛІПКО - МОСКАЛЬЦОВ

Мистецькі угруповання СРСР на тлі сучасности

Придивляючись за останні роки до розвитку образотворчих мистецтв у Радянському Союзі, ми можемо констатувати одне: в нашому Радянському Союзі революційні мистецькі угруповання вже перейшли до планомірного щорічного демонстрування своїх творів перед робітничо-селянським суспільством. Так, приміром, в Рад. Росії відома нам всім Асоціація Художників Революційної Росії вже почала готуватися до відкриття дев'ятої виставки; в даному разі ми не числимо зо всім нікчемної виставки АХРУ, яку організувала Асоціація в Харкові. На Вкраїні Асоціація Революційного Мистецтва України, не зважаючи на короткий час свого існування, вже встигла перевести одну міську виставку в Київі та одну Всеукраїнську — в столиці України — Харкові. Асоціація Художників Червоної України теж організувала одну виставку міського масштабу в тому ж таки Київі та брала активну участь в організації харківської виставки „Художник - Сьогодні“. Правда, Асоціація наприкінці травня також відкрила виставку всеукраїнського масштабу, теж за прикладом АРМУ, в Харкові.

Не спиняючись в даний момент на оцінці виставки, бо про це буде мова далі, ми тільки зазначимо, що теоретичні виступи членів асоціацій різних мистецьких угруповань, течій на диспутах, особливо в останні роки, диспутах, організовуваних АРМУ, АХР'ом у Харкові, Київі, Москві, Ленінграді й інших містах Союзу, мали на увазі, головне, оцінку напрямків, взятих асоціаціями, підкреслення змісту або форми й інші загально-мистецькі проблеми, загалом все, тільки не роз'яснення найціннішого й найпотрібнішого в мистецькій роботі, — цеб-то урівноваження та взаємовідношення форми і змісту.

І як у такому ж приблизно напрямку велися виступи теоретиків та діячів мистецтва на шпальтах літературно-мистецьких журналів, бо вони теж зачеплювали переважно питання загального характеру (хоча іноді мова йшла про виставки, оцінки окремих художників, окремих течій), — то з цього всього, само собою, стала ясна потреба в постановці питання — форма та зміст в мистецькій роботі — стало потрібно звернути й загострити увагу на моментові організації мистецького твору за темою, інакше кажучи, на моментові виборі теми, логичної її побудови, композиції, умінні вірно зорієнтуватися в найголовніших частях теми та доцільно використовувати природний матеріал образотворчих мистецтв — фарбу, полотно, папір то - що. Загалом, ці всі прогалини в теорії та самий розвій мистецької культури в даний момент спричинилися до поставлення цього актуального питання на цілу широчінь, бо це дійсно має цінність не тільки для художньої молоді, а і для цілих угруповань лівих художників, що

й досі дивляться на тему — зміст, як на нікчемну „літературщину“ — приналежність передвижників, зайву й непотрібну для нового, революційного мистецтва.

Для ілюстрації того, що в сучасних революційно-мистецьких творах дійсно бракує урівноваженого розрішення форми та змісту, вважаю за доцільне хоч трохи спинитися на розвиткові революційної найновішої мистецької культури та діяльності тих угруповань, бо всі ці організації кінець кінцем прямують до створення єдиної радянської мистецької культури. Про те, перед цим, я гадаю, добре буде зробити маленьку екскурсію в минувшину, екскурсію, що допоможе вияснити причини подібного заперечення ув'язки змісту та форми та невміння художників, що бажають працювати над змістом, справлятися з цими завданнями.

Кінець XIX-го століття в образотворчому мистецтві позначився дуже сильними здвигами та революціями. Головною причиною цих революцій в мистецтві було незадоволення тодішньої художньої молоді вже майже натуралістичною формою роботи в мистецтві, за якою художники, оформлюючи зміст, загубили загалом найцінніше в художника — це організованість форм, кольору та рисунок. Крім того, самий вислів в образотворчому мистецтві мало задовольняв художників, бо вже занадто був він одноманітний. І от з бажання оновити форму роботи взагалі у художньої молоді і назріває потреба відшукати таке мистецтво, яке б могло не тільки змістом, а й формою захоплювати глядача, бо за формою можна теж придавати внутрішнє життя змісту, бо форма при умінні, як у художників середньовіччя, не забивала змісту, а навпаки допомагала йому як найдоцільніше висловлювати. Шукання ж можливостей здійснити ці мрії, бажання — захоплювати глядача виразом, почуттям, життям картини, в дальшому розвиткові мистецтва, привели до двох зовсім протилежних тенденцій. Одна з них була позитивна, бо прямувала до збільшення й підсилення засобів виразу, та друга з них була негативна, бо прямувала до розкладу художніх форм. Ці дві тенденції врешті привели до двох зовсім протилежних художніх напрямків.

Поперед усього, художник, щоб знайти нові засоби вислову, як пише в своєму класичному творі „Естетика“ проф. Мейман, художник може вступати для цього на два зовсім різні шляхи. Один шлях — постійне заглиблення художника в об'єкт зображення, при якому він керується наміром знайти нові засоби та форми зображення через точніше познайомлення з об'єктом, через поглиблене й зовсім об'єктивне входження в предмет розгляду, так би мовити, він будує свою роботу, виходячи з самого об'єкту спостереження. Другий шлях криється в тому, що художник як раз не займається зображенням об'єкта, а знову вивчає самі засоби зображення і художні форми, щоб безпосередньо знайти нові форми виразу. Це останнє змагання здебільшого інстинктивно, знаходило вірний шлях, а саме, воно повертало художника до шукання найпростіших основних форм та до елементарних естетичних відношень, тоб-то художник з головою поринав у вивчення ремесничих прийомів.

Характерним прикладом першого напрямку може бути сучасний імпресіонізм, якого прибічники одностайно виходять з того, щоб знайти

нові, виразніші засоби зображення в мистецтві, вони прямують шляхом чистого заглиблення в об'єкт, безпосередньо віддаються природі і змальовують її так, як її сприймає чуття. Таким чином, вони творять роботи, не пророблюючи їх за людським досвідом та в дальшому за допомогою фантазії. Так, наприклад, пейзаж, сприйнятий імпресіоністами при повному сонячному освітленні, часто виявляється на їх картинах, як сума кольорових та світлових плям в яких, завдяки надзвичайній яскравості освітлення, всі чіткі контури предметів розпливаються. Таким чином вони з боку живописних завдань порушують рисунок, але, не зважаючи на це, художники-імпресіоністи тільки в такому вигляді передають природу.

Прикладом для другого напрямку в мистецтві можуть бути всі художні течії так званого лівого толку, тоб-то починаючи від примітивістів, які зводять до схеми художні образи, кубістів, які шукають у формах, що змальовують, певних геометричних форм, та конструктивістів, які головну увагу в своїй роботі звертають на побудову мистецьких форм. Всі ці ліві течії не тільки не шукають нових форм передачі об'єкта, а вони всіма силами намагаються довести, що передача об'єкта та схожість із ним не є мистецьке завдання, бо воно єсть завдання фотографії та кіно.

Підсумовуючи все вищенаведене, ми можемо тільки додати, що захоплення молодих художників цією другою течією й з'ясовує нам, через що художники, формалістично настроєні, не мали в своїй практиці роботи над змістом, а тому й не уміють обробити взагалі натуру та оформлювати за мистецькими правилами так званий „літературний“ зміст — тематику.

Для більшого ознайомлення з суттю цих течій і для того, щоб в'яснити причини, чому вони уникають за мистецькими засобами передавати об'єкт, ми наведемо декілька найхарактерніших уривків з праць відомих теоретиків-конструктивістів, що декілька років тому назад фактично диктували свої твердження культурно-освітнім установам та керували мистецькою роботою в найбільших учбових закладах напр.: (Вищі Художні Майстерні в Москві).

Конструктивізм, як пише Ган¹⁾, явище наших днів. Утворився він в колективі, середовищі лівих художників та ідеологів масового дійства ще в 1920 р. Конструктивізм об'явив рішучу війну й боротьбу мистецтву, бо останньому надійшов час зникнути. Зникнути воно мусить через те, що воно природно виникло, розвивалось і природно прийшло до того, щоб зникнути...

Натомість виступає конструктивізм, струнка дитина індустріальної культури. Таким чином, соціально-політичний устрій, що залежить од нової економічної культури, викликає нові форми і засоби до виразу. З цього ясно випливає, що нову культуру труда та інтелекту буде висловлювати, відображати інтелектуально-матеріальне виробництво. Ось чому конструктивізм у числі своїх перших лозунгів виставляє гасло: „Геть спекулятивну діяльність в художньому труді“, це значить: „Геть станкове мистецтво, та мистецтво, що опрацьовує зміст“.

¹⁾ Алексей Ган — „Конструктивизм“ видано в Твері в 1922 р.

Другий ідеолог конструктивізму, Тарабукін, подає, правда, в іншому розрізі, але ті самі думки, цеб-то — мистецтву надійшов край, бо вже в наш час індустріальної культури треба мольберт замінити машиною. Загалом конструктивісти всі, як один, повстали проти станковізму або станкового мистецтва, обґрунтовуючи це тим, що, мовляв, пролетаріят — клас колективістичний, а через це сприймає й переживає життя соціально, тоб-то об'єктивно і зовсім не потребує якихсь особливих штучних форм конкретного пізнання. Як клас, що йде під прапором науки, пролетаріят, що може звичайно задовольнятися абстрактно-теоретичною систематизацією свого колективного досвіду, кінець-кінцем звернеться в галузі досвіду до конкретної, до точної його фіксації, тоб-то, перекладаючи на звичайну мову, до фотографії¹⁾.

Які передчасні ці похоронні дзвони станковому мистецтву й загалом мистецтву, що користується для виразу змісту художніми формами, як формами, котрі допомагають промовляти не тільки до розуму, а й до почуття, захоплюючи таким чином всебічно людину, — стверджує саме життя. До речі вважало за доцільне навести надзвичайно влучні і дотепні думки про конструктивізм в цій частині, де він намагається довести, що станкове мистецтво нічого не варте й не має попереду жодних перспектив; це думки тов. Троцького, який в своїй книзі „Література і революція“ на стор. 99 — 102 пише:

„Поети, художники, скульптори, актори, що пішли за конструктивістами, мусять спинити відображення і зображення, писати вірно картини, ліпити скульптуру, вести на підмостках діалоги і мусять внести своє мистецтво безпосередньо в життя. Як? Кудою? Через які ворота? Зрозуміло, пише він далі, що можна вітати всяку спробу внести можливо більше ритму, звуку, фарби в народні свята, збори, походи. Але треба ж мати хоч трошки історичного мірила, щоб зрозуміти, що від сучасних наших господарчих та культурних злиднів до злиття мистецтва з побутом, тоб-то до такого зросту, коли він весь оформиться мистецтвом, ще декілька поколінь поляже кістками. Зле чи не зло, а „станкове мистецтво“ ще багато років буде зброєю художньо-громадського виховання мас та їх естетичного насолодою. А тому з-за опозиції до спостерігаючого імпресіоністично-буржуазного мистецтва останніх десяти літ — не визнавати за мистецтвом засобу зображення образного поняття, — значить справді вибивати з рук класа, що будує нове суспільство, зброю надзвичайної ваги“.

Ми з свого боку можемо тільки додати, що конструктивізмові, крім тимчасової плутанини у завданнях художника, нічого зробити не вдалося, не пощастило конструктивізму, як мистецькій течії, взяти з рук пролетаріята мистецтва, як засобу, що, оформлює зміст, засобу надзвичайної ваги.

Що передчасні були такі похоронні дзвони, повторюємо, фактами доводить сама дійсність, яка в 1922 році приносить за собою в наших Радянських Республіках нові думки, нові почування, що врешті і спричиняються до організації так званих художників-змістовців. Так з 1922 року оформлюється асоціація художників революційної Росії, що в протилежність виробничому ухилові конструктивістів,

¹⁾ Арватов „Искусство и классы“, Госиздат 1923 р., Москва - Петроград, стр. 78.

які свої мрії про злиття роботи художника з виробництвом так таки і не здійснили, несе відродження станковій картині.

АХР, як асоціація, утворилася з самої гущі художнього життя.

„Ми почули, пише генеральний секретар АХР'у, художник Кацман, в своїй брошурці,— що потрібне мистецтво й самого зрозумілого, нескладного, простого, і кріпкого дужого реалізму, наскрізь перейнятого динамічністю сюжета; ми зрозуміли, що „дитяча хвороба лівізми“ в мистецтві закінчується, що новим в мистецтві буде не якийсь новий трюк ала Пікассо, що до речі закінчив самогубством, бо повернувся до Енгра,— нове мистецтво, це ми чітко усвідомили, буде в тому, щоб зміст велетенський, героїчний зміст, який несе із собою революція, злити з кріпкою енергійною формою, зрозумілою найпростішій людині — героєві жовтневої революції“.

Проте, ще рельєфніше вимальовується характер Асоціації в її декларації, що вона видала в травні місяці 1922 року. В декларації ми читаємо:

„Наш обов'язок перед людськістю — художньо-документально зафіксувати найвеличніший момент історії в його революційному поривові. Ми дамо дійсну картину подій, а не абстрактні вимисли, які дискредитують нашу революцію перед міжнародним пролетаріатом“.

Таким чином, зміст у мистецтві АХР вважає за прикмету дійсно художнього твору. Цей зміст, головним чином, і став тим гаслом, що скупчило художні сили, які поставили, як пишеться в декларації, такі собі завдання: революційний день, революційний момент є героїчний день, героїчний момент, і ми мусимо в монументальних формах стилю героїчного реалізму виявити свої художні переживання. Ахровці, визнаючи переймання в мистецтві, на підставі сучасного світорозуміння, в своїх творах підходять до того, щоб творити цей стиль героїчного реалізму. Вони навіть пишуть далі, що вони кладуть фундамент в загально-світову будову мистецтва будучини, мистецтва безкласового суспільства.

Не спиняючись на критиці досить таки романтично-наївної декларації, бо це в даному разі не входить в наше безпосереднє завдання, ми тільки зауважимо, що АХР, не дивлячись на те, що „прямує в своїй декларації до створення героїчного реалізму“, більшою кількістю своїх художників, з роботами яких можна було не тільки в Росії, але й на Україні, в Харкові, ознайомитись, як раз прямує просто до створення фотографії, а таким чином конкурує з останньою. Правда, по декларації, кожен член АХР'у повинен „художньо-документально зафіксувати найвеличніший момент історії в його революційному поривові“, тоб-то перед художником ахровського толку стоїть завдання — конкуренція з кіно.

Проте, навіть ці помилки в теорії та практиці можна було б простити цій Асоціації, бо в 1922 році, коли мистецька культура була в занепаді, можна було помилятися, але Асоціація наївно відкидала загалом формальні шукання і в дальші роки та ігнорувала формою за-ради змісту, про що зазначала в своїй резолюції по опінії на-напрямую та діяльності АХР'у. Головна наука Росії, а саме, в пункті 2 своєї резолюції зазначає: „В минулому в діяльності АХР'у переважали ідеологічні лозунги загального змісту на шкоду якості

мистецької продукції. В минулому в діяльності АХР нехтували питанням боротьби за майстерність та якість. Асоціація не досить використовувала техніку високо - кваліфікованого буржуазного мистецтва¹. На жаль, додамо ми з свого боку, не використовує досягнення мистецької культури Заходу АХР і тепер.

Ці зауваження що до діяльності Асоціації та неуміння, як показує цілий ряд праць, що виставляли члени АХР'у на виставці, невміння навіть натуралістично організувати і komponувати зміст, про що яскраво свідчить нам всім відомий і розповсюджений твір художника Бродського „Другий конгрес Комінтерна“, ставить що Асоціацію в число більше громадських, ніж художніх організацій, в число організацій, що як і на Україні, зробивши велику підготовчу роботу збирання розпорошених і неорганізованих художників та зацікавивши через пресу образотворчим мистецтвом широкі робітничо - селянські кола, мусять в найближчому майбутньому померти¹).

Таким чином, конструктивістами - формалістами та АХР'ом - змістовцями, цими двома мистецько - революційними організаціями, і вичерпується огляд сучасного революційно - мистецького життя Росії.

Переходячи до огляду революційно - мистецького життя України, слід насамперед зауважити, що український художник за часів революції не тільки встиг „прокинутись“ і намагається стати самостійно „на ноги“, як це здається культурно - освітнім робітникам України та Росії, — ні, він навіть більше того — цілком вже випростався і зрівнявся в деяких ділянках мистецької роботи з своїми дужими сусідами, дужими художніми традиціями минулого. Так, у графіці українській художня культура має не тільки такі славі імення, як небіжчиків Нарбута і Лозовського, ні, українська культура має ще живих художників - графіків Нелепинську та Кірнарського, вона має вже в даний час свою самостійну графічну школу, що мала декілька років значний вплив навіть на російську графіку. В монументальному мистецтві, мистецька революційна культура, з іменням Бойчука вписала нові сторінки в розвиток цієї занедбаної, але в наш час конче потрібної галузі мистецтва. І коли додати ще те, що Бойчук на Україні вже створив свою школу, підготувавши цілу фалангу молодих талановитих художників: Седляра, Шехтмана, Павленка, Мізіна, Лепківського, Падалку, — крім цього всього зазначити, що українська молода мистецька культура має таких видатних художників - декораторів, як Мелера, Петрицького, Елеву, та талановитих художників - станковистів, приміром, Федора Кричевського, Жука — то можна загалом сказати, що українська післяреволюційна мистецька культура вже прямує своєю самостійною стежкою і вносить в мистецьку культуру наших Радянських Республік і свою частку досвіду, знань. Правда, деякі теоретики мистецтва, приміром, т. Врона, заперечують високий рівень сучасної української мистецької культури, робітникам якої т. Врона радить в першу чергу повчитися у своїх сусідів росіян. Але це, мені здається, є просто недоцінка власних технічних мистецьких досягнень, бо як раз що до

¹) А. Федоров - Давыдов „Тенденция современной русской живописи в свете социального анализа“ журн. „Красная новь“ № 6, 1924 р.

врівноваження форми та змісту, актуального сьогоденішнього завдання, то воно стоїть поки що нерозв'язане художниками України та Росії.

Переїдімо тепер до огляду мистецьких угруповань України. Українські художні сили за часів революції вже зуміли зорганізуватися в дві асоціації. Перша з них це Асоціація Художників Червоної України, що своїм художнім напрямком може бути порівняна до АХР'у, — АХЧУ, з декларацією якої ми, на жаль, не мали змоги ознайомитись, бо цієї декларації ні на київській філіяльній виставці АХЧУ, ні на всеукраїнській в Харкові нам не пощастило дістати. Але з каталогу до картин, виставлених на всеукраїнській виставці, та за самими виставленими творами, можна приблизно схарактеризувати АХЧУ, як мистецький напрям, так: Асоціація насамперед скупчує біля себе переважно художників станкового мистецтва, які на своїх полотнах намагаються відбити здебільшого новий побут України. Правда, як і АХРУ, це художникам АХЧУ вдається здійснювати за допомогою натуралістичного напрямку, іноді підсоложеного стилізацією. Проте, шукання деякими художниками фарби ставлять асоціацію з боку розроблення кольорових проблем в число цікавих художніх угруповань. З жалем, крім цього приходиться зазначати, що художники, об'єднані біля АХЧУ, є робітники станкового мистецтва, які зовсім майже не використали й не прийняли найновіших цінних мистецьких формальних відкрить. А це неприйняття ставить асоціацію з боку формальних досягнень в число невисоких по якості угруповань.

Спинімося тепер на другій асоціації, Асоціації революційного мистецтва України. Головним моментом, що спричинився до утворення цієї асоціації були хиби всіх трьох попередніх революційно-мистецьких угруповань, бо з них Асоціація АХР та АХЧУ, були і є такими угрупованнями, які ставлять собі завдання опрацювання змісту за натуралістичною течією, тоб-то такою, за якою криється повна художня безперспективність Асоціацій на майбутнє. І коли до цих хиб додати нехіль до культивування формального боку мистецької роботи, та крім цього боротьбу констуктивістів із станковим мистецтвом взагалі, що замість роботи за змістом намагається злити мистецьку роботу, станкового порядку, з виробництвом, працюючи на якому, художник мусить, за рецептом Арватова, бути тільки організатором соціально-технічних проблем і працювати над утворенням систем речей взагалі¹⁾, — то ясно стане, що знову таки саме життя мусило викликати нову спілку художників. Такою спілкою, яка зважила досвід та хиби попередніх організацій, в своєму статуті-декларації виправила їх, і стала АРМУ — Асоціація (художників) революційного мистецтва України.

АРМУ, як видно з проєкту програмових засад, розглядає мистецтво, як суспільну ідеологію і заперечує всякий класовий нейтралітет мистецтва і тому висуває підпорядкування мистецької роботи і ідеології інтересам класової боротьби пролетаріату та його проводиря — Компартії. Крім цього, АРМУ заперечує відокремлення в мистецькому творі „форми“ від „змісту“, ставлячи твердження, що форма

¹⁾ Алексей Ган — Конструктивизм, стор. 64.

в мистецтві є завжди продукт класової психології і виявлення класової ідеології, а тому чергове і актуальне завдання сучасності висуває боротьбу за мистецьку форму і за роботу над формою, що в сумі своїх властивостей становить якість мистецького твору. З цього проєкту програмових засад також видно, що АРМУ, орієнтуючись на новий побут і маси, ставить, як своє завдання, органічне вrostання в побут, організацію нового побуту засобами мистецтва, ставить виробниче мистецтво, як цілком рівноцінну частину роботи з іншими формами мистецької праці. На закінченні проєкту програмових засад ми читаємо: „Асоціація, являючи собою доброхитню федерацію художників і митців різних напрямків і угруповань, ставить умовою своєї праці безкомпромісовий критицизм що до мистецтва минулого, сучасності та рішучий перегляд усіх форм мистецтва в плані підготовки до майбутніх синтетичних досягнень, бо нова епоха соціалізму витворить свій органічний стиль і форми“.

З цих коротеньких виписок можна побачити, що АРМУ є не вузько-напряницька група, а асоціація з широкою платформою, що зуміла поєднати в своїх програмових засадах дві ворожі течії — це конструктивізм та АХРР. Значно розширюючи саму мету роботи художника над формою, Асоціація з боку вірності взятій лінії стає єдиною асоціацією в СРСР, що зуміла навіть в собі поєднати протилежні думки змістовців та формалістів і виставити, як гасло сучасного дня — боротьбу за мистецьку форму.

Бажання ж АРМУ прищепити художникові правдиве громадське виховання, бажання зробити творчість художника функцією сучасної класової боротьби за комунізм, намагання наблизити художника ближче до мас і до керівництва пролетаріату — Компартії та до цілого соціально-політичного й культурного життя цих мас ¹⁾, — це ще збільшує особливо з боку громадського цінності даної асоціації.

Проте, ознайомившись з АРМУ, як з художньою організацією, що веде і практичну роботу, на жаль, треба сказати, що асоціація, вірно накреслюючи свої програмові засади, в теорії далі пішла, бо в практиці АРМУ на своїй київській та всеукраїнській виставках виставила хоча й цікаві та цінні з боку форми твори, але проте в багатьох відношеннях ці твори викликають бажання побачити надалі картини більшості членів дійсно придатними для споглядання. Правда, порівнюючи АРМУ з АХР'ом АРМУ скромніше, бо АХР, зібравши біля себе найвідсталіших художників-натуралістів, „нічого сумняшеся“, просто на просто вже „кладе фундамент для майбутнього світового мистецтва“, і навіть, як пишуть деякі ахровці, вже „приступив до створення всесвітніх скарбів“ і майже не визнає за собою аж по цей час ніяких хиб. Такого Асоціація революційного мистецтва України не робить, бо вона більш совіслива й тому, констатуючи, що мистецтво образотворче на сьогодні перебуває в стані розгубленості, зазначає в своїй передмові до всеукраїнської виставки таке: „митці, об'єднанні в АРМУ, виносять свою роботу на суд мас і вони цілком свідомі того, що їхня робота ще дуже далека від власних вимог і бажань, як особливо від останньої мети революційного мистецтва, дати таке мистецтво, щоб формою

¹⁾ Врона — Мистецтво революції і АРМУ, видання ЦБ АРМУ, стор. 16.

та змістом відповідало ритмові революції і відбивало нашу боротьбу за соціалізм". І коли б рецензії активних членів АРМУ, тов. Врони на київську виставку в „Червоному Шляхові“ та тов. Пагори на всеукраїнську виставку у „Всесвіті“, чітко зазначили хибі окремих угруповань, об'єднаних в АРМУ, то нам би не доводилося нічого зазначати про мистецькі твори Асоціації. Але, на превеликий жаль, ці рецензії не подають чіткого аналізу та критики окремих шкіл, а обмежуються тільки деякими зауваженнями про розвиток окремих художників, іноді навіть рецензенти роблять більше, бо спиняють свою увагу на оцінці і критиці найцікавіших творів. Правда, ці рецензенти роблять якось мимохіть. В тих же рецензіях подаються в дуже загальних формах поради, як підняти мистецьку форму окремим членам Асоціації на ще більшу височінь.

Так, тов. Врона радить вчитися художникам України у російських художників, а тов. Пагора радить більше — для виправлення хиб „Бойчуківської“ школи, він просто рекомендує взяти у середньовіччя організацію форм та в сучасності динамізм, сполучити їх до купи, це дасть приблизно той напрям, якого потребує наше радянське суспільство. Повторюємо, на превеликий жаль, нам здається, що подібних зауважень та побажань для дійсного виправлення хиб окремих угруповань, об'єднаних в АРМУ, — замало.

Чому? Та тому, що вже занадто далеко зайшли в своїх формалістичних шуканнях художники, яких формалістична попередня підготовка так покалічила, що художникам, при усьому бажанні на сьогодні виплутатись з тенет формалізму і опрацювати картину за змістом, це не вдалося. Щоб не кидати словами на вітер, для підтвердження своїх думок, спробую ілюструвати вищенаведену думку прикладами з виставки.

На всеукраїнській виставці АРМУ вся увага глядача мимоволі звертається на два сильних угруповання. Перше з них — це так звані монументалісти, що займали своїми творами одну велику кімнату та залу, та друге угруповання — це художники, що працюють над кольором, це так зв. „спектралісти“. Роздивляючись на твори школи Бойчука, звичайно, не можна відкинути одного, — художники цієї школи виставили дуже грамотні рисунки, що просто вражають з формального боку глядача своєю культурністю.

Не можна відкинути від цієї школи й того, що художники цього монументального напрямку дійсно вміють конструювати речі. За цима двома частинами мистецької роботи Україна дійсно має в школі Бойчука високо-кваліфікованих майстрів, з великою, як що можна так висловитись, мистецькою ерудицією що до технічного конструювання речей. Але поруч цих позитивних явищ група Бойчука має і деякі хибі. Перша з них — це те, що школі в цілому бракує кольору. Навіть більше, особливо молоді художники, об'єднані школою просто осліпили на колір і цієї хибі не може виправдати навіть відомий всім нам критик історії мистецтва В. Фріче, що в своїй книзі „Социология искусства“ намагається довести, що в наш час майбутнє в мистецтві належить лінійному рисункові. В своїй книзі він пише: „Загалом живопис кольоровий являється просто пасивною насолодою і цілком відповідає гедоністичному світовідчуванню, а тому художник

вирастаючої виробничої класи — раціоналіст — передає свої відчуття від світу за допомогою ліній, а художник владушої виробничо-пасивної гедоністично-настрійної класи відтворює світ емоційально за допомогою фарб¹⁾. І нехай як доводять теоретики мистецтва, що майбутнє належить тільки лінійному рисункові і фарбовий живопис у майбутньому не матиме місця, вони нас не переконують і не переконують. Бо ми знаємо, що мистецький твір тільки тоді робить певний вплив, коли він одночасно промовляє не тільки до розуму, а й до почуття, а тому нам в час класової боротьби не варт закидати фарбового малюнку і фарби, яка, ми знаємо з науки, робить надзвичайний вплив на почуття. Загалом, час і на художника-конструктивіста і на художника, що буде працювати виключно лінією, ще не настав.

Ось чому, повторюємо, нам здається, художникові, який прямує до того, щоб твір запалював і інших почуттями, вкладеними в нього, ще довго прийдеться користуватися фарбою, як дуже сильною зброєю.

Проте, не обмежуються хибі групи Бойчука тільки на вищезначеному, бо цій групі в масі бракує серйозних студій безпосередньої природи; це стверджується аналізом більшості творів, які сквані холодною лінійною розсудливістю, та які крім формальних розв'язань не мають у собі більш нічого. Бракує також цій групі найцінішого в мистецтві — вищого досягнення в мистецькій культурі — це урівноваження змісту і форми, тоб-то того, що в мистецтві доби Відродження було гармонійно поєднане.

Наведу деякі приклади: відома статуя на зразок Гермеса Праксителя, або так званого Фідія, або ж картина на зразок Сикстинської Мадони або мадони Яна ван-Ейка в Гентському соборі, загалом в класичному мистецтві ідеалом було поєднати закінчену форму з найвищим виразом внутрішнього життя.

Таким чином, в класичному мистецтві ці два протилежні в своїх завданнях моменти — форма та зміст — що розривають мистецькі твори сучасності на дві окремих частині, були гармонійно поєднані. Думки про це поєднання іноді навіть цілком свідомо висловлювали Вінкельман, Гете, Шілер. І коли б ми заглибилися в такі картини, як плафонний живопис Мікель Анджела в Сикстинській капелі, або такі скульптури, як надгробні статуї Медичі, на пам'ятниках в капелі Медичі у Флоренції, то знову таки побачили б, що й тут досягнуто чудового виразу і в той же час схоронено прекрасну форму. От цього саме поєднання в нашій революційно настроєній групі Бойчука й бракує.

Не в кращому стані перебуває й друга група художників спектралістів (Пальмів та Голубятників), закоханих, як протилежність Бойчукам, в кольорі. Ця група з головою влізла в чисто формальне розв'язання сили кольору, як такого, експериментує ілюзорне віддалення його, тоб-то займається знову вивченням повітряної перспективи і загалом захоплюється цілою низкою лабораторних експериментів над кольором. Ці експерименти в цілому і гублять теми, які пробують оформлювати художники в своїх картинах, бо вони цими експеримен-

¹⁾ В. Фріче — „Социология искусства“. Гиз. 1926, стор. 91—93.

тами зводять тему на нівець. Для цих „спектралістів“ зміст є тільки вихідна точка до чисто кольорових розв'язань.

В цілому й виставка АРМУ стверджує основну нашу думку, що як молоді художники сучасності не вміють будувати мистецький твір за темою, так не вміють цього і художники „сиві“, ліво настроєні, що до цього часу захоплювалися теж цілою низкою формальних розв'язань; виховуючи молоде мистецьке покоління вони через це саме не змогли дати молоді того головного, що надає мистецькому творові життя.

Ці старі художники, на жаль, не дали молоді уміння втілювати в картину свої відчуття, тоб-то, висловлюючись старою психологічною термінологією, „душу“. Ось ця небезпека культивувати одну форму, або зміст примушує наприкінці нашої статті звернутися до постановки двох, чомусь забутих сучасною теорією мистецтва, проблем в мистецькій роботі.

Першу з них можна формулювати, як завдання мистецтва, а другу, як завдання художника при опрацюванні змісту.

Не спинаючись на виборі приємнішої для нас точки зору на мистецтво, а також не спинаючись на тій дискусійній боротьбі, що точилася біля означення завдань мистецтв, ми наведемо деякі точки погляду на мистецтво сучасних теоретиків, що в дальшому допоможуть нам вірно поставити деякі проблеми. Так, тов. Вронський доводить, що мистецтво наперед усього є пізнання життя. — „Мистецтво не є проста гра фантазії, почуття, настрою, мистецтво не є тільки вислів суб'єктивних почувань і переживань поета, бо мистецтво намагається в першу чергу викликати і почуття „хороші“ ¹⁾. Н. Бухарин формулює думку про мистецтво в інакший спосіб. Коли мислити за Бухариним, то мистецтво є систематизація почуття в образах. Що до ролі його в життю, то він висловлюється так: „Зрозуміла також і роль мистецтва, бо воно є засіб узагальнення всіх почуттів, їх передачі та поширення в суспільстві ²⁾).

За тов. Луначарським, „мистецтво намагається дати нам життя і допомагає нам розібратися в ньому. Мистецтво теж вносить порядок в хаос зовнішніх явищ: воно підкреслює характерне, відкидає випадкове і побічне, керуючи нашим розумом, дає йому, в найкоротший термін, схопити велику кількість почувань, ідей. Воно дає можливість жити концентрованим життям“ ³⁾.

На закінчення переліку означень, що не суперечать між собою, а скорше доповнюють одне одне, наведемо ще одно з тверджень про завдання мистецтва. „Мистецтво є не тільки пізнання життя, воно є самопізнання громадської людини, тоб-то представника тої чи іншої класи, місця та часу. Через це в мистецтві глядач, або певна група не тільки відображає, але й пізнає себе“ ⁴⁾.

Але подібним означенням ролі мистецтва, з якого чітко випливає те, що в завдання художника входить робота над змістом, не закінчується означення, бо конструктивісти, в даному разі в особі Чужака,

¹⁾ А. Вронский. „Искусство и жизнь“. вид. „Круг“, Москва, 1924 року, стор. 10 — 14.

²⁾ Н. Бухарин. „Теория исторического материализма“ вид. ДВУ, стор. 180 — 181.

³⁾ Луначарский. — „Что такое искусство“ Москва, стор. 28 — 34.

⁴⁾ Вячеслав Половский „ГИЗ“, 1927 р. „Марксизм и критика“, стор. 37.

надають мистецтву іншого значіння, значіння методу будови життя. Оце, — пише він, є лозунг, під яким іде пролетарське уявлення про науку мистецтва. Чужак¹⁾ вважає, що мистецтво є своєрідний емоціональний, здебільшого діалектичний підхід до будови життя. А тому само собою ясно, що етап розвитку мистецтва, як життєпізнання, передається до музею, а з ним разом і гамлетизм всякого роду.

Проте, оскільки формулювання завдань мистецтва конструктивістами тільки суперечить попереднім формулюванням в одному місці, де говориться про етап мистецької роботи, як життєпізнання, яке за конструктивістами мусить зникнути, то це заперечення не розбиває попередніх означень, вже тому, що конструктивізм, як мистецька течія, розглядає мистецтво, як виробництво. Ось чому, само собою ясно, що цей ідеолог конструктивізма, гарячий прихильник виробничого ухилу в мистецтві, мусів, захищаючи свою течію, висловлювати такі думки. Але, повторюємо, вони передчасні.

Повертаючись до нашої основної думки, ми з усіх попередніх означень ясно бачимо, що перед художником сучасности розгортається надзвичайно широке поле діяльності над обробленням спостереження, вибором найхарактерніших явищ нашої революційної дійсности, синтезування їх і т. ін. Загалом, всієї цієї роботи ще не розпочинали сучасні художники, бо справді досі робота, з одного боку, художника-індивідуаліста, і з другого боку, художника більш колективно настроєного, об'єднаного в угруповання, була скерована головним чином майже виключно на розв'язання формально-технічних проблем, а тому і не дивно було, що коли художники намагались розв'язувати на полотні проблеми змісту, то ті твори вражали явним неумінням єднати форму з змістом, який іноді то просто глушив форму, то навпаки, остання глушила зміст. Нагадаю, як приклади про роботи угруповань АХРР, АХЧУ та АРМУ.

От чому ми вважаємо, що художникам сучасности, які й досі ще ігнорують закони естетики, варто в неї заглядати, бо естетика навіть і для художника революційно настроєного могла б стати у багатьох випадках у пригоді. Для ілюстрації, як сучасні молоді художники просто не вміють не тільки мистецьки, але навіть і за простою логикою побудувати свій твір, наведу маленький приклад з виставки АХЧУ. Один з художників, що виставив на виставці твір під назвою „Бандит“, розв'язав своє завдання так: він підійшов до своєї теми, не komponуючи її, а описуючи бандита, в такий спосіб він намагався подати і виявити всю динамічність цього жорстокого типу. І що ж вийшло? Вийшло те, що він в спосіб описування намалював бандита страшного, з загненим носом, з вишкіреними зубами, з розвіяним чубом, шапкою на потилиці, в руках — бомби, і весь він теж обвішаний бомбами та кулеметними стрічками; і нарешті для більшого ефекту він намалював його ще на тлі бомби, що розривається. А прикладів подібного розроблення тем і загалом невміння komponувати речі сучасними молодими художниками, можна навести тисячі.

Про що ці факти свідчать? Іноді просто про невміння глибше підійти до розв'язання своїх завдань, іноді про небажання просто

¹⁾ Н. Чужак, журнал „Леф“, кн. I „Под знаком жизнестроения“, стр. 34 — 39.

вдумуватись у свою роботу. І коли б сказати, що опрацювання змісту за формою, як це робили художники - класики, є поки що нерозв'язана проблема, то можна було б ще з цим миритись. Але вся минувшина повна фактів більш вдумливого відношення художника до своїх композиційних завдань. Для прикладу візьмімо хоча б Рафаеля. Рафаель, опрацьовуючи свою Галатею, писав: Як гарних жінок дуже рідко, то він наслідує відомій ідеї, що виникла у нього раніше. Інакше кажучи, це значить, що дивлячись з своєї точки зору на людську природу, на її спокій і її щастя, її гордовиту та граційну лагідність, він не знаходив живого зразка, в якому виразно виступали б всі ці прикмети зовні. Так, у селянки, а може робітниці, з якої він писав, були руки зовсім покалічені роботою, ноги зіпсовані взуттям, а погляд теж знівечений соромливістю. Навіть у його Форнаріні¹⁾ плечі занадто спущені, лікті схудлі, загалом вигляд досить грубий та тупий. Але нам відомо, що Рафаель Форнаріну знову написав в Фарнезині. В останньому творі він Форнаріну зовсім перетворив: в намальованій ним фігурі великий майстер розвинув той характер, якого в дійсності не було, а були тільки деякі натяки та клаптики. Подібного ж роду творчу роботу над спогляданням дійсності, коли вона не задовольняла, робив і Рубенс. Пригадаймо його славу працю „Кермеса“. В цьому творі Рубенса всі ці вирисовані баби, ці п'яниці, всі ці тваринні розпливчасті червоні обличчя, звичайно мали щось подібне в житті, але проте, він звичайно не міг їх схопити в таких вже занадто характерних позах, а тому - то компоновку картин він певно робив самостійно поза натурую.

Нам здається, що навіть цих прикладів досить для того, щоб з'ясувати собі, як у мистецькій роботі, крім чисто технічної праці, безпосередньо над матеріалом, потрібно розроблювати цілу низку і інших завдань. Ось чому ми гадаємо, що художник сучасності, об'єднаний в мистецькі угруповання, мусить не забувати надзвичайно важливих зауважень естетики, яка радить пам'ятати: що внутрішнє життя інших загалом нам може бути відоме тільки завдяки тому, що ми сприймаємо рухи або інші чуттєві процеси, за допомогою яких ми переживаємо разом з художником його думки. Констатуючи це, нам ясно стане, що підготовча мистецька робота розподіляється на деякі процеси. Так, за законами естетики²⁾ мистецький процес розподіляється на дві групи завдань; перша з них — це мусить художник допустити внутрішнє життя; по друге, в мистецькій роботі мусить оперувати знаками, які даються сприймати зміслами і дають змогу пізнавати взагалі внутрішнє життя.

А як ці моменти в роботі наших художників шкутильгають, бо особливо ліві художники і досі майже не спостерігають оточення, то нам здається, що в даний момент, момент переходу в образотворчій мистецтві від роботи над плакатом та агіткою до картин та монументальних творів, конче треба звернути особливу увагу на роботу художника в напрямку спостереження життя, синтезування вражень,

¹⁾ Два портрета Форнаріні знаходяться один у дворі Шіарра, а другий в палаці Боргезе.

²⁾ Й. Кон — „Общая эстетика“. Гос. Изд. России 1921 р., стр. 53.

бо без цього художник навряд чи зможе виконати ті завдання, які на нього покладає сучасна дійсність. От чому тільки та технічна робота художника над розробленням формального боку, де зміст є додаткове явище, або робота художника, що зводиться тільки до „документального фіксування життя“, мусить безперечно розширитись в цілий мистецький комплекс завдань. Правда, останні ускладняють працю художника, але проте ясно, що це ускладнення приносить за собою дійсно мистецький твір, повний життя й гармонійного поєднання виразу в мистецтві з формою, тоб-то того, чого дійсно бракує нашій молодій радянській мистецькій культурі.

ЙОНА ШЕВЧЕНКО

Минулий театральний сезон

1

Росте радянський театр, збільшується інтерес до нього різних суспільних верств, зростає соціальна його роль та вплив на маси. По містах України протягом минулого зимового сезону функціонувало 60 професійних театрів (українських і нацменшостей), по міських і заводських клубах грало 1000 драмгуртків, по сельбудах і хатах-читальнях працює понад 5000 гуртків. Таким чином на театральній ниві працює зараз ніяк не менше 100.000 чол. — таку цифру дають обчислення (приблизні, звичайно) УПО Наркомосу та культвідділу ВУРПС — ціла армія працівників театального фронту!¹⁾ Картину величезного зросту театру спостерігаємо в більшій частині Радянського Союзу. У сферу свого впливу театр втягає величезні маси населення, тому цілком зрозумілий той підвищений інтерес, що так яскраво виявився до театру на протязі останнього року, коли переведено багато усних диспутів та дискусій у спеціальній пресі з приводу найрізноманітніших питань, що так чи інакше визначають буття театру: театральної політики, радянської драматургії, театральної критики, „за актора громадянина“, про самодіяльний театр, вичення глядача, втягнення широких кол суспільства в справу будівництва нового радянського театру і т. д. По всіх цих питаннях нагромаджено силу думок, часто суперечливих і розбіжних. Все це викликало потребу авторитетного вирішення питань про шлях і місце театру в системі культурного будівництва СРСР, в наслідок чого в травні міс. ц. р. при ЦК ВКП відбулася нарада в справах театального будівництва, а в червні місяці аналогічну нараду відбув і ЦК КП(б)У.

¹⁾ Наші установи ще не завели, на жаль, статистики одвідувань театру, тому спробуємо зробити грубе обчислення кількості глядачів, яку могли пропустити наші театри на протязі зимового сезону. Беремо „зимовий“ сезон за сім місяців (жовтень—квітень включно), або 30 тижнів. Припустімо, що 6000 низових клубних і сільських драмгуртків дають по 1 виставі на 2 тижні, матимемо: $30 : 2 = 15$; $15 \times 6000 = 90.000$ вистав протягом сезону. Профтеатри, як відомо, дають од 20 до 26 вистав місячно, беремо середню цифру 23. Множимо 23 на кількість місяців і на кількість театрів, що функціонували: $23 \times 7 \times 60 = 9.600$ вистав у профтеатрах. А разом округливші цифри, матимемо 100.000 вистав в зимовому сезоні. Сільські вистави відбуваються здебільшого в малих помешканнях і їх одвідує невелика кількість глядачів — 150—200 чол. пересічно, але на заводах, по міських клубах є театри з кількістю місць від 500—800. Профтеатри ж часто мають більше, як по 1000 місць. Звичайно, великі помешкання не завжди мають повну залю. Отже, щоб не впасти в перебільшення, візьмемо за пересічну цифру наповнености театру на кожній виставі — 250 чол. Множимо — $100.000 \cdot 250 = 25.000.0000$ одвідувачів за зимовий сезон. Влітку театральна акція падає, але припустивши, що останні п'ять місяців (травень—вересень) дають лише 15% зимової цифри, тоб то лише 3.750.000 глядачів, матимемо майже 29 мільйонів глядачів на рік по театрах України.

У нас на Україні через відомі причини господарчої розрухи спроби більш менш планового театрального будівництва, підпертого державними коштами, почалися лише 2 роки тому, від сезону 1925—26 р. р. До того ж часу НКО обмежувався головню репертуарно-цензурними функціями та видавав деяким театрам незначну допомогу, при чому в розділі субсидій плановості було не багато. Сезон 1925—26 рр. став переломовим з погляду активнішого втручання НКО через Відділ Мистецтв в організацію театрального життя—тоді було втворено цілу сітку державних театрів в кількості 10 (в тому числі 1 оперовий та 1 єврейський). На позиціях центрального столичного театру стояв у той час театр ім. Франка. Еклектичний, не дуже високої „свіцької“, так би мовити, культури, без власної режисури, цей театр з минулого театрального сезону мусив поступитися місцем перед своїм значно дужчим, оригінальнішим товаришем—київським театром „Березіль“. Театр, що в минулому на ділі виявив намагання, розбиваючи рямця вузько-театральної організації вийти на ширшу мистецько-громадську роботу, театр, який вів роботу по вихованню режисури і створив систему акторської гри, що й репертуаром своїм намагався відповісти на вимоги часу, нарешті, театр, що виводить українську театральну культуру за межі провінційної обмеженості—„Березіль“ справедливо вважається за найкультурніший і найкращий театр на Україні. Робота „Березоля“—барометр вищих досягнень театральної культури на Україні, тому найбільше місця в цій статті буде відведено саме цьому театрові¹⁾.

Насамперед—коротка характеристика „Березоля“, як мистецько-громадської організації.

„Березіль“—перший і до цього часу власне єдиний театр на Україні, що робив спроби з'ясувати роль мистецтва в обстановах диктатури пролетаріату та визначити свої завдання в переходову добу соціальної революції. Цікаву з цього погляду еволюцію проробив „Березіль“. Засновуючись, він так визначав свої завдання:

„... „Березіль“ є об'єднання осіб, що признають Жовтневу революцію фактом здійсненим і позитивним і бажають свою працю... направляти на переможення дореволюційних психологічних остатків і на покладення основ нової культури на підвалинах нових соціально-економічних відносин, які доцільно встановлюються диктатурою пролетаріату“.

(з § 1-го першого статуту „Березоля“—1922 р.) Нерішучий, несміливий тон цієї декларації („признають Жовтневу революцію фактом здійсненим і позитивним“) переходить через три роки в зовсім уже

¹⁾ Звичайно, було б цікаво накреслити повну й широку картину життя всього українського театру, схарактеризувати його художній рівень на сьогоднішній день, та, на жаль, автор статті не має безпосереднього знайомства з роботою всіх театрів, а писатиме про роботу „Березоля“ й театру ім. Франка, на підставі власних спостережень; про роботу ж інших театрів говорити, ґрунтуючись на різних друкованих і писаних матеріалах, значило б у невеликій статті користуватися різними методами оцінки театрів і тим внести певну плутанину в цю статтю.

певний настрій, що вилився в такий пункт нового статуту „Березоля“ :

„Березіль“ — це громадська організація, просякнута класовою ідеологією пролетаріату, в своїй тактиці координується з компартією, працює в царині радянського будівництва засобами мистецтва й споріднених з ним ділянок, базуючись у своїй роботі на підвалинах марксизму-ленінізму й бореться за здійснення ідей соціальної революції, зокрема за комуністичну культуру“.

З практики ми знаємо, що за критерій революційності мистецької організації не можна брати її декларацій. І ці уривки зі статутів ми наводимо лише як свідчення зросту громадської свідомості „Березоля“.

Проте глибина й різноманітність фахової роботи, зробленої „Березолем“ протягом його „київського періоду“, свідчать, що за громадсько-мистецькими деклараціями цієї організації в кожному разі йдуть дуже серйозні та здебільшого й безрезультатні намагання давати відповідної вартості мистецьку продукцію.

Ніколи засвоєних прийомів свого вміння „Березіль“ не застосовував механічно, не орудував ними лише, як готовими ремесничими прийомами. На всіх ділянках роботи „Березоля“ характерне було для нього те, що загальні принципи його роботи, а також і конкретні її форми — театральна майстерність, були для нього живим процесом, що підлягає змінам і розвитку, тому бачимо в цьому театрі таку різноманітність форм і прийомів, що послідовно й поступово розвиваються. Таку властивість роботи „Березіль“, зрідши в час революції, взяв од революції і це рятувало його від трафарету, відштампу, якого б „авторитетного“ походження цей штамп не був. Це кожному ясно, хто уважно слідкував за роботою керівника „Березоля“ Курбаса, а також і за роботами режисерів — його учнів. На жаль, тут немає місця докладніше аналізувати роботи за весь період існування „Березоля“ — це буде зроблено лише відносно постановок останнього сезону. Такий живий, діалектичний підхід до своїх завдань дає гарні наслідки у всій роботі і зокрема в вихованні режисури, дає змогу говорити про певну систему й метод у цій трудній і новій справі.

Вперто працює „Березіль“ також і над вихованням актора, запроваджуючи свою систему акторської гри. Революція, висунувши перед театром вимогу слугувати пролетаріатові, поставила на голову всі уявлення про суть акторської творчості. Революційні театральні формування, одкидаючи психологізм, „нутро“ й неорганізованість своїх попередників, впали спочатку в другу крайність — вони хотіли механізувати актора, за ідеал акторської майстерності вони вважали точність і певність руху машини (порівняйте: машина — лейт-мотив поезії тих років, конструктивізм у образотворчій). Кульмінаційною точкою машинізму в „Березолі“ стали постановки „Газ“ і „Машиноборці“. У „Березолі“, як і в інших лівих театрах доба машинізму, або конструктивізму — доба безмежної тиранії режисера. Довго тривати це не могло. Машинізм не відповідає завданням і змістові акторської гри — на кону мусить жити певний тип чи характер людини, а машинізм цього не дає. Тому глядач ним (власне вигадливістю

режисера) здивований, але не захоплений. Крім того, за той час виріс і актор і захотів зайняти належне йому в театрі перше місце — відси починається поширення й поглиблення розуміння завдань акторської творчості. „Березіль“ не вертається до емоційної безпосередності психологічного театру, він бореться з нею, як і перш, але головне він починає тепер бачити в тому, щоб актор умів охоплювати своєю уявою всю цілість, всю складність певного образу й триматися в його ритмі, ніби жити його зовнішнім і внутрішнім життям. Актор мусить бути спостережливий, він повинен уміти думати образами й розвинути здатність до „перетворення“, щоб-то вміти знаходити стислі й яскраві художні знаки, що викликають у глядача уявлення про цілу річ чи явище. І найголовніше, треба, щоб актор, передаючи все це глядачеві засобами технічного вміння, міг панувати над своїми засобами, щоб-то, щоб він був майстром, — техніком, а не „переживальним“ апаратом, щоб він не розпускав свого „нутра“. В останньому найголовніша різниця між живим сучасним театром і театром академічним і тут революційному театрові в великій пригоді став пройдений ним етап машинізації.

„Перетворення“ (не вдаючись у критику й пояснення цього терміну, беру його так, як він вживається в робочій практиці „Березоля“), про яке згадано вище — художньо-театральний прийом, що за його допомогою режисер і актор намагаються, якомога глибше, виявити певну реальність. Перетворенням зветься в системі „Березоля“ той художній знак, той театральний „символ“, що розкриває суть якогось явища, якоїсь реальності й допомагає бачити її життєвий зміст. В образотворчих мистецтвах і в літературі цей прийом широко використовується. Поет, приміром, зображаючи революцію в образі „Плугу“, що „трощить, ламає, з землі вириває“, вживає перетворення. Яскраві приклади перетворень дають політичні карикатури в наших щоденних газетах. Перетворення, як економний художній засіб, вживається для розкривання й „розшифровування“ найрізноманітніших явищ психологічних і соціального порядку. Життєво-психологічний, пасивний передреволюційний театр загубив був цей багатющий засіб впливу на глядача, новий театр його віднайшов і широко використовує, тим загострюючи в глядача інтерес до спектаклю, активізуючи його сприймання. Кожен, хто бачив, прим., у „Джамі Гіґінес“ початкову сцену — „концерт держав“, або там же сцену „мобілізація в Америці“ (третя дія), пам'ятає як цей засіб просто й з великою силою переконання розкриває суть відносин капіталістичних держав між собою та їх прийоми запаморочування голів трудящим. Принцип „перетворення“ — початок науки про новий театр, він застосовується в роботі окремого актора. Згадується приклад з акторської роботи: актор, вражений тяжкою вісткою, замість того, щоб грати „драму“, робить одеревенілу постать і обличчя, неживими руками бере з столу книжку й, безтямно дивлячись перед себе, перегортає її, враження глядача — у людини нещастя.

На мистецтві взагалі, а на театрі зокрема різко відбилися ідеологія, принесена в життя перемогою пролетаріату. „Березіль“ надавав і надає великого значіння шуканням театральної форми сучасності: твори з новим змістом вимагають відповідної форми — стара

форма часто тягне в обійми старої, пасивної, а то й реакційної настровності. Було б одначе помилкою вважати „Березіль“ за формалістичний напрям у театрі. „Газ“ у „Березолі“ в його шуканнях стилю сучасного театру був власе єдиною жертвою чистій формі. Після цього „Березіль“ і формою і змістом своєї продукції починає рішуче йти назустріч вимогам життя. Всі подальші постановки „Березіля“, як „Джیمی Гігінс“, „Пошились у дурні“, „Секретар Профспілки“, „За двома зайцями“, „Напередодні“ (1905 рік) і інші, зроблено саме в порядку такого відгуку на потреби поточного життя та відображення в сатиричній установці від'ємних боїв сучасного переходового побуту.

На протязі всього київського періоду „Березіль“ був переважно театром мистецької агітації, театром революційного сьогодні. Такий театр, не вдаючись у широке і відносно об'єктивне (як у класиків) відображення життя, завжди хоче провести в свідомість глядача одну якусь думку, одну ідею; цього він досягає тим, що для кожної окремої постановки вибирає окрему й особливу гостру „зброю“, пев-то систему таких засобів, що в даному разі можуть найдужче вплинути на глядача, це може бути — організований за певним принципом рух, особливий спосіб подачі тексту, якісь незвичайні прийоми komponування частин спектаклю, особливі комбінації елементів, що складають спектакль і т. д. Все це має на меті здебільшого провести, „вбити“ в свідомість глядача одну якусь ідею.

3

Скеровуючи свої зусилля „на покладення основ нової культури“, на боротьбу „за здійснення ідей соціальної революції“, „Березіль“, певна річ, не міг стати стабілізованим театром, театром старих випробованих шляхів. Кожна нова його робота в Києві намагалась розв'язати певне мистецьке й громадсько-мистецьке завдання. Як про це сказано вище, кожна постановка була в більшій чи меншій мірі випробуванням актуальності й придатності тої чи іншої сценічної форми. Отже, не дивно, що, так розуміючи свої завдання, „Березіль“ спромагався в Києві лише на зовсім малу кількість постановок щороку (три — чотири) і весь час вів там студійну роботу.

Ці свої студійні тенденції, „Березіль“, певна річ, мусив обличити, приїхавши до Харкова, де в нього не було такої численної групи прихильників, як у Києві. Та й, крім того, тут уже від нього категорично вимагалось бути „центральною“ театром, — а це зобов'язувало не лише до високої якості продукції, але й до кількості її. Відповідно до таких вимог відбуваються певні зміни в методах і характері роботи цього театру. Уже першого сезону він намічає дати не менше 12 нових постановок, з яких реалізувати йому вдається лише 6 та зробити 4 відновлення — „Жакерію“, „Шпану“, „За двома зайцями“ й „Гайдамаки“ (що з них 2 для Харкова мали значіння нових п'єс). Але й ця кількість продукції власне тільки на половину заповнила вимоги харківського ринку.

Збільшення продукції, як наслідок переводу „Березоля“ на рейки виробничого (репертуарного) театру, відбилося певним робом і на

характері всієї роботи театру: випробовування, аналітично-формальна робота й досліди припинилися, театр користує зі свого минулого досвіду, стабілізується, він переважно утилізує й розробляє свої колишні надбання; сезон таким чином набирає не зовсім звичайного для „Березоля“ характеру.

Для відкриття сезону в „Березолі“ йшло „Золоте Череве“ Кромелінка. Уже самий вибір п'єси був не зовсім зрозумілий, викликав певне здивування. Автор висміює тут безідейність і звирину грубість природи сучасного європейського буржуа. Але Кромелінк зовсім не зачіпає питання про колізії, що виникають у сучасній Європі поміж різними соціальними групами — насамперед пролетаріатом і буржуазією; зло висміявши буржуа, автор не здолав піднятися до критики основ капіталістичного суспільства, тому його п'єса не вказує ніякого виходу з такого становища, коли жадливий буржуа хоче прогинути весь світ, отже п'єса — перейнята безнадійним песимізмом. До того ж у наших умовах, де глядач добре розуміє жахливі суперечності, брехливість і облудність буржуазного світу, як і окремих його членів, така п'єса не актуальна, вузька своєю темою. Коли додати до цього, що в п'єсі багато символики, що п'єса — твір більше літературний, як театральний, то буде зрозумілий той ризик, на який театр ішов, беручи до постановки та ще й на відкриття сезону саме цю п'єсу. І справді, хоча постановник (Курбас) зробив усе від нього залежне, щоб п'єса стала сценічно придатною, проте зазначені властивості „Золотого Черева“, плюс недоробленість п'єси з причини форсування відкриття сезону та покладення центральної й виключно важкої ролі П'єра Огюста на плечі молодого недосвідченого актора зробили те, що „Золоте Череве“ успіху не мало й після перших вистав з репертуару було зняте.

І все ж, не зважаючи на все це, „Золоте Череве“ з боку формально-постановочного, з боку яскравості й певності режисерського рисунку було найінтереснішою виставою сезону.

Подавши п'єсу в плані гострої й сильної карикатури на нелюдську жадливість буржуа, режисер підвищив і соціальне значіння твору. З другого ж боку, пильна, точна й високо майстерна обробка найменших деталей, майстерне речове оформлення худ. Меллера — створили з „Золотого Черева“ барвистий, яскравий спектакль. Та найцікавіше „Золоте Череве“ було саме акторським виконанням. Панування над своїми засобами, про яке говорилося вище, вміння актора цілком себе, як виконавчий апарат, відділити в своїй свідомості від того образу, який актор грає, щоб-то вміння вповні відчутти себе майстром — „розпорядчиком“ по відношенню до матеріалу (текст ролі, голос і тіло актора), з якого ліпиться ролю — це високе вміння більшість акторів „Березоля“ виявила тут повною мірою; особливо яскраві з цього погляду були в „Золотому Череві“ Крушельницький, Титаренко, Чистякова, Гірняк, Балабан і Масоха. Найбільше значіння „Золотого Черева“, на нашу думку, — саме в цьому майстерному переможенні акторами матеріалу п'єси.

Що ж до прийомів режисерського трактування п'єси, то деякі з них викликали навіть заперечення та побоювання того, що керовник „Березоля“ вертається до засуджених розвитком револю-

ційного театру прийомів впливу на глядача. В „Золотому Череві“ позначився нахил режисера до містицизму й до таких „делікатних“ психологічних нюансів, які можуть свідчити про певні естетсько-занепадні настрої майстра. Щоб не перевантажувати статті відповідними прикладами дозволю собі послатися лише на відповідні рецензії — „Комуніст“ 19.X 26 р. та „Нове Мистецтво“ — 1926 р. № 24.

Другою і останньою постановкою Курбаса в минулому сезоні був — „Пролог“, п'єса-хроніка. „Пролог“ виріс із бажання театру епізодичну ювілейну постановку про 1905 рік — „Напередодні“, зроблену попереднього сезону в Києві, обернути в великий спектакль. А це спричинилось до чималих хиб і п'єси й спектаклю. До „Напередодні“, зробленого двома авторами (Поповський і Курбас), додав велику кількість сцен третій (Бондарчук), що хотів дати „психологічну епопею“ 1905 року, розкрити ті суспільні суперечності в усій їхній многообразності, які привели до першої російської революції. Але з таких широких завдань вийшов у значній мірі протокольний твір, що поверхово-хронікально відбиває події. Очевидно розірваність і різностильність картин „Прологу“ обумовили й певну нецільність його режисерського оформлення — різноманітність театральних планів, у яких подано окремі картини, тут не сцементовано єдиним принципом постановки. Що ж до окремих ескізів — сцен, продемонстрованих у „Пролозі“, то деякі з них є справжні шедеври сценічної майстерності — такі вони несподівано-глибокі, художньо-економі й максимально-вражаючі, як наприклад, картини — мітинг у Гапона, розстріл 9-го січня, єврейський погром, убивство князя Сергія та інші.

В сезоні були показані дві постановки молодого березільського режисера Тягня — „Жакерію“ за Меріме та „Король бавиться“ Гюго.

„Жакерію“ привезено з Києва, де вона йшла попереднього сезону. В чіткій і широкій перспективі виступають у п'єсі соціальні шари, що діяли на історичній арені Франції XIV ст. — феодала, духівництво, селяни й військові. Спектакль вражав силою трагедійного патосу, з якою було показано тяжку боротьбу селянства за своїми тнобителями в середні віки. Трагедія було „насичено внутрішньою динамізованою емоцією, вона цілий час рухалась у глибоких і важких ритмах розбурханої психики“. Режисерський задум послідовно був переведений у всьому, і спектакль ішов у сильному емоційно-ритмічному напруженні. Патетика революційного змісту трагедії міцно переплелася з яскравістю й точністю майстерності нового театру. З боку акторського виконання „Жакерія“ також дуже вдалася — актори глибоко й тонко характеризували класову суть кожного персонажу, а також індивідуальні його особливості. Не обійшлося, звичайно, без певних дефектів і в цьому спектаклі, але вони, порівнюючи, такі незначні, що зникають перед тією майстерністю, з якою виявлено трагедійну монументальність цієї роботи. До „Жакерії“ багато „редакторської“ праці доложив т. Курбас і мабуть йому в великій мірі мусив театр завдячувати мистецьку суцільність і високу майстерність постановки.

Цілком самостійну свою роботу реж. Тягня показав у постановці „Король бавиться“. Насамперед треба сказати, що екскурс „Березоля“

в стару французьку театральну романтику був мало зрозумілий і на-вряд чи й потрібний. Своїм змістом п'єса ні з якого боку не відповідає тим питанням і численним соціальним та побутовим проблемам, що хвилюють нашу сучасність. З формально-експериментального погляду постановка теж ні на що не здалася театрові. Поставивши завдання зламати цією постановкою „традиційні штампи подавання мелодрами“ та боротьбу з шаблонами романтики на сучасній сцені, режисер слабо виправився з цим завданням і завів спектакль у гушавину естетської стилізації, далекої духові радянського театру, а це позбавило постановку й формально-робочого значіння. Отже, виявився тут Тягно не міцним ще режисером, ще не спроможним перетворити в сценічному матеріалі свій задум, режисером, що має нахил до непотрібного естетства.

Постановка єдиної за сезон оригінальної української п'єси — „Сави Чалого“ за Тобілевичем — була доручена одному з старших і талановитіших учнів Курбаса — Ф. Лопатинському. Але Лопатинський, що не лише ставив п'єсу, а й перероблював її текст, в даному разі не вповні виправдав свою репутацію. Своєю переробкою Лопатинський намагався ідеологічно корегувати Тобілевича і засудити гайдамацького ватажка Саву Чалого в очах сучасного глядача. Проте, це Лопатинському не вдалося. Сава — кар'єрист відступив у його трактуванні перед Савою, який глибоко страждає за свою „помилку“ — навсправжки за зраду справи визвольної боротьби гайдамаків. На перший план режисер-перероблювач висунув особисту трагедію Сави, а не трагедію гайдамаччини. Що ж до перемонтажу п'єси, то загалом його зроблено теж невдало. Тут можна тільки помиритись з купюрами поробленими в п'єсі Тобілевича (скреслення 1-ї дії) та вказати на зовсім вдале вихоплення з 4-ї дії лише одного епізоду. Власні ж вставки Лопатинського, як наприклад, 2-й епізод 1-ї дії, — не цікаві. В постановці режисер також заплутався в еклектиці прийомів лівого театру та в повторюванні задів символічно-психологічного театру (остання дія). Власної режисерської думки не видно було.

Постановкою „Шпани“ дебютував у „Березолі“ режисер Я. Бортник. Спектакль — „огляд-ексцентріяду в 9 показах“ збудовано на утилізації т. зв. малих театральних форм — кабаре, рев'ю та циркової ексцентріяди. Ще недавно був час, коли доводилось обстоювати право на існування цих форм у революційному театрі, тому що їх уважали за продукт розкладу й творчої імпотенції буржуазії, або за виплід „вульгарного“ смаку некультурного глядача (циркові форми). І можна тільки вітати „серйозний“ театр „Березіль“, що він не по-гребував цими формами, де відбився напружений ритм ділового життя європейського міста та високої техніки капіталістичної індустрії. Із „Шпани“ вийшов спектакль яскравої акторської майстерности, із ефектне видовище — режисер зумів міцно скомпонувати спектакль, збудований на нових і таких хистких для драматичного театру елементах, як малі форми. З боку драматургійного „Шпана“ — річ нікчемна. Отже, коли все ж таки стала вона привабливим спектаклем, то це цілковито перемога акторів і режисури. „Шпаною“ театр завоював собі того глядача, який серйозний та ще й український театр волів обминати, „Шпана“ мала найбільший успіх за всі постановки „Березоля“. Проте, треба зазначити, що самий цей успіх спектаклю

в широкого глядача, глядача з вулиці, який іде до театру тільки заради розваги й сміху, обумовився не лише веселістю й дотепним застосуванням малих форм, але ще й порожнечою, малозмістовністю самої п'єси, над якою не тяжила „ідеологія“ чи взагалі глибока думка.

Не будемо спинятися на давно вже відомій талановитій постановці „Гайдамаків“, яку „Березіль“ традиційно відновлює що-року в Шевченкові дні. Треба лиш сказати, що „Гайдамаки“, як формально-досконала робота, як яскраво талановитий „документ“ певної стадії розвитку українського театру, повинні, звичайно, бути в репертуарі наших театрів. Але вони не придатні для характеристики Шевченка, — виразника революційної думки свого часу. Такий Шевченко потребує іншого спектаклю.

Не спинаємось також і на „прохідний“ виставі „За двома зайцями“, відомій Харкову ще з останнього сезону театру ім. Франка.

Щоб покінчити з репертуаром минулого сезону в „Березолі“, розгляньмо постановки режисера Інкіжінова — „Седі“ й „Мікадо“.

„Березіль“, як і раніше його попередник „Молодий Театр“, завжди послідовно і вперто вів свою лінію оригінального творчого театру, що по своєму відбиває своє відчуття й розуміння життєвих явищ, що в собі самому, в своєму творчому апараті виношує весь творчий матеріал і шукає методів відображення його на кону. Тому „Березіль“ увесь час ревниво оберігав свою мистецьку незалежність і своє художнє обличчя від сторонніх впливів і втручання. І запрошення на роботу в „Березіль“ невідомого йому режисера іншої школи, було мабуть вимушеною поступкою тим керівникам нашого театрального життя, які не довіряли молодим режисерським силам, вихованим у „Березолі“.

Робота Інкіжінова в „Березолі“ мала головно той позитивний бік, що всім і наочно показала, що ставка „Березоля“ на власний режисерський молодняк була цілком правильна й обгрунтована: Інкіжінов, не вважаючи на свій більший, ніж у молодих режисерів „Березоля“, стаж і досвід, нічим не виявив своєї більшої майстерности і вміння. Навпаки — постановку „Седі“ доводиться кваліфікувати, як відступ „Березоля“ з позицій революційного театру. Трагедію американського місіонера, який за великий гріх уважав, що негри під тропіками не носять штанів, який мавши жінку, закохався в молоду проститутку і позбавив себе життя через це, Інкіжінов показав у плані наївного психологізму міщанського театру — з переживанням, з примітивними й заялзованими ефектами, як „соловейків спів“, „дош“ то що. В роботі з акторами в „Седі“ дуже мало помітно було режисерську руку: грали актори по різному, так неначе режисер намірився показати в одному спектаклі різні методи гри — від неорганізованого „нутрового“ психологізму до відточеної майстерности березільського актора, що завжди тільки „грає“, тільки „малює“ чи „ліпить“ образ, вільно орудуючи своїм технічним умінням. Припущено в постановці й ідеологічні ляпсуси: режисер хотів „дати бій церковній стихії“, а насправжки вийшло так (у 5-й картині), що як контраст лицемірному цивілізованому християнству, був показаний релігійний сказ первісного дикуньського шаманства. В жодній з постановок „Березоля“ не було таких формально-естетичних та ідеологічних провалів, як

у „Седі“. Не дурно цей спектакль так привітали старі критики-естети. Все, що було приємного в цьому спектаклі, йшло безпосередньо від акторів (І дія) та від художника.

Другою роботою Інкіжінова була оперета „Мікадо“, що йшла на закриття сезону. Оперета за останній час почала притягувати багато уваги наших суспільно-театральних кол. Разом із питанням про прискорення темпу радянзації й революціонування театру, питання про очищення оперетової форми від аристократично-шантаного гною дуже цікавить провідників театрального життя.

Радянське суспільство хоче гнучку й живу форму оперети використати для завдань свого культурного будівництва — багатство формально-видовищних засобів оперети дає багато можливостей для цього. Отже, робота над оперетою — насамперед робота суспільно-культурного значіння. Постановка „Мікадо“ в „Березолі“ ще не повні відповіді тим вимогам, які ставляться до сучасної оперети: „Мікадо“ стара оперета з сентиментально-міщанським змістом, який театр дуже мало змінив і якому мало надав злободенності. Та й у музиці „Мікадо“ немає найціннішого елементу оперети — комізму. Що ж до режисерської роботи в „Мікадо“, то вона трохи більше наблизилась до розв'язання завдань сполучених з перенесенням оперети на наш ґрунт; тут було кілька вдалих моментів (танець моряків у 2-й дії, пародіювання любовної лірики буржуазної оперети, сценка з ослом і ще дешо), якими режисер проривається в сучасність. Проте й матеріал „Мікадо“ подано в плані легкого, правда, але теж не зовсім розробленого ще видовища. Актори ж і тут показали себе майстрами високої кваліфікації, гнучкими і винахідливими виконавцями.

Говорячи про „Березіль“, про його заслуги в запровадженні певної системи акторської гри, в вихованні молоді режисури, не можна не згадати окремо про його художників — проф. Меллера і його учнів — В. Шкляєва та Майю Сіماشкевич. Меллер дозрілий художник європейської культури, проте він не спинився в своєму розвитку, кожна нова його робота вабить саме новою підходу до завдання. Меллер не цурається обережного продуманого новаторства, він також видатний майстер костюму — в цій галузі Меллер прекрасно зарекомендував себе задовго ще до роботи в „Березолі“. Сіماشкевич і особливо Шкляїв також устигли вже виявити свою гнучкість і витонченість смаку й багатство фантазії. Не можна не вказати також на зроблені з значною майстерністю і глибоким відчуттям театральності костюми Шкляєва до „Жакерії“, „Шпани“ й „Сави Чалого“. Та найцінніша риса всіх цих мастрів з погляду театрального в тому, що вони завжди вміють підкорити свою фантазію завданням театру. Досить указати на прекрасні конструктивно-декоративні фрагменти Шкляєва в „Жакерії“, на його ж оформлення „Шпани“. Цю рису — не переступати певної межі, не заслоняти актора, бути в повній згоді з режисером, — художники „Березоля“ вміють зберігати навіть там, де їх робота досягає виключної виразності, де вона перестає бути тільки „оформленням“, де вона „живе“ й „грає“, як невід'ємна органічна частина спектаклю — це можна було бачити в „Мікадо“, де Меллер з особливим смаком і вмінням розкрив свої ресурси театрального майстра.

4

Характеризуючи роботу „Березоля“ за попередні роки, вище ми казали, що він невпинно шукав тих шляхів і засобів, до яких мусить звертатися театр, щоб реалізувати соціальне замовлення часу. Довгу путь пройшов і змістовну різноманітну роботу зробив за цей час „Березіль“—від шукання лінії, точного, правильного рисунку в грі актора, об'єму в групуванню мас і будові мізансцен взагалі, від плакатності перших робіт до поглибленого всебічного розкривання сценичного образу і до повнозвучного синтетичного спектаклю, від агітки до глибокої трагедії й до сатиричного виображення нового побуту—така схема зросту „Березоля“. Хоча й не обійшлося при цьому без певних помилок і хитань—були тут ухили в експресіонізм, туманний символізм то що, але в основі—була це здорова й бадьора творча робота.

Останній сезон, що про його постановки тут говорилося, був як бачив читач, не тільки змістовно-різноманітний характером постановок, скільки строкатий і пістрявий, ідейно-хисткий, з мішаниною формально-естетичних установок. Та інакше, мабуть, воно не могло й бути. Вище (початок розділу 4-го) говорилося, які корінні зміни мусив „Березіль“ запровадити в методи, характер і темп роботи з переїздом до Харкова. Тут, як центральний театр, мусив він зважати не тільки на містечко-культурного й організованого глядача, а й рахуватися до певної міри з глядачем з вулиці, який може дати касу, але який не зносить і не приймає виразно задемонстрованого новаторства. Коли театральним ідеалом такого глядача є сентиментальна пошлість репертуару і напівхалтурна неохайність його виконання в Зеркалової або Віктора Петіпа, то зрозуміло, як тяжко довелося „Березолеві“, щоб піймати цього глядача в свій „невід“. А піймати цей сорт глядача важно не тільки з мотивів матеріальних, а також і тому, що тут не тільки непівський елемент, тут є й радянська інтелігенція та молодь, можливо й робітництво. Можна констатувати, що Березолеві“ кінець-кінцем удалося скріпити свої позиції в Харкові, як це особливо показав театральний диспут—пістрявість репертуару очевидно зіграла у цьому свою роль. Будемо сподіватися, що наступного сезону „Березіль“ знов вирівняє лінію роботи і, шукаючи нових шляхів і форм, використовуватиме свої здорові, перевірені на досвіді здобутки. „Товариство сприяння „Березолеві“ багато може в цьому допомогти йому організацією суспільної думки й уваги круг театру. Як що, звичайно, „Товариство“ не лишиться організацією на папері, або не перетвориться в орган казенної опіки.

Дальша робота „Березоля“ над вихованням молоді режисури, поширення її кадрів, і особливо стимулювання творчості українських драматургів постановкою їхніх п'єс та притяганням в тих чи інших формах драматургів до роботи в театрі—повинні були б стати на чільне місце в ближчому майбутньому.

5

Є одна галузь у нашій театральній культурі, що після революції опинилася в „зачарованому колі“, з якого вона поки що ніяк не може вийти—мовиться про т. зв. народний театр, або театр „традиційних

форм". Залишився від цього театру великий репертуар, певна школа авторської гри, певна система засобів (і досить сильних) впливу на глядача і багато репрезентантів - акторів і взагалі діячів цього театру — словом ціла ділянка культури. На цей театр є великий попит особливо в менш культурного глядача — з цим нема чого й нінащо ховатися. І однаке в старій своїй „редакції“, в своїх колишніх формах, цей театр не придатний до використання в теперішніх умовах, тому, що в ньому є чимало елементів, ворожих завданням соціалістичного будівництва — він занадто наповнений застарілою національною романтикою, він ідеалізує старий селянський побут; з боку ж формально-естетичного цей театр, розгубивши традиції майстерності своїх великих зачинателів — Кривиницького, Заньковецької, Тобілевичів, — виродився в грубий сурогат театрального видовища, отже й з цього боку він без сумніву має лише негативний вплив на свою аудиторію.

Всі спроби оновлення цього театру, які були зроблені до цього часу (головним чином у Харкові) були невдалі. Пояснюється це в найбільшій мірі тим, що справа очищення традиційного театру від намулу несмачних безграмотних „традицій“, принесених сюди насадителями малоросійщини — занадто складна й тяжка, справа ця вимагає не аби-якої майстерності й культурності від тих, хто за неї береться, а також і розуміння тих шляхів, якими можна повести до відродження народній театр. Отже, справа з народнім театром вимагає рішучих заходів і серйозної уваги авторитетних керівничих кол (НКО досі „відмахувався“ від народнього театру) та представників революційного мистецтва — інакше невдалі експерименти ще довго дискредитуватимуть саму ідею такого театру, театру цінного своїми, хоч примітивними, але барвистими формами. Тут, здається нам, доведеться йти не стільки шляхом використання „інвентаря“ старого побутового театру, скільки наполягати на утворенню форм популярної театральної - революційної синтетики.

6

„Український театр уже став чинником загально-культурного радянського будівництва і це відповідає тому становищу, яке зараз посідає й українська культура в цілому. Так ми виходимо за межі національного провінціалізму і наш театр стає чинником першорядної культурної ваги і в підвищенні культурності мас, і в створенні театральної культури“ — так недавно говорено було після театрального диспуту, що відбувся в березні — квітні.

Справді, за останні два-три роки помітно зросла питома вага українського театру й його культурне значіння. Крім „Березоля“, ми маємо такі сильні театральні одиниці, як театр ім. Франка, Одеська Держдрама, театр ім. Шевченка і театр ім. Заньковецької. Зорганізовано недавно робітничий пересувний театр „Веселий пролетар“, що має бути за зразок для клубних драмгуртків. Зростає інтерес до цих театрів, вони помітно скріпляють свої позиції. Одеський театр, приміром, мав середнім числом 64% одвідування на протязі минулого сезону. В цьому числі тільки 43% глядачів — українці, решта ж — глядачі інших національностей. Отже, це підтверджує сказане вище

про широку культурну роль українського театру, не тільки серед української трудящої людности.

Проте, до цього часу революційний український театр дуже мало дбав про розвиток української драматургії — на пальцях можна перелічити всі ті оригінальні українські п'єси, що пройшли в українських театрах за час революції. Дуже часто наш театр живиться перекладами поганих речей з чужих мов. Такого ненормального явища треба збутися. Коли воно мало певне виправдання в час завоювання глядача-неукраїнця, то тепер, коли вже зламано лід недовіря до українського театру в цього глядача, треба постановками п'єс українських авторів стимулювати розвиток нашої драматургії. Це му-сить прискорити й оживати темп розвитку української соціалістичної культури.