

ОРГАНІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ. ЛІТЕРАТУРА

Центровідбіжність та „культурне“ насичення

Життя людини супроводжується постійним надбанням нових зв'язків з оточенням, створенням нових умовних рефлексів. Щодня людина зустрічається з якимись новими явищами, що входять і збагачують її набутий досвід.

В молодій людині це збільшення кількості нових рефлексів, організація аперцепції, йде бурхливо й інтенсивно. Коли ж людина повнолітня й наближається до старості, коли в ній є вже багато старих комплексів рефлексів, зняряддя й форма пристосування стабілізувалася, тоді придбання нових зв'язків йде повільніше й важкіше.

Молода кляса так само втягує в себе багато нового, швидко збільшує свою аперцепцію, і навпаки — кляса, що занепадає, зберігає набуті комплекси й відштовхує нові.

Ці дві тенденції — розвитку й стабілізації — завжди соприсутні в житті суспільства, в культурному процесі. Завдання нашого мистецтва — боротися проти стабілізації за розвиток, тобто сприяти одній тенденції проти другої.

Ми хочемо розібрати тут цей розвиток, при чому не в цілому, а лише в розумінні культурного нагромадження, що може відбуватися за допомогою мистецтва.

Мова йде, значить, не про створення таких зв'язків, рефлексів, що правлять за домінуючих чинників поведінки, не про головні соціальні комплекси. В той же час мова йде і не про функцію мистецтва — „познання“, тобто про подавання матеріалу для ознайомлення (етнографічні або якісь подібні відомості).

Останнє є завдання „наукових“ книжок — популярних чи непопулярних. Мистецтво не бере на себе їх завдань. Проте мистецтво — екструзія повинна штовхати людину до науки, до науково систематизованого сприймання світу. Мистецтво повинно подавати матеріал для такого сприймання і, взагалі, вживати подразники, що зв'язані з ними, що нагадують про нього, тягнуть до науки всупереч тенденціям по-кустарному, по-традиційному сприймати речі й взаємовідносити їх.

Такого ролу подразники, що зв'язані з комплексами систематизованого соціального досвіду, „вв'язують“ і нові й старі явища в ці комплекси. Велике значіння має „вв'язування“ саме старих явищ, тобто таких, що найбільш небезпечні щодо обивательщини, кустарництва тощо.

Ці старі явища, що до них вже є стаде ставлення, набуто за старих часів, — в переходову добу, після великого соціального зсуву — революції продовжують своє існування, повільно змінюючись, — змінити їх і є завдання переемоціоналізування.

При чому для старих часів є характерним те, що ставленням людини до життєвих явищ виховувалося в надзвичайно обмеженій — щодо широти соціальних зв'язків — обстановці. Замкненість сім'ї, неможливість широкого спілкування, малописьменність і т. п. заважали розумінню життєвих явищ в загальному науковому соціальному плані. Щодо побуту, то наслідки цього і тепер відчуються в величезній мірі і ще відчуватимуться.

Завдання культури в боротьбі проти цих сталих ставлень, це прищеплення свідомості соціального значіння явищ через подавання їх в плані соціального систематизованого досвіду, в плані науки.

Всі подразники, що зв'язані з цим досвідом від імен до тих або тих наукових тверджень, є корисними тематичними елементами для завдань мистецтва. Проте

вони корисні не як подавання читачеві популярних знань, а як популяризування знань, вірніше „популяризування“ наукового ставлення до життєвих явищ.

Першим же ступенем до включення життєвих явищ через мистецькі твори в систематизований досвід, в плян науки — це включення явищ, що подаються взагалі в широкий соціальний досвід, хоча б і не визначений до науковости.

Конкретне здійснення цього в мистецьких творах йде через різноманітність його тематичних елементів, через пов'язання одних елементів з багатьма іншими, через культурне насичення, через пов'язання простих конкретних тематичних елементів зі складними, що виразно зв'язані з широкими узагальненнями.

Тенденція, що протилежна цим завданням мистецтва і яку доводиться переборювати, стабільність набутого досвіду здійснюється в нашому мистецтві в чималій мірі. У багатьох ліриків, таких, як Сосюра, Єсенін та ін., і не тільки серед поетів, але й прозаїків, можна бачити численні тематичні елементи, що з своєї замкненої сталості нікуди не ведуть.

Ми вже казали про „любовну“ лірику. Що ж в ній є?

Подається дуже звичайні становища та ситуації, але щоразу в нових варіантах, отже комплекс, власно, залишається один і той же. Все діяння твору відбувається майже в цьому одному комплексі. Діапазон таких творів обмежений, вузький.

Подавання в творів багатьох нових подразників, з широкого соціального досвіду, подавання „культурних“ подразників, насичення твору подразниками диференційованої культури сприяє культурному збагаченню аперцепції сприймача.

Це збагачення є все ж таки момент статичний, це просто кількісне нагромадження.

Але ми вже казали, що не завжди це нагромадження йде легко, для цього потрібні відповідні умови.

Тенденція до стабілізації набутого досвіду заважає цьому нагромадженню.

Насичення творів „культурними“ подразниками якраз і править за чинника, сприяє знищенню цієї тенденції до стабілізації. Окрім статичного моменту, це насичування створює нову тенденцію підчас сприймання твору. Воно штовхає сприймача від обмеженого вузького комплексу в усі боки набутого соціального досвіду. Воно тягне його від сталої звичайної ситуації до нового, що пов'язує його з культурою, систематизує його досвід, пов'язує з життям цілої класи, з її найкращими надбаннями.

Такі твори можна назвати центровідбіжними, де центром є даний вихідний комплекс, а сфера діяння — соціальний досвід.

Для пояснення наведемо два приклади. Перший — зразок обмеженої лірики

Моя мила, хороша дівчинко,
Я без тебе і радий журюсь.
Хай колись ми розтанемо в вічному,
Пронизавши вечірню зорю.

Але я зараз знаю,
Що ти десь там стоїш,
Де вії твої з краю
Над журбою схилили каміш.

Заглядають прозорі очі
І воркують до мене слова:
«Ти, мій милий, хороший хлопчику,
Де твоя буйна голова?»

А я тут у своїй старої,
Що в сіді окуляри бурчить,
Чи летіти нам горю,
Чи на теплій землі спочить?

Над тобою і мною і тою.
Що іскристі нам болі несла.
А тепер ми розбили любов'ю
Ту прозору мінливість зла.

(В. Поліщук. «Лист». Зб. «Громохкий слід»
ДВУ, 1925 р., ст. 247).

В протилежність цьому наводимо другий зразок — центровідбіжну прозу:

«Чарльз Дарвін в своїй розвідці про еволюцію видів каже: великий жук тремтить від заздрощів, одчаю і кохання, бачачи зразок крупніший за себе.

Родріго Христопсов робив в житті багато гарного. Подібно до того, як у великого Кіна був льокай і супутник Соломон, так само Христопсов був нестямним холоуєм, захопленням промі-
нистим козачком біля багатьох світил наук, мистецтва і державної влади. Висловлюючись фігу-
рально, він був відданим Санчо - Панчо у багатьох Дон - Кіхотів людської думки, повсталих
проти брехливих і задубілих догм міщанства і інертності. Він був маркітант великих ватажків,
коваль і квартирмайстер геніяльної кінноти, мужа легендарного походу».

(Тур. «Голубая Форель». Москва, «Літера-
турная газета», № 17, 1929 р.).

Насичення літературно - мистецьких творів „культурним“ подразником, вве-
дення таких різноманітних тематичних елементів з зафіксованого широкого соці-
ального досвіду, щодо мистецької функції певне спрямованого переемоціоналізу-
вання є позитивний чинник.

Коли мистецтво, як ми казали раніш, не завжди спроможне зв'язати виразну
емоцію з певним подразником остільки, щоб цей зв'язок правив за виразний по-
зитивний або негативний чинник поведінки, то, в усякім разі, мистецьке емоціоген-
незування спроможне притягнути увагу сприймача і після сприймання даного твору
до таких фіксованих елементів диференційованого соціального досвіду.

Тонізація, як наслідок сприймання твору, що обмежена для виконання все-
бічного переемоціоналізування, проте є достатня для позитивно - емоційного офар-
бування „культурних“ подразників.

Нагадаємо, що мова йде не про переемоціоналізування цих подразників, тобто
створення негативних або позитивних зв'язків, відношень до них, оцінок тощо. Ні,
мова йде про втягнення сприймача до надбань культури, при чому не тільки до
молодої пролетарської, але також і до буржуазної, феодальної тощо, до культури
всього світу. Завдання вживання таких тематичних елементів, це попереднє нагро-
мадження надбань культури, збагачення соціального досвіду сприймача, насичення
його матеріалом, який, класово організуючи, зможе створити свій класовий світо-
гляд. Такий світогляд буде побудований на широкій культурній базі, а тому буде
міцніше заброньований від хитання і непевности.

Проте, ще раз зазначимо, що завдання екстрективного мистецького твору не
полягає в подаванні самих елементів систематизованого соціального досвіду (це
завдання спеціальної літератури), але в уживанні таких подразників, що зв'язані з
таким досвідом, і вже через них сприймач буде прагнути до нього, цінувати його,
а тим і виходити з обмежених, кустарницьких, традиційних уявлень — комплексів.

Значить, соціальне навантаження цих тематичних елементів полягає не в них
самих, як кінцевих частин комплексів, але в тій тенденції, що вони створюють у
сприймача — в даному разі — прагнення до знань, до науки, до систематизованого
соціального досвіду.

Такі тематичні елементи не переемоціоналізуються, а лише емоціоналізую-
ються, як ступінь до переемоціоналізування, тільки тому сюди можна включити
подразники, пов'язані з ворожими класовими культурами. Зацікавити це не значить
зробити оцінку. Капіталізм надзвичайно цікавив й притягував увагу Маркса. Не

маючи такого зацікавлення, він не міг би його критикувати. (Правда, що присмак позитивної емоції підчас такого притягнення уваги залишається, але не надовго, тому що подальше ознайомлення з даним елементом ворожої культури знищить цей присмак. А без цього подальшого ознайомлення такий подразник сам по собі не багато значить, бо його значіння саме в створенні прагнення до дальшого ознайомлення).

„Культурні“ тематичні елементи, подібно до всіх інших можливих елементів мистецького твору, можуть бути і засобом, і соціальним навантаженням, в залежності від існуючих рефлексів у читача, від його аперцепції. Коли такий „культурний“ елемент входить у систему звязків сприймача, коли він пов'язаний з якоюсь емоцією, то такий елемент, як емоціогенний подразник, буде засобом, що буде спроможним іншим елементам твору надавати рефлексогенність. Коли ж він новий та не емоціогенний, то тоді він, завдяки іншим елементам, що мають емоціогенність, буде правити за матеріал соціального навантаження.

Ми розібрали ці елементи водночас в цих двох його функціях, що і треба робити тому, що розгляд мистецьких творів в цих двох плянах окремо в кожному є наукова абстракція і в достатній мірі умовна.

Отже, „культурне“ насичення лежить поміж двох функцій мистецтва, поміж функцією „познання“ й функцією переемоціоналізування — воно є функцією опосередкованого переемоціоналізування.

Щодо пов'язаності з життям „культурних“ тематичних елементів в пляні „фантазія — факт“, то вони наближаються до другого полюсу — факту.

Зрозуміла річ, що за фіксацією якогось визначеного елементу культури лежить самий факт культури, хоча б його іманентна характеристика була б фантастика, вигадка тощо. Навіть імени Дон-Кіхота в наведеному прикладі, і те відповідає щось реальне і цілком фактичне — герой повісті Сервантеса, не як людина, а саме, як літературний герой, герой в написаній книжці.

„Культурні“ тематичні елементи характером своєї сугестії наближаються до тематичних елементів факто-монтажу, а тому вони мають переваги останнього щодо побічних шкідливих ефектів мистецьких творів.

(Далі буде)

П'ЯТИРІЧКА І ПРОБЛЕМА ЛІТЕРАТУРНОЇ „ФОРМИ“ ВОЛ. ГАДЗІНСЬКИЙ

Узагальнююча лінія футуристичного процесу (деструкції), ідеологічно переломлена в призмі пролетарського світогляду (конструкція), є панфутуризм, «мистецтво» переходової доби до комунізму.

(З панфутуристичного маніфесту. Семафор у майбутнє. Київ, 1922, стор. 7).

Іноді так корисно заглянути в минуле, щоб перевірити: а як ми зараз думаємо. Чи пішли вперед, чи затрималися на місці, чи, може (і це найгірше), життя і час побігли уперед, а ми не лише затрималися, але, умовно не посуваючись, абсолютно йдемо назад...

І через те перевірка попередніх позицій і, що важливіше, порівняння з ними сучасних часто розв'язують сумніви, зміцнюють довіря до перейденого шляху і накреслюють нові шляхи у нових умовах. Не без користі буде — в пору, коли генеральний плян п'ятирічки накреслив шляхи, як з „непівської країни“ зробити соціалістичну, і до цього пляну ув'язується питання напрямків і темпів культурного будівництва — поставити питання так:

Чи відповідає дотеперішня лінія панфутуризму цим новим умовам культурного росту, чи цей напрямок і темп

розвитку літературних форм і їхні функціональності відповідають плянам росту економічного життя та культбудівництва? Чи правильні були твердження, що панфутуризм „об'єднує деструктивну акцію, доводить деструкцію до кінця (поглиблення революції) і зводить другу дугу історії мистецтва, стаючи системою конструктивною“?

Минуло вісім років, тобто доба, або навіть доби, в темпах нашого часу. І що ж, чи не потрібна була у свій час деструкція? Чи не конче було руйнування старих форм мистецтва, аж до заперечення мистецтва в цілості, в розумінні такого мистецтва, як це розуміли минулі доби і, зокрема, останні десятиріччя мистецтва буржуазного? Як з тим питанням у нас на Україні, де тоді, за поглядами деяких доморослих політиків, хutorянських теоретиків та пророків „з божої ласки“ усе було таке демократичне, усе таке республікансько-народне, усе таке ідилічно-благоденствующе, що і революція, і літературна деструкція виглядали як хоро-бліві мрії фантастів, шкідливі думки непризнаних геніїв, бунтарські пориви анти-патріотичних авантюристів та національних зрадників.

Бунтувалася доморосла провінція Шаповалів, Товкачевських, Євшанів проти футуристичних експериментів. На арені української літератури „П'єро задавався, кохався і (нарешті) мертвопетлював...“ А на ці експерименти непризаного новатора і навіть „несерйозного блазня“ неслися у відповідь домашнє гниле глузування, лукаві посмішки признаних авторитетів і „знавців“ або — погордливе мовчання ображеного в своїому затишші українського провін-ціяла із обох боків Збруча.

Якже ж так — говорила мовчанням або іноді вустами своїх пророків україн-ська громадська думка, якже ж так?! Ще будувати „ми“ не почали, ледве живемо під царським чоботтям, а тут „П'єро задається, кохається і мертвопетлює“... Це ж скандал у солідному, тихому побуті лояльних чиновників Російської Імперії.

А потім закрутилися діла.

Після війни.

Коли почалася революція, затишшя рухнуло, громади перемінилися на народні секретаріати, Центральні Ради. Велика „деструкція“, що розвалила царську імперію, дібралася і до української провінції. Тоді усе перемінилося. Якийсь про-летаріят появився на Україні перед жахними очима недавніх громадян, селянство якось дивно розкололося і не хотіло слухати „національної“ влади (проклята чернь!), не помагали гарячі заклики відомих поетів Олесь, Чупринки і ім'я їм рек, Шевченко навіть став якимсь іншим, і це все з шаленою швидкістю, де навіть не вистачало часу, щоб почухати потилицю з оселедцем, і нараз — нові хазяї на Україні: над Дніпром, у місті славнозвісному Києві почав виходити журнал „Мистецтво“.

Подумайте, більшовики — і журнал українською мовою. І мову забрали — на-гальні деструктивісти.

П'єро вже не задавався. Перестав кохатися. Зв'язався з тими, що були в ше-регах армії великої деструкції і навіть, до сонця, цього „українського“ сонця, що освітлює і так любить „сонячну Україну“, посмів обізватися цілком демократично, вже не „добродію“ або — „Пане добродію сонце!“, а просто: „Тов. сонце...“.

Нічого собі братання на тлі руйнування мрій, поривів, коли „національна честь“ луснула, як абстракт і як реальна категорія дрібнобуржуазного героїства, а замість неї появився якийсь новий „абстракт“ — класової свідомості пролетар-іяту та трудових мас. І тоді деякі поети писали:

— І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключев:
Росіє, Росіє, Росіє моя.

... Стоїть сто - розтерзаний Київ
і двіста розіп'ятий я.

Хто посмів плакати на руїнах розваленого царства Романових і „сто - розтерзаним“ контр - революційним Києвом, у цей такий кривавий і такий радісний час?! Коли навіть до сонця хотілося сказати:

— Тов. Сонце...

Здається, таке нетактовне, навіть глупе протиставлення. Цілком не соціологічне. Може, навіть проти законів діалектики. Може, навіть проти теорії пізнання.

Але крутиться далі невпинно і механічно кіно - стрілка минулого. Вже трава виросла на свіжих і нерозпізнаних могилах „Перших хоробрих“. Вже затих гуркіт кулеметів і гармат на Збручі і під Варшавою...

Цікавий цей фрагмент із генеральної деструкції старого. Які цікаві залишив він сліди в літературі українській цього періоду. І як корисно деколи розгорнути ці запилені уже картки книг, журналів, газет і постежити за цими слідами ходу думок, залишених на папері.

Потрібна була деструкція в економіці, щоб перейти до доби реконструкції. І чим же можна сьогодні заперечувати або висловлювати сумніви з лукавою посмішкою всезнайки або зрадянізованого хуторянина, що — у цьому ж періоді, в культурному процесі та його цінностях деструкція не була „логічною рацією“, не була діалектичною konieczністю, не була одним із важливих знаряддів класової боротьби на культурному фронті.

Колишнє гасло буржуазно - футуристичної деструкції з часу перед війною й до революції, що тоді соціологічно виражало занепад, гниття й розклад буржуазних цінностей у літературі після періоду буржуазного розквіту, з моментом вибуху революції переходить до рук класового ворога буржуазії — пролетаріату, як засіб — знаряддя класової боротьби. Деструкція у мистецтві, в руках революції це — гасло для руйнування старого, капіталістичного, щоб на цих руїнах перейти до реконструкції.

І здається, сьогодні, коли вже минуло перше десятиріччя революції, становиться безперечно самозрозумілий цей факт, що „активна деструкція, завданням якої є ліквідація буржуазного мистецтва“ („Семафор у майбутнє“. Стор. 5), була гаслом вчасним, потрібним, а наслідки її, як практична літературна робота — боротьба й шукання, діалектично безумовно конечні.

Цікаво й дивно водночас, як багато ворогів і як мало прихильників було в цього гасла й практичної роботи, що з нього витікала, у колах тодішнього суспільства. І легко зрозуміти, чому так глузували над ним епігони старого і тодішні Дон - Кіхоти хуторянсько - дрібнобуржуазної України, але дивно, чому так різко, аж до розгрому включно (1924, 25, 26 р.р.), виступали проти цього деякі політичні діячі, навіть поборці із рядів революційних.

Так, слово „деструкція“ викликало якийсь панічний жах у головах тих, що у літературних справах думали категоріями та визначеннями Белінських і Полевих, а на Україні — Єфремових, Грушевських, Євшанів, Шаповалів і Товкачевських. Це ж так ясно... І що сталося тоді з Плехановим, Воронським й І. Франком. Консерватизм у методах мислення в теорії викликає надзвичайно анекдотичні наслідки в практиці, навіть тоді, коли люди вважають, що:

— Поведілок,

Вівторок,

Середа й т. д. —

це — не вірш.

І, навпаки, за вірші вважають такі „штуки“:

«Ой, весна цвіте
Під пташиний спів.
Дужий пах іде
З золотих степів...»

(Це із „Гарту“ № 7/8).

І хто скаже, читаючи ці вірші, що й сьогодні в нас уже зайва деструкція? Вона у певній частині літературних позицій в УСРР наявно потрібна.

Тут є ріжниця ось яка: „Понеділок, вівторок“ і т. д. є парадокс, що досить яскраво висміює старі шляхи поезії, а інші приклади не є навіть парадоксами. Розуміється, це не вірші. І далі — ще одна ріжниця: автор першого, не вважаючи себе за поета, кинув оцього парадокса, а автор другого вважає що він справжній поет (?), сотні раз вище за першого, і напевно — пролетарські.

Наявно, деструкція і в наші дні потрібна.

Оця маленька екскурсія в минуле досить наглядно доводить, що гасло деструкції кинуте десять років назад й теоретично оформлене в „Маніфесті панфуртизму“ щодо правих ділянок радянського фронту української літератури, цілком не загубило своєї актуальності так щодо поезії, як щодо прози та критики. Воно зв'язується далі (як це комусь не думається навіть за курйозне) з п'ятирічкою, і зв'язується в ось якому розумінні:

П'ятирічка — генеральний плян будування соціалізму і велетенська переконструкція економіки на соціалістичних підставах. Тобто таким же напруженим темпом повинна гнати вперед і надбудова, в першу чергу — пролетарська література наша, з тим, що цей темп повинен торкатися саме видатного розвитку формальних шукань і формальних досягнень при надзвичайно чіткій ідеології — тобто яскраво виражених класових змагань революційного пролетаріату і його авангарду — комуністичної партії нашої країни.

Тут проблема „лівої форми“ в сучасній літературі УСРР у зв'язку з реконструктивним періодом розгортається на всю широчінь актуальнішого змагання, стає невідкладним завданням сучасності.

Як це розуміти, щоб не було жодних неясностей, жодних сумнівних догадок щодо цього кардинального питання.

А ось як:

1. Гасло деструкції залишається чинне усяди, де далі ведемо боротьбу з правою течією українського літературного процесу (від неокласиків і неоваплітчан із Літармарку до Донцовського крайнього флянгу). Тут мусять бути чинні усі засоби деструкції — як руйнування усіх традицій, коріннів і тенденцій розвитку буржуазних і дрібнобуржуазних епігонів української літератури. Тут усі засоби деструкції придатні, щоб виявити назадницьку, реакційну, консервативну, а частково й контр-революційну суть правих угруповань.

2. Але деструкція і там потрібна, де у революційних групах письменників під ширмою ідеологічної ортодоксальності контрбандним чином, фабрикується формально-старовинний хлам, одягнений нібито в революційну ідеологію. Це ж факт, що в нас чути іноді голоси: „Дайте пролетарські сонети, канцони, терцини!“ і т. д., тобто — наливайте нове вино у старі амфори. Ми гадаємо, що від цього нове вино не покращає.

І так гасло деструкції залишається при аналізі проблеми „форми“, чинне на два боки, тобто: на прямого ворога, що ще стоїть напроти нас у своїх пози-

ціях, і на захованого ворога в наших шерегах, що його ми визнаємо як формально правий ухил при продукції пролетарських творів за зразками клясики давно вже оджилої, що її визначили цілком інші (соціально й культурно) доби.

Це про деструкцію.

Але у цьому ж 1922 році панфутуризм, крім цього руйнацького гасла деструкції, як це ми бачили вище, поставив водночас друге завдання, визначене гаслом: „Довести другу дугу історії мистецтва так, щоб панфутуризм, деструктуючи, став „системою конструктивною“.

Тобто, ув'язуючи цей процес з процесом відбудови та реконструкції — будування соціалізму, немов у запіллі революційного фронту панфутуризм другою рукою починає витворювати продукти вже не лише полемічного стандарту, змагаючися з ворогом, але продукти конструктивного стандарту, що є неначе бетоном для нових заводів п'ятирічки у літературі; цей бетон — твори нової епохи, нашої епохи — сучасності, і вони складають соціалістичний будинок надбудови, витворюють продукт Нової Генерації, не в розумінні журнально-вузької назви, а в розумінні нового покоління, що з переходової доби хоче увійти до комунізму.

Уже давно в поезії та прозі набридла розвінчена лірика, ніжна сантиментальність подихів вітру з України, степів, квіток і т. д., одним словом, емоціональність неорганізованої, непереробленої, неіндустріялізованої і немашинізованої природи (з людиною включно). Стихію природи заступає техніка й організована індустрія. А в літературній творчості цей процес ліквідації дикої природи, заступлення стихії сонячного світла електричною енергією, — трансформується на ліквідацію наївної емоціональності „чарівних сонетів“, функціональності і інтелектуалізмом.

Не стихійне биття серця, а — навпаки — організоване наукове мислення доведе нас до найоригінальніших „художніх“ масштабів. „Художніх“ (в лапках), бо це умовне поняття не менше хитре й зрадливе, як багато абстрактних понять ідеалістичної логіки та філософії взагалі, розшифрованих теорією пізнання та діалектикою, відсунених на задній план експериментальною наукою та матеріалізмом.

„Художність“ — це умовність різна за різних епох клясових взаємин.

„Функціональність“ — це абсолютність у межах нашого, людського пізнання.

Тут не гра слів, не попадання із одної метафізики до другої, а навпаки:

Одкинення матеріялу нездатного для нас та витворування й перетворювання нового, що його вимагають нові форми буття й побуту, визначені через нові клясові пропорції.

Тобто:

Замість дерева, глини, цегли — залізо, бетон, скло;
замість кінних кур'єрів, голубів — телефон, радіо і т. д.;
замість...

...і нащо далі давати приклади, коли ці реальні категорії сучасності вимагають нового продукту в мистецтві, нового літературного стилю, визначають новий літературний продукт стандартного типу.

І знову перед нами проблема „форми“ у цілій широчині.

Практично: конструкція так конструкція.

І, розуміється, у літературі.

До конструктивізму договорився, чую радісні голоси антидіалектиків, емоціоналістів і навіть консерваторів деяких із марксівських кіл. А бувають тепер і такі консерватори (див. відому статтю із „Правди“ про консерватизм у нас).

Ні, не до конструктивізму, у звичайному розумінні конструктивістів із „Авангарду“, а конструктивізму, визначеного через функціональність, і то класову функціональність літературного виробничого процесу.

Отже, проблему форми у теперішню хвилю ставлять перед нами надзвичайно різко розвиток літературного руху і вимоги читача.

І справа в цьому: чи писатимуть — у нас письменники - партійці, комсомольці й дійсно-радянська частина попутчиків з цілком ясно визначеною ідеологією пролетаріату, з цілком твердою, його ж класовою соціалістичною свідомістю та марксовським світосприйнянням, — свої твори засобами формальних досягнень Софокла, Бокаччіо, Вольтера, Шіллера... Марка Вовчка, Шевченка і т. д., чи шукатимуть нових форм техніки слова. Або іншими словами: чи, озброєні матеріалістичним світоглядом та марксовською діалектикою, маршируватимуть на місці збитими шляхами старих формальних штампів і трафаретів, чи — і це складніша штука — шукатимуть нових типів і стандартів оформлень, що формально відповідали б новим класовим пропорціям (тобто: пролетаріат-гегемон), новим формам економіки та побуту.

Тобто: 1) чи формально стояти на місці?

2) чи шукати та йти формально уперед?

Перша комбінація не вимагає великого напруження. От сяде людина за столом і, озброєна „ідеологічною видержаністю“, пише, як Нечуй-Левицький, той же М. Вовчок, той же Шевченко або Л. Українка. І таке ще було б чудово, а то пишуть десятки разів гірше...

Тобто: перша комбінація є засіб найменшого опору, шукання найвигіднішого шляху для збуту своєї продукції, є — так би мовити — правим опортунізмом у ставленні до формальних проблем в сучасній нашій пролетарській літературі

Друга комбінація вимагає вольової натури і свідомого скерування при: „вливанні нового вина в нові амфори...“

Ця друга комбінація складніша. Вона різко ставить питання боротьби письменника, художника, архітекта з матеріалом.

Для архітекта ця боротьба простіша, бо нові часи дали бетон, шкло, сталь, і ми маємо ну хоч би новий будинок Радіотелеграфу в Москві та так уже спопуляризований будинок Промисловости в Харкові. У літературі, в руках письменника, поета, критика, прозаїка, драматурга залишилося „слово“, незмінне в своїй генезі й суті, хоч так різнотонне у численних мовах.

Не без причини „Нова Генерація“ стоїть так близько до архітектури й кіна. Це генетично цілком зрозуміле. Ці дві галузі мистецтва найближчі новим класовим пропорціям і новим шуканням у культурі та побуті. Це через те, що архітектура не зв'язана так матеріалом, як письменство, тому що кіно — витвір нової доби.

Ці дві галузі мистецтва немов підганяють схудлу від одностайности харчу (слова) літературну кобилу (тут не мовиться про „Зелену кобилу“ з Літярмарку. Ця „кобила“ стоїть на місці!..).

Отже, в літературі процес нових експериментів, нових шукань у цьому ж одвічному матеріалі слова — надзвичайно важкий. Він вимагає постійної вольової натури та завзяття, колосального знання цього ж слова, щоб з нього „ліпити“ за новими методами новий літературний продукт.

Тому ж і було так в історії літератури взагалі, що в мільйонах томів різного книжкового хламу так мало „шедеврів“, і всі класи та нації високо цінили так звані „генії“, тобто людей, що уміли, маючи твердо визначений класовий світогляд, перетворювати слово на новий продукт письменства, потрібний для даних класів і націй.

Ось тому в нас так різко стоїть проблема „форми“ й власне, „лівої“ „форми“, цієї „форми“, що її намагає й створить нова генерація нових людей на перевалі від переходнової доби до комунізму.

А що цих нових людей витворить і витворює революція й теперішня її доба, економічно визначена п'ятирічкою, то ясно, як нерозривно зв'язана з нею проблема „лівої форми“ та її вишукання під теперішню хвилю.

Зробимо деякі порівняння. Вони конечно потрібні. Наприклад:

Формально лівий флянґ		Формально правий флянґ	
I	II	III	IV
«Інтелігент»	«Чайка»	«Міжгір'я»	«Вальдшнепи»
«Двері в день»	«Кучеряві дні»	«Вуркагани»	«Мотря» (трилогія
«Про що розповіла ротацийка»	«Майстер Корабля»	«Буйний хміль»	Лешего)
	«Жана Батайльонерка»	«Роман Костомарова»	«Сонячна машина»
	«Білий Вовк»		і т. д.

Хто лише трохи знає літературу нашу сучасну, негайно побачить, що численність продукту, його масштаб численно зростає справа. Бо в I-шу групу, може, ще можна умовно переставити б Бузька „Чайку“, до II-ої одну-дві повісті авторів із Вусппа, до III-ої — повісті досить численної групи Ваплітян (колишніх), а до IV-ої — „Сонячну машину“ і т. д.

Тобто наглядно видно, що там, де йде шукання нових шляхів — щодо формальних досягнень, — найтяжче писати, і формально нові продукти — нечисленні, та виступають рідко, а — навпаки — там, де „народ письменський“ мандрує старими стежками — там, розуміється, продукувати легко. Узняв злободенний матеріал, тах-тарах, написав приблизно грамотно, і вже друкують чи в журналах, чи в ДВУ або Книгоспілці, й автор задоволений, і читач має „духовну їжу“, і видавництва задоволені. Діло крутиться. Бюджет є. Уся земля крутиться. Усе крутиться...

А процес „виходить“ так, що, таким чином, не тягнеться читацьку масу (цього робітничо-селянського читача, про якого скільки говориться) уперед, а, навпаки, він залишається на місці, при старих „смаках“ і читає М. Вовчка й інших „клясиків“ замість — „Кучерявих днів“, „Білого Вовка“ та „Інтелігента“.

При цьому треба просто і твердо сказати, що „Міжгір'я“ — формально надзвичайно слабе, в „Кучерявих днях“ — багато провалів, а чи ж не є формально цілком одсталі „Мотря“, „Сонячна машина“ та навіть з таким тріумфом у правих колах прийняті „Вальдшнепи“...

Ми тут не обговорюємо ідеології. Ми визначаємо масштаб формальних досягнень, щоб ще раз скрикнути:

Не йти ж нам утертими стежками навіть клясиків минулих доб.

Це формальний опортунізм!

Це, коли хочете, правий ухил при перетворюванні на продукт сюжетної сировини!

Ми мусимо шукати нових стандартів словесного оформлення!

Будинок Промисловости це не Будинок Земства у Полтаві. Твори нашої сучасности, твори пролетарських письменників, не можуть виглядати так, як повісті М. Вовчка, Н. Левицького, навіть Л. Українки й Коцюбинського.

Це немов би Будинок Промисловости збудували в стилі полтавського Будинку Земства або Голосіївського Інституту (Курйоз!...) ...

Так надзвичайно різко стоїть перед нами, пролетарською літературою, питання „форми“, так різко, як в економії виконання п'ятирічки. Мусить бути виконана.

І тому сучасний момент вимагає від пролетарських письменників незвичайного вольового напруження, щоб переламати старі звички, старі літературні штампи й трафарети, зламати дуже ще твердий консерватизм формальних перетворювань слова.

Ми дозволили собі велику розкіш, три роки дискутуючи й не написавши ні одного порядного роману.

Ми з насолодою читаємо вірша Влизька „Вірш у крупному масштабі“. В ньому — вольова натуга, в ньому досконале перетворення словного матеріалу, і цей вірш стане на крайньому флянзі лівого шукання. Цей вірш типічно деструктивний і типічно конструктивний... Це не парадокс. Буває так, що парадокси стають фактами. Чи не є поява цього вірша у „Гарті“ знаком устремління Вуспу вліво? Коли так, то скоріше на цьому повороті до формальних шукань наліво, до — „Нової Генерації“. А такі симптоми вже у Вуспі були, через появу в „Гарті“ індустріальних фотографій...

Треба знати класиків, алена їхніх „стандартах“ далеко не поїдемо.

Ми перед добою щораз глибшого перетворення словесного матеріалу вліво.

Ці шляхи, що їх в українській літературі, в темряві хutorянського провінціалізму, у пітьмі малоросійщини й червоного українфільства, пробив і намітив панфутуризм з самого початку своїх шукань, проламливав їх через скелі консерватизму літературних традицій минулого, проклятого минулого, мусять бути поширені. Мусять яскравіше засвітити „Семафори в майбутнє“, пропускаючи вантажники з продуктами лівих форм мистецтва через купи старого хламу, через барикади одвічних традицій.

Може, навіть не „Літературу“ (з великої літери) ми зараз „творимо“, а якісь нові методи перетворення „Слова“, для витворення продукту, що так спаяв би фундаменти нового будинку соціалістичної надбудови, як зв'язують залізобетонні бики Дніпрельстану одвічну стихію Дніпрових порогів.

Мало досьогодні зроблено! Проклято мало!

„Катафалк мистецтва“,

„Семафор у майбутнє“ і

три річники „Нової Генерації“,
декілька книжок.

А треба зробити так, щоб над перетворюванням, ламанням словного матеріалу української літератури зі спрямуванням — формально вліво, запрацював не лише актив „Нової Генерації“, а вся оця молодь пролетарська, що, углиблюючи революцію політично, мусить зламати старі смаки, звички, штампи та традиції літературних оформлень і — йдучи формально вліво, що відповідає ідеологічно - класовим завданням (ідеології), — утворить новий стиль соціалістичної надбудови Нової Генерації Людства.

Це на шляху із переходової доби до комунізму.

ПЕРЕДПЛАТИ
НА
НАШ ЖУРНАЛ
1р9і3к0

БЛЮКНОТ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ

Процес асиміляції футуристичних надбань пересічною літературою відбувається дуже повільно й має деякі специфічні риси.

Пересічний письменник засвоює від футуризму (конструктивізму, експресіонізму, символізму) не істотний зміст руху, а зовнішні його ознаки. Саме так треба розцінювати футуристичну розбивку віршового рядка у В. Атаманюка.

Очевидно, і Терень Масенко чув, що років 15 тому, була така мода — друкувати чорнетки віршів, матеріали до драм і т. ін. З віршу на сторінці 49 ч. 7 журналу „Червоний Шлях“ за 1929 р. видно, що Терень Масенко вирішив і собі скористатись з подібного засобу (чого нам, мовляв, не сходе). Інакше не можна зрозуміти крапки замість останнього рядка й примітку: „останній рядок, поки що, не написано“ (на жаль, цього не можна сказати про решту — 35 рядків віршу „Любив я дівчину, хорошу і наївну“).

Популярно пояснюємо Тереню Масенку, що коли р. 1913 Хлебніков і Кручених друкували спробний, необроблений матеріал, „списки действующих лиц“ — і т. ін. — це був літературний засіб скерований на деструкцію канонів і на епатацію буржуа. Коли р. 1929 такого засобу вживає Терень Масенко — він нікого не епатує і нічого не деструктує. Коли він, все ж таки, сподівається це зробити, то це є помилка, що її треба віднести на карб Масенкової некультурності.

А. Санович

Позіхання на відсутність справжньої марксівської критики мають цілковиту рацію. Невеличкий кадр більш-менш витриманих марксистів не вправляється з усією роботою і навіть найсерйозніші наші журнали мусять вдаватися до послуг формалістичних та ідеалістичних критиків. Згадаємо хоча б випадок із статтею Гр. Майфета в „Критиці“. Тепер у скрутному стані опинився „Червоний Шлях“. У № 7 за б. р. знаходимо статтю К. Буровія „Боротьба за радість“. Стаття написана на досить відповідальну тему — Буровій розглядає творчість Тичини, поета, що за нього й серед марксистів немає усталеної думки, докінченої аналізу. Тому то ідеалістичний вправі Буровія треба було б дати якнайрішучішу відсіч. Проте, реабілітацію П. Тичини, що з нього „критик“ зробив 100% комуніста відкладаємо до іншої нагоди, а тепер спробуємо визначити Буровієву методи.

Таких статей ми давно вже не зустрічали в радянській пресі. Ми звикли до того, що критик визначає класову приналежність поета, що він (критик) розглядає новини внесені від поета до фактури твору тощо. Але в Буровія немає нічого подібного, для нього за стрижень править Тичина як такий, як особа, як об'єкт вихвалювання.

«Тичина дав образ велетенської моці».

«Тичина... складний, багатогранний і глибокий. Такі таланти з'являються тільки на тлі високорозвинутої поезії, коли ґрунт для них розроблено працею цілих літературних поколінь»

«Краса й музичність поезії П. Тичини»...

«Відкіля взялася у нього отака сила».

«Його творчість стоїть в центрі уваги визволеної нації».

«Наш великий поет, поет, що вийшов на широкий шлях, на широкий — як всесвіт».

«Глибочину Тичини...»

«Після його оброблення кожен народний мотив страшенно заглиблюється».

«Плач Ярославни є найкращий зразок»...

«...скільки краси... яка сила...»

«Велике майбутнє належить тій класі, в стані якої співають великі співці. Тичина тепер...»

«Це надзвичайно щирі слова»...

«Сьогодні ми вітаємо поета - переможця»...

Такими словами (і тільки такими — ми не вичерпали й десятої долі ухвальних, закоханих епітетів) пише Буровій про Тичину. Величезний, незрівняний геній получився з нього (не з Буровія, а з Тичини, безумовно). Такого можна не тільки дорівняти до революції («споріднені одним настроєм... що його можна назвати змаганням з революцією» — розрядка оригіналу), не тільки превознести над усе, але й розглядати цілком іманентно. Такого можна поставити понад класами й вивчати саме його, особисту психологію.

Стаття „Боротьба за радість“ увійде в історію літератури як зразок сміливого замаху на видатну й, безумовно, суцільну історичну постать. В українській літературі таких зразків ще не було. Зробити революціонера з нашого українського поета — старичка Павла Григоровича Тичини, аж надто безнадійна справа, і за неї може братися тільки той, у кого серце вщерть сповнене революцією. Бо Тичина —

це ж той самий ясний, благодатний і спокійний розум, що був навчителем Л. Толстого і оті всі непротивлення зау й царства божі внутрі нас пішли у Толстого від того ж Григорія Сковороди, на що звертав увагу й сам яєнополянський філософ»...

Цитата чудесно викриває класову змичку Буровія з толстовськими евангелістами і доводить, що в таких критиків „серце сповнене вщерть революцією“ божественного солодко-демократичного гатунку.

Розшукали ми її в тій самій Буровієвій статті „Боротьба за радість“ й підмінили все, що стосується Тичини — Буровієм, а що Сковороди — Тичиною. Ця невеличка нечесність наголосила затушковані від Буровія моменти дозволила з'ясувати які саме моменти воліє затушковувати шановний критик своєю іманентною методою та й те, куди саме він цілить.

Безумовно, застосування цілком здескредитованого способу психологічної аналізи є ознака не тільки методологічної відсталості Буровія, але має й цілком певне настановлення. Було досить складне завдання поета, що йому довелося „співати з комуністами псалом Залізу... піти до Каноси, стати підніжком, поцілувати пантофлю Папи“, конче треба було цього поета реабілітувати перед очима його класи. Але, щоб на вудочку усяких там псалмів й надалі ловилася велика й маленька рибка з шарів і пролетарських і здекласовано-інтелігентських (у дорозі й мотузочка здається, мовляв), щоб і надалі Тичина був принадою для хистких сердець, треба було затушкувати цю саму класову характеристику Тичини, одволікти од неї увагу. І Буровій блискуче розв'язав своє завдання. Він зробив з Павла Тичини поетичного велетня, що стоїть не тільки понад сучасними поетами, не тільки понад класами, ба навіть понад усім людством. Чисто тобі новий Месія.

Як ми зазначали, Буровій аналізує Тичину цілком іманентно, оточує його атмосферою шаноби й милування. Тичина у Буровія сам собі поет, самодостатній і самодостатний. Буровій увесь час скеровує читачеву увагу на психологію „великого поета“ і тому „великий поет“ лишається й надалі червяком на гачку. Але, за відомим прислів'ям на одному кінці вудки червяк, а на іншому рибалка. Як агент цього рибалки й виступає Кость Буровій із своєю застарілою методою іманентно-психологічної критики, що за нею увесь поетів творчий шлях є функція психічних зламів (а в одному місці критик навіть натякає на можливість вважати якусь романічну авантуру, збудником такого кардинального зламу як — „визнання революції“).

Щоправда, поетова психіка є об'єкт цілком гідний дослідження. Проте, соціальні процеси зумовлюють процес психічний. Самостійність психічного процесу є цілковите безглуздя, безглуздя, що воно відразу б впало в око, як би не була від Буровія спиртно затушкована оця сама самостійність. Наш „критик“ удався для цього до двох засобів:

- 1 соціальні процеси підмінив політичними змінами.
- 2 наслідки соціальних процесів — емотивним станом.

„Усе ясне, усе зрозуміле, усе радісне. Радісне повітря — прив'ялий трунок, радісні узори сліз... Жадної динаміки немає... Спокійне сумління... Додайте до цього романтичну хрипіність про щось далеке і може велике, а про що саме — невідомо, може про те енгармонічне... Поет живе не в злиднях, не в боротьбі за існування... бо «не було революції».

Так визначає Буровій цілу добу й соціальні підвалини заналізованого від нього поета. Далі прийшла революція. Змальовує її Буровій за тими самими засобами: чинники (соціально-економічні моменти) він підмінює наслідками (політичними подіями, психічними станами):

«Тичина якось по-своєму, по-філософському чекав на революцію. Якось раптом йому стало ясно, що революція буде: чи він сам її побачив крізь безмежну далечінь, чи якийсь вищий голос підказав йому, що вона буде і принесе йому велику радість... і революція прийшла, як радість, як весна, як наречена з усмішкою щастя... Самий тон сонячних клярнетів підказує вам, що... цілющим та живущим зіллям... на людське божевілля... буде революція». Далі, такий важливий момент, як переростання демократичної революції в соціальну й зрада буржуазії: «Революцію зустрічали як наречену, наречену з усмішкою щастя на рожевих устах, не як добу напруженої боротьби, а як момент лагідного здійснення солодких демократичних ідеалів».

Але тимчасом — «славнозвісний Гаврило крутив на соціальну революцію. Запахло Жовтнем... Моторошно зробилося... Тичині... «Як же Тичині визнати Жовтневу революцію?.. Полюбити тяжко, бо це ж через революцію на землю спустились незриданими сльозами, тьмами сутінки страшної порожнечі. Чи можна полюбити революцію, коли на співучій сонячничковій Україні всі шляхи в крові... Жах разом з красою нового дня побачив поет в очах тих, хто... тікав у печери, озера, ліси, питаючи в страшної стихії — що ти за сила еси? І ніхто не радів, не співав. Кривава горобина ніч... Тичина не тільки побачив лице революції, а й жажнувся сліпої стихійної сили... Радісна, ясна й молитовна філософія... Тичини не витримала: загубилася ясність і молитовність замінилася на прокльони».

Як бачите, все просте, все зрозуміле: щось кипить, у грудях поетових, відбуваються істотні зміни в психіці не лише самого цього поета, а ба в психіці цілих соціальних прошарків. Відбуваються й край. З яких причин відбуваються, через що саме зміни такі, а не інші, це нашого критика не обходить. Навпаки, з цілого болізного процесу розшарування зрушених мас, клясової диференціації, він (критик) занотовує лише політичний (зверхній) момент: «Україна горить... Миготять немов у калейдоскопі: Центральна Рада, Муравйов, Радянська Влада, польські й німецькі генерали, Петлюра, Скоропадський, Батько Махно й інші батьки - отамани, багато батьків, як сміття. Влада по владі, переверт. по переверту, кров по крові». І зараз же, безпосередньо, переходить Буровій од цього поверхового ковзання до поетової психології: «Бачить це все Тичина й тремтить з болю».

Візьмемо іншого приклада: період „обходу“ переведення революційного процесу на нові шаблі, на рейки мирного будівництва. Знову зміни, знову зрушення, наслідки величезних соціальних і економічних процесів, а в Буровія коротенька: „...праця в нашій молодій республіці довго не могла поладитися“. І все. Крапка.

Тепер другий Буровієв кунштюк: підмінювання наслідків соціального процесу емотивними категоріями. Саме в такому пляні побудована стаття „Боротьба за радість“ — за яку радість? Що під цією радістю треба розуміти? Буровій не конкретизує емотивного поняття: «Революція має двоє лиць: страждання й радість. Тичина своїми відкритими очима заглянув і в страждання і в радість революції. Шукаючи гармонії в житті, він ішов кривавими шляхами, він ішов через кошмари та знівир'я й бачив перед себе лише страждання, але ішов все далі й далі бо знав, що там — десь у невідомій далечині краса і радість». Це кінцеве речення, підсумок, що його ми наводимо цілком зберігши (як і по інших цитатах) ортографію оригіналу. І тут лише замишування поетом, переключення всієї читачівської уваги з соціального еквіваленту емоції на її самодостатність. За тим же самим принципом будує й усю свою аналізу Кость Буровій: мовляв, був собі Тичина, і навколо того Тичини світ був, і навколо того Тичини сонце ходило, „та й не одне сонце, а безліч сонць і сонячних систем“. Центр аналізу завжди в Тичининих почуттях:

«Він уже співає, він уже радіє...»

«Поет уже не сумує...»

Отжеж, рецепт іманентної аналізу, на зразок тої, що її проробив К. Буровій надзвичайно простий: беруть Тичину й проголошують його „великим поетом“ з „величезною, пролетарською силою“. Для об'єктивності погоджуються, що за доісторичних часів Тичина не був пролетарським, а потім починають протаскувати незацікавленість естетичної емоції під совсем краси й радости, тоді вихваляють на всі боки нашого хорошого, нашого тонкого й т. ін. поета, аж доки не спантеличать читача. Дорівнюють його (поета) до найграндіозніших речей (переважно до революції). Коли ж усе це пророблено, то в читача зникає або охота читати, або класова свідомість. У першому випадку, так би мовити, стався брак. У другому можна продовжувати свої вправи. Прикладом, видавати вірші про махнівський заколот біля церкви за дитирамби пролетарській революції, Тичину за революціонера, чаювання націоналістського відродження за прагнення до комунізму, замазування своєї класової суті — за психічний злам і т. ін. — все дно ніхто нічого не добере вже.

Головне, натискати на психологію й не зумовлювати її соціальними моментами (крім початку коли це треба, щоб дійти читачевої довіри). Взагалі, держитися середини нашого любого Тичини, що досить великий, аби за ним не видно було його соціальної суті й кричить, кричить, кричить, що він сам собі поет, а не якийсь там представник класу, і що він „соблаговолив“ зрештою (сам) визнати пролетарську революцію (яке щастя!).

Усе це треба залляти інтимними натяками на життя великих „мира сего“ (можете навіть брати Грушевського й Тичину — спантеличеному усе імпує). Потім сміло друкуйте, але пам'ятайте, що рано чи пізно вашій справі відшукають відповідну кваліфікацію й скажуть: не дурно ж зараз витрачають кошти на диспути, на літературні семінари, на літфаки, бо треба ж читачеві подати справжню критику, а не застарілі методи й шкідливі суттю, антимарксистські вправи Буровія.

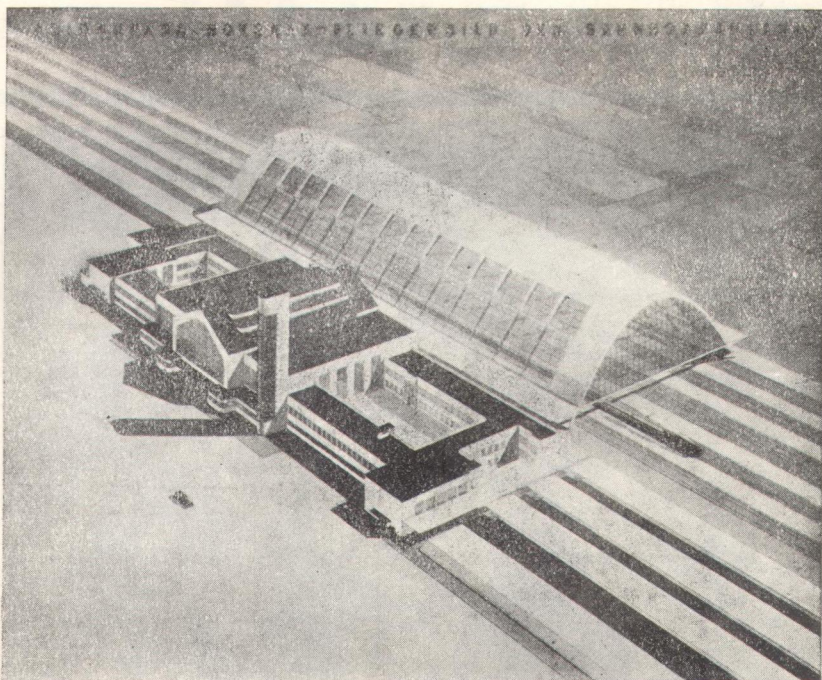
В. Ковалевський



ТРЯСКІН

ЛИЖВНИКИ

II ВСЕУКРАЇНЬСЬКА ХУД. ВИСТАВКА



В. ЦІМЕРМАН

ПРОЄКТ ВОКЗАЛУ



Ми не проти того, щоб газета „Вечірнє Радіо“ ознайомлювала своїх читачів з сучасною укрлітературою. Це дуже корисне діло, особливо, коли взяти на увагу, що читацька маса „Вечірнього Радіо“ щодо можливостей прищеплення їй укркультурності — незаймана цілина.

Але якість культурної акції визначається не тільки завданнями, а й способами виконання цих завдань. Отже, коли таку важливу справу, як поширення укркультури доручити людині, що не вміє відрізнити Державіна від Ломоносова, то цінність всієї роботи дорівнюватиме 0, або й від'ємній величині.

Ми маємо на увазі факт ц. т. замітку А. Посадова „Парадоксальний майстер“ у ч. 245 від 3/X — 29 р. Випишуємо повністю абзац з цієї замітки (вся замітка, є, власно, такий перл, що важко стриматися від довших цитат):

„... Йогансен докочується, з однієї сторони, до твердження, що мистецтво є засіб розваги на кшталт зелтерської води (відмолоджено Ломоносівське зауваження про поезію, значення якої знижено до ціни „смачного влітку лімонаду“), з другої сторони, він підтримує ідеалістичний погляд на дезорганізовану (sic. — А. С.) ролю мистецтва (теж давній дотеп „мистецтва — опіум для народа“) побіжно відносячи це до капіталістичного суспільства; але це не рятує становища“.

Здавалося б, Йогансенова помилка зовсім очевидна: цілком правильно заперечуючи на стор. 7 книжки „Як будується оповідання“ абсолютні визначення природи мистецтва, яке метафізичні, він на стор. 8 — 3 і 17 дає таке ж метафізичне визначення мистецтва, як способу дезорганізації, або гатунку розваги ц. т. історичні й часто - густо, другорядні функції мистецтва вважає за одвічні й основні.

Але А. Посадов перелякали фрази про „мистецтво - розвагу“ й „мистецтво - засіб дезорганізації“ і не знаючи абетки марксизму, він голосить про „утрирування“ марксистської філософії. Коли б А. Посадов трохи краще був обізнаний з даним питанням, він би знав, що не тільки мистецтво, а навіть наука може за певних умов дезорганізувати*). І знаючи це, він не займався б нечлено-подільним голосінням, а викрив би Йогансенові помилки. Але, як це може зробити естет, що так оцінює поетичну творчість М. Йогансена:

«... Безперечно одне — велика культура поета, що дозволяє йому ощадливо й любовно ставитись до слова — коштовного каменю, з якого будується чудовий палац літератури (sic. А. С.). Його поезія стоїть високо, навмисно й зміло піднесена від витів примітиву на височинь вишуканої віртуозности“.

Ми хочемо запитати — хто й коли доручив малописьменній людині високовідповідальний обов'язок поширювати в якнайширших масах знання з укрлітератури

Чи не час вже укргазетам уважніше ставитись до матеріялу, що вони його друкують?

А. Санович.

Р. С. Сподіваємось, що „Вечірня Робітничка“ піде шляхом своєї попередниці

*) Див. у К. Wittfogel'a: „Die Wissenschaft der bürgerlichen Gesellschaft“.

**АКАДЕМИКІВ — ЗАПРОДАНЦІВ,
ПЛЯМУЄМО КОНТР-РЕВОЛЮЦІОНЕРІВ, ЩО РАЗОМ
З ПОПАМИ ТА ПОЛЬСЬКИМ ФАШИЗМОМ ЗАІХАЛИ НА СПРАВУ БУДІВНИЦТВА СОЦІАЛІЗМУ**

ПАРОДІЙНІ ПАМФЛЕТИ

АРС. ЛБРИСТО.

М. ІВЧЕНКО. МІСТЕРІЯ СОКІВ.

I (Романтична агро - еліта на 14 друкованих кооперативних аркушів)

Десь, у близькість тьмяного ранку, розбризкувалося пражене молоко і сік гавядини всесвіту сочисто буяв у сонячно - золотистому келеху буття.

Густі потоки витуманювалися в соковито - сласному повітрі і поволі наливали густявим рожевим кольором тіло Тосі, яка думала із сумом зеленкуватосоचितим, що мармурово - рожевого тіла її ще не знали соковиті губи чоловіків і жаккі обійми селекційного плідника.

З голови до ніг і з ніг до голови Тосі лилися - переливалися соки відпочинку й десь у підсвідомості збігалися вони в єдиний соковитий струмінь соків, що одверто спрямовувались на елегантного „менщизну“ Савлутинського, коли вірити авторові на слово, таки професора.

II

Тимчасом, Савлутинський, соковитий європеець і сочистий професор катедри селекційних соків, — розігріто й жагуче зідхнув і тьмяно віпрнув у краєвид і думки. Сонно, солодко і млосно гупало в скронях соками хтивости і випарами млосного повітря.

Тенькнуло в підколінні: десь на густо - блакитному, з сріблястою стрічкою хмарних баранців, обрію дівчина верхи в сріблястому капелюшку та густо - блакитній сукні млосною млоу та золотоаво - червоною жагою пропливла і розтанула під густаво - блакитним капелюхом повелителя селекційних буряків, що в пароксизмі густаво - жовтоблакитної ностальгії соковито цевбахнув стеком і весь уп'явся в далечінь, але не забував зберегти величньо - соковиту позу, щоби і серед соковито - зеленої буйної гички не згубити пишнот чеських аристократично - соковитих.

А навколо соки сонця, землі, повітря і рослин справляли свій бенкет, викликаючи на герць і соки професора, що буяли і вирували до соків... Орісі...

III

Оріся — теж щерть сповнена розбіжними, бурхливими і жижкими соками солодкої селекційної жаги і сокограями селекційних можливостей бралася за солодко - круглясті груди й ніяк не могла вирішити який саме на смак і колір той сок, що оце зараз сповнює її геть усю знову ж таки з ніг до голови і „обратно“.

Сочилась Оріся тому, що бачила, як палісадником ішов професор гички і повелитель буряків Савлутинський, байдуже вимахуючи стеком у кислому молоці повітря і соковито - поцілунковими губами насвистуючи весело - сочисту мелодію, останній акорд якої соковитою ягодою повис перед Орісиним носом.

IV

Соки Тосі на десятому кооперативному аркуші вирвали греблю і водограєм млосних і всепереможних хвиль чуття, покори й самозниження напоїли несоковитого Горошка.

Соки Орісі вели підземну роботу далі: всіляко підливали перешкоди та вперто струменіли на професора.

Соки Савлутинського, поза всякими теоріями та принципами, цілих 12 аркушів всмоктували й пили подушка і читач. І аж наприкінці 13 аркуша професор раптом відчув, ніби хтось до нього простяг кінець якогось синього шовкового

пояса і відразу напоїв його (не пояса ні, — а професора) гострою соковитою електричною силою і, впавши перед Орисею (він професор, а не пояс), притиснувся до ніг...

Зрештою, ці соки дрібнобуржуазно і по-міщанському з'єдналися в один струмінь, щоб творити соковиті кадри „примусного“ подружнього життя.

V

Соковиті буряки, Хтось - Невідомий і в містерії соків власних соків зовсім і навіки позбавлений — сіяв, проривав, сапав, шарував, копав, возив. Цьому Хтосеві - Невідомому чомусь за це не хотіли платити. Хтось соковито згадував чиясь мати й бабку і вимагав собі справжніми соками й потоми зароблене.

Хтось тільки зайдиголова Горошко обстоював не соковито і не млосно, в антрактах — відчуваючи п'яний аромат Тосіного тіла, що пройняте було пахтіннями троянди й макового молока та густої рути-м'яти селекційного гатунку.

VI

А на 16 аркуші здалека десь, з глибин соковитих земель українських дзвінко і тривожно, з гострою журбою завили робітниче - селянські 1 крб. 70 коп.

ЮЛЯН ШПОЛ. ЗОЛОТІ ЦУЦЕНЯТА

(Романтична юшка до густої каші з тирси)

Коли змалку сальдо балансу ваших якостей бухгалтерія днів життя виводить на користь зверхупертости вашої, тоді ви, крутнувши свій кран од цистерни терпіння й настирливости, примруживши цілий жбан своїх очей, затуманивши своє чоло пасмами зморшок, поклавши сухі лінії ділового настрою в кутиках уст і геть з серцем утопивши в степових озерах своїх очей пустотливих ховрашків своєї молодости, — махніть рукою на все і читайте „Золоті цуценята“ — твір того, хто, засвідченням своїх рідних і хрещених батьків — не скидався на генія.

... Отже, процедуру переконання після цього можна вважати за скінчену...

Зриваю запону мовчання, відкриваю басейн друкованого водопостачання і фонтанами несподіваних крутиголовок викидаю всю сполохану отару сиворунних хвиль, заливаючи 268 сторінок тримтливими патьоками кривулястого вереску з'українізованого імажинізму, про шістьох золотих цуценят.

Вивожу з - під підлоги шестеро ще сліпавих золотих (на масть) цуценят і надіваю на них золотом мрій моїх уквітчану зброю з 13 розділів. У руки я беру всі свої світильники шість чутливих, як мембрана, змислів, а на груди чіпляю зелений щит витривалости й завзяття *).

Золоті цуценята (три песики на ім'я: Мандибула, Мем, Озон, та трійко сучечок, що звуться Кірка, Мавка і Оксана) втягнули в груди ціле цебро повітря і мембранами сприймання відчули, що сонце розкарячено стоїть на власному пузі і не ворухнеться. Сліпі собачата заходились у мосянжовому шерху проміння маніжно маніжитись, ще не зважаючи сісти на норовисту кобилу власного щастя.

Проте, я таки змусив золотих цуценят розмінювати розважність кроків днів своїх на плинність часу, але за завісою сліпоти своєї цуценячої, вони не розуміють, що біологія вимагає золотого спокою — за Яновським і синього щастя — за Хвильовим.

Отже далі, підсмаживши на вогні перших юнацьких успіхів і перемог і спраживши на вугіллі жаги й пристрасти евої вигинасто-маніжні потяги цуценята нарешті скажено кохаються одно з одним і живуть кожне з іншим.

*) Примітка складача: „Це, очевидно, щоб не дуже боятись, як розлучені читачі битимуть“...

З цього до вашого мозку мусить увіліти хвиляста гадюка переконання, що мої цуценята вже підросли і цебрами п'ють патьоки життєвої юшки. Далі йде йорзання, топтання, корчі. Усе невщухливе смоктання, висмокткування, насмокткування, засмокткування, розсмокткування все одного й того самого кохання й боягузства: нудних, липких, уїдливих, тоскних, блювотних, слизьких, марудних...

Кожна сучечка в безмежних преріях свого жіночого серця пасла табуни організаторського генія й знаходила конспіративні місця для любовних побачень з цуциками, а цуцики палали гейзерами незрозумілих мрій та жижкого одчаю.

Проте і сучечки і песики з першої літери твору мого, аж до останньої ризи (—) кінця твору мого — нудні, бо сліпі золоті цуценята.

— Власне мені не треба було нігде сидати, бронюватись надупертістю й сидючістю, не треба було стільки паперу списувати.

Треба було...

Я ще не можу сказати, що саме було „треба“.

Але, мені здавалося, що прочитавши за три срібних карбованці, все те, що я написав, вам це... ясно.

Бо хіба ж і з своєю мукою, і всі ми з своєю великою тривогою — не є тільки сліпі золоті цуценята?

ГОЛОВКО. ЗОЛОТИЙ БУР'ЯН

(Рапсодія в прозі)

На патреті — не вважайте! — я вовком — вовком: угуууу!

А в літературі — про село — я ніжно - ніжно, хвильно - хвильно...

Г'ех, літературо моя буйна, кохаю тебе!

Ідріт твою наліво! П'яте, либонь, видання пускатимуть... радісно мені. П'яте... журно. (Чому?). Може тому, що й в десять пар мурих мужицького мозку не зореш. Тракторів треба! Але про трактори — це вже Х у т о р с ь к и й...

Тоді — гримітиме - гримітиме, стогнатиме - стогнатиме, ріллею плодючою стоятиме - стоятиме...

Тоді — лани, - лани, - лани. Луки - луки - луки... Фур — у далину... зелено-зелено... Вихорі гасають: юга! Зозуля десь: ку - ку! Мурий віл: му - у! Хліба хвильно - хвильно: шу - ш... А в хлібах шарх... шарх — це косарі. Мантачкою — дзінь... дзянь... дзінь... дзянь... Сонця — сонця! Червоно - червоно. Коник у покосі тільки — джр... р - джр... р. А крилами птах - мах - мах...

Мені хороше - хороше. На стерні снопів - снопів. Над ними косарів - косарів. Серед них в'язальниць - в'язальниць. Збере - збере - хап! — край тай рукою. Обсмикнула - обсмикнула колосся — кидь!

А далі - далі копиці - копиці. Покоси - покоси - покоси...

Задививсь - задививсь, а в груди тоді тепле: хлюп!

Тоді вечір. Зорі - зорі здалеку - здалеку. Деревя гілками: гу - у... Десь мавка: гі - і! Вітрець хвильно - хвильно. Деревя ри - п... ри - п...

Чогось сумно - сумно. Бо в селі наймитів - наймитів, куркулів - куркулів, парубків - парубків, дівчат - дівчат, багато - багато. І про них ще писати - писати!

А з церкви бов - бов!

А в коліхтиві під деревом - дерівцем, на травичці зелененькій - зелененькій, простелили скатерку вузеньку - вузеньку, біленьку - біленьку, а бабуса сивенькі - сивенькі, насипали вареників - вареників, багато - багато, великих - великих. Тоді в мисочці меншенькій ще й сметани - сметани...

А тоді наймит з наймичкою до комори - до комори. А в коморі пахне любистком і полинем. Парубок пахне: ріллею - ріллею, а дівка любистком - любистком.

Ніч хмільна - хмільна. Хвильно - хвильно обом. Пригорнулись - пригорнулись.
Руками сплелись - сплелись. Він притиснув - притиснув. Вона рвонулась - рвонулась.
Потім ніжно - ніжно, обом - обом. Пахне ріллею - ріллею, любистком - любистком...

А в городі огудини — шур - шур - шур...

У віконце зоря з неба в шклянку — ляп...

Тоді гила - гила, спатоньки - спатоньки. Уві сні бабуня - бабуня, давні - давні
казочку кажуть - кажуть, про Івасика - Телесика. Лю - лю - лю - лю - лю - лю! Спи,
синочку, спи... Жив собі, був собі... Івасик - Івасик, Телесик - Телесик... Сукин
котик мій їсти схотів... Цицьочку ссеш?... Спи - сину - спи... Сси то засни...

ПОКРИВДЖЕНА ЗЕМЛЯ

В. КОВАЛЕВСЬКИЙ

Найперше впадає в око розмір Осьмачкиних образів. Тут немає нормального
явища: як сльози, то струмками, як кров, то рікою, не вітер, а ураган, не
розмовляють, а кричать, та ще й часто - густо, — кричать у нестямі.

Отже ж занотуємо велетенський розмах образів і перейдемо до емоційного
забарвлення.

Чого - чого, а туг й болів в Осьмачки чимало.

З усієї розмаїтості фарбів на його палітрі лишилося дві — чорна й червона

Чорні — земля, ще раз земля, коси, птиця (ворон), жук, війська (ворожі),
обличчя, глибина й т. ін. Усі речівники важать не абищо в композиції віршів і до
всіх тих речівників прикметника „чорний“ легко й природно прилучити. Цей епітет
не надужиття, навпаки — він майже трафарет. Знаменний факт для Осьмачки те
що в нього більшість образів сприймаємо з великим напруженням; — мабуть, тут
навмисно висунуто на перший план колір. Мабуть, він (колір) найважливіший у
словосполученні.

Червоний колір — кров, — має таку вагу, як і чорний: — „Міщани“ з кров'ю
в розв'язці (характерно, що кров тут — чорна), — кров збігає по косі мертвої Ліди
й темнить батькове коліна, — другого разу кров землиста.

... У ранах репаних землиста кров.

Кров реальна, метафорична кров серця, сонце червоне, на заході — тло,
„Містерії“.

Характерні й чорні рани очей (Деспотам). Отже маємо приблизно таку кон-
цепцію: кров чорна, земля чорна, рани чорні, — поранена, змучена земля. Звідси —
чорно - кривавий колір.

Отож і метафорично, і реально - улюбленіший, уживаніший колір чорний. —
Чи вряда таке тло сприяє радісним віршам.

На цьому тлі можна побудувати лише пісні розпачу й страждань.

... Ото вона (земля. — В. К.) сита й чорна

Бо сила велика зчорнілих від (од? — В. К.) мук

У ній погоріло хліборобських рук...

... Як нашою кров'ю, що йде по стеблу...

От чого такі близькі між собою в Осьмачки кров і земля. От чого земля
в Осьмачки поранена, кривава. — Цього вірша присвячено цілуванню землі,
культові землі. Зрозуміло, соціальне прошарування, що висунуло такого поета —
селянського походження.

А ту землю, того ідола (й поетового й прошаркового) скривджено, згвал-
товано. — Зрозуміло тепер звідкіль сум, звідкіль одчай.

І тут перед нами повстає важливе питання, коли землю й „землепоклоннів“ скривджено? Коли писано усіх цих розпачливих віршів? 1910? 15? 17 року? Ні 1921 — 1923. Писано й пізніше. Де їх писано, за яку землю йде розмова? Може за Польщу, за З. У.? За нещасну, посадовлену на кіл Басарабію, — знову ні. — Писано їх у Києві та околичних селах (Березань тощо) і писано їх, маю сміливість стверджувати це, за нашу радянську землю. На мою думку, гнобителі — це ми з вами, шановні читачі, також ми — ті вовки, що споліскують білі зуби у віковій глибині кривавих річок.

Дозвольте, як доказ навести декілька уривків:

... На сніп сіла спочивати,
а шуліка десь із яру .
впав на груди тобі, мати...
Ніби камінь згори вдарив...
Вирвав серце тобі тепле...
... Ти ж кривавила десь веретви,
Вся обірвана, розута,
Повертала груди рвані
Все на північ, а не в вирій,
І кричала у нестямі:
«Верніть серце моє, звірі»

Знайома картина. Катують неньку Україну (те, що її вірного сина розп'ято на перехресті нас зараз не обходить, а тому ми й не наводимо відповідної цитати). Катують безперечно Москва. Якщо ви читали Осьмачку, ви мабуть не звернули на те місце відповідної уваги. — Аджеж простісінька стрижка „широго“, що він і до 1921 року не може заспокоїтися. Зачекайте.

Осьмачка багато згадує за волю:

Од північних льодів
од глибоких, мохнатих, далеких снігів
ще й не битими шляхами,
а кривавими манівцями,
по шляху нічної птиці
щось велике, необоре,
мов сторуке люте горе
прошуміло по Україні на незримій колісниці.

Хороше тоді було. Бачите з півночі не тільки по й звірі бувають, а носі „золотого віку“.

Як шуміло, як летіло, —
сонце селами ясніло
і травною - муравною по гаях, лугах
весніло.
Церкви божі в кришталеві дні погожі
Молоділи та білили на майданах, роздоріжжі
любо святами пишались
людом радісним,
як сонце в росах,
мов колосся наливались.
А в той ранок, як не стало колісниці...

Ви розумієте, що сталось того ранку? — Почались знову знайомі нам безобразія, — од вітрів — ураганів до багряниці з кривавиці, од криків диких до рік кривавих.

Маємо деякі підстави гадати, що тут із півночі прошумів не Жовтень, а щось інше. Ані ви, читаче, ані я, ані Жовтень ще не зникли, як зникла та колісниця. Та й хіба хтось стане вживати тепер таких незручних засобів пересування, як ота колісниця.— На вістрях багнетів, на обгортчному папері агітброшур пронесено було Жовтня і його здобутки трудящими,— самотужки, без допомоги архаїчної бутафорії. А тут щось інше, що хоче — не Жовтень. До того ж в іншому вірші воля з'явилася з далеко підозрілішого джерела.

Шапку зірвала з лісів Буковини,
віками у хмарах шуміла
кона в Чорногорах спіймала...

Свист.

І летить по Україні
Летить з моїм серцем.

Правда, тут причетна за Осьмаччиним поясненням весна, але якась підозріла весна. Чого б їй звертати з простого шляху й приходити до нас не з того місця, що завжди, а з польського кордону? Чи не для того, щоб згубити десь у Проскуріві керею. З дивною волею літає ваше серце, шановний поете. Дозвольте запитати, може воно там її, ту волю докладніше розвинулося — яка така там керея? Може синій жупан, може й китицю відомого кольору загубила весна, а воно й її між іншею спадщиною прикарманила?

Ми бачимо, що тут уже приплетено деякі моменти сонячного міту. Це характерно,— адже легко розшифрувати такі місця. І небезпечно воно. А може й несвідомо Осьмачка грає тут на чужу дудку. Може він підсвідомим одбив лише певні настрої певного соціального прошарування й так і лишився певним у тому, що ніякого лиха такими поезіями не робить.

Буває усяко з поетами, особливо патетичними. Але залишивши осторонь самого Осьмачку, ми станемо перед фактом вільного чи не вільного оспівування самостійництва і свідомого чи несвідомого паплюження більшовиків.

Ми ставимо питання рубя. Проти кого ж іншого можуть бути скеровані ті закиди, на чію ще голову може кидати Осьмачка громи своїх гіперболічних образів: „Тільки влада більшовиків могла так сплюндрувати країну, це вона принесла голод, війну кров.“ — Інакшого тлумачення немає для „Кручі“.

Трохи стриманіше написано „Скитських вогнів“, але ця стриманість — наслідок міту, що в нього довелося заховатися нашому поету з його ідеологією. Але маючи перед очима „Кручу“, ми не зможемо не звернути уваги на таких персонажів, як от загинувши матір, що за нею легко вбачати ньеньку Україну й зв'язаний Бакум (селянство?), що колись то повстане („Ск. в.“, стор. 65—81). Може це все й натяжка, але якось мимохідь уподоблюєш орла, що впустив сонце до польського орла впустившого Україну (На шляху віків, стор. 12—25). До того призвичаює Осьмачка усюди вбачати соціально ворожу нам алегорію.

Але наголос робимо ми не на окремих персонажах Осьмачкиних мітів, не на алегоріях, — вони остільки зашифровані, що не утворюють собою небезпеки, особливо задля масового читача.

Тут шкідливість полягає в тоні віршів, у картинах руйнації й спустошення, у розпачі оскільки цей розпач, цей тон соціально не вмотивовані.— Правдивіше, вони вмотивовані приналежністю автора до націоналістично-кулацького прошару села, приналежність може, лише духовною, але досить яскраво виявленою. Теж саме повинні відзначити і в новій книжці Осьмачки — „Клекіт“, з якої й узяті наведені вище приклади надмірного вживання чорного, червоного, крові й т. ін.

Осьмачка — селянин з походження й сільський вчитель з фаху — своєю психологією, своєю соціальною приналежністю є селянський поет. Так його було схарактеризовано від усіх критиків.— На нашу думку такого визначення замало,

особливо сьогодні, коли диференціація села зайшла досить далеко й окремі прошарки селянства мають свою, цілком виразну фізіономію, ідеологію, економічні й соціальні прагнення.

Ми кваліфікуємо Осьмачку як підкуркульника, поета, що не може помирити себе з радянською дійсністю.

Наша теза пояснює з яких причин останній Осьмачкиній збірці, — „Клекіт“ як і взагалі всій Осьмачкиній творчості, притаманний розпач, підвищена увага до негативних моментів життя, нарочите виспівування болю, певність безвихідности чи правдивіше безрадісности становища.

В єдиному вірші, де таке світосприймання обумовлено реальними, соціальними факторами, в єдиному вірші де воно не ріже вуха, де розпач і туга природно виникнули б у найвитриманішого пролетарського поета, — у вірші „Деспотам“ Осьмачка виступає проти Денікіна.

Тут характерне те, що саме денікінщина, течія ворожа всьому селянському загалу, викликала поетове обурення.

Пригадаймо підозрілі виспівування волі — весни, що прийшла з карпатських узгір'їв (див. „Кручу“, стор. 24-26), що загалом „Кручу“ переобтяжене вказівками на те, що вовки-сіроманці й взагалі всяке лихо прийшло з півночі, пригадаймо що збірку „Клекіт“ одкриває вірш під безпідставною назвою „Сонет“, де людині, яка знається на Осьмачкиних образах, зрозуміло, що „мерзость и запустение“ першого катрена — сучасність, а світанок і дальні береги терпетів — бажане майбутнє.

„Коли німіють людські живі душі
Тоді і роси кам'яніють на землі...“

(„Клекіт“, стор. 7).

Такою картиною розпочато цього вірша — картиною досить таки не радісною. Вихід полягає в активності поетової душі: вона повинна заговорити, зворушити „сади на дальніх берегах“, щоб наблизити світанок,

Щоб роси бризнули та тільки не камінні,
На ниву радощів, і праці, і терпіння!

Тут не тільки скрайньо — індивідуалістичне розв'язання проблеми через поетову душу, тут не двозначне очікування на зміну сучасних умов.

Може такому тлумаченню закинуть упередженість, але замість відповіді, перейдемо до наступної поезії, де знаходимо, таке знайоме всім низовим робітникам, провокаційне куркульське позихання над безвихідністю бідняцького становища.

„Моя голого, моя доле!
Чого на тебе завше грім“...

(стор. 8).

Третього вірша („Пам'яті Франка“) присвячено яскравому вияву власницької психології як „цілування землі“.

За пасейстичність такого культу ми вже писали в іншому місці, тому тут відзначимо лише, що цього разу це акт лікування поетового я, скривдженого сучасністю.

Далі слідкують вірші, витримані у мінорних тонах — „Кипіла гречка медом і бджолою“, „Подорожній“ — вірші про авторові злощастя: „жорстоку долю“, „надмірне закляття болю“ тощо.

Наколи „мінор“ і „занепадництво“ Плужника є досконалий, майже науковий своєю об'єктивністю, опис туберкульозу, наколи Косяченкове занепадництво, — наслідок малокультурности й розгублености, що з неї виникає, і це, до деякої міри затьмарює соціальні моменти занепадництва — Осьмачкин мінор — має лише одне пояснення і його (мінору) соціальний еквівалент зовсім не двозначний.

Це незадоволення того кулацько-націоналістично селянського прошарку, що по ньому бив колись царат, і, що його тепер, жме радвлда.

Цей прошарок не мав задоволення з дійсности ані за яких часів, ото ж цілком зрозуміло, що у нього утворився певний конфлікт з реальністю, одрив од реальности, замаскований якоюсь вищою метою:

... а Данте піде над віками
світити вам нові зірки.

Тут сходяться дороги поетові і його соціального становища. У наслідок цього цілковита одірваність од світу („Не можу пригадать“) та уславлення хаосу („дорогому“).

„Благословенні єсть безумств хаос,
що кличе в'язнів із-за ґрат —
На барикадах радісно, відважно
За подих вільности вмирать...“

Це той анархізм, що їм куркуль-націоналіст прийшов до Осьмачки-індивідуаліста. Тут Осьмачка викриває ті моменти, які зв'язують його з певною групою селянства, групою, що зробила з поетового індивідуалізму своє знаряддя.

У такий самий анархістичний спосіб розв'язано питання і в „Міщанах“.

На підставі такого егоцентризму, одриву від реальности, ухилів до анархізму, що ми їх констатували, неутральний загально селянський протест (Деспотам) набуває тепер певного класового зафарблення — куркульського чи підкуркульського це все одно. Та навіть якби він і не набув такого зафарблення, то „один у полі не воїн“, до того ж це не центральна річ збірка.

Найбільше ж важить поема „Міщане“ що до того ж найвизначніша й своїм розміром, бо займає мало не половину всієї книжки.

А саме вона доводить, що Осьмачкин світогляд чужий нам, що він (світогляд) пасивний, спрямований на пасивний, але невпинний, опір нашій, радянській дійсності.

Це не могло не відбитися на такій поширеній за наших часів темі, як міщанство.

Ми не будемо займатися тут аналізою художніх властивостей ані всього „Клекота“, ані „Міщан“ зокрема.

Осьмачкину поетику оригінальну й безграмотну, безпорадну своїми шуканнями треба розглядати чи досконало, чи зовсім не розглядати. Побіжно на ній не можна зупинитися.

Відзначимо лише, що окремі персонажі поеми не живі, не виразні, що типового сучасного міщанина між ними нема, як нема в поемі й докладної характеристики сучасного міщанства взагалі.

Натомість маємо невиразне вславлювання міщанства й цілком виразне залякування його одвічністю й непереможністю.

... Ви єсть і будете живі одвічно...

... бо тільки ваші сили нерухомі
дають пізнати ліс у небеса...

... Міщани! Ви тупая смерти сило,
що валом прокотила через світ
і задавила все, що зупинилось,
та й заміла сіра мов граніт...

Ви дзеркало космічного стремління...

(„Кл.“, стор. 60).

Це залякування, просякнуте егоцентризмом, розквітає такою формулою:

...І через те в небесний океан
летить мій дух і руху не спиня!

Усе це доводить, що „Клекіт“ не вніс аніяких змін до Осьмачкиної позиції. Поет залишився таким самим запеклим (що правда й пасивним) ворогом дійсності, він докладає всіх зусиль задля організації емоції проти... нема чого панькатися — проти радянської дійсності і хоч цю організаційну роботу поет переводить лише на вузькій ділянці емоції, але час уже дати йому належну відсіч.

ДВЕРІ НА СХІД Я. ЛІСОВСЬКИЙ

(Хінська літературна революція)

НА ШЛЯХУ ДЕСТРУКЦІЇ

Країна пригод. (Кожен хінець уміє прати і показувати фокуси). Країна на яку з надією поглядає революція. Країна, про яку не мріє не одна, закохана в східну екзотику радбаршніа...

1. Червоні списи... Чан-Кай-Ши... (В уявленні постаті: з перевернутими човнами на головах, мари повстання, зрада...)

2. Чонг-вай-женао... (В уявленні — пусто)... а між тим значення другого, чи не перевищує.

Уже 10 років, як Хіна переживає літературну революцію. 10 років боротьби, перемог... (поразки непомітні). „Лев, що спить“ (народна характеристика країни) прокинувся.

Через механізм тисячорічної адміністрації, через інертність пригноблених, через інтелектуальну анемію від традиційної конфуціянської освіти, молода хінська преса проклала шлях цілому літературному рухові.

... Захід привіс Хіні, разом із шляпою „котелок“, бульварний роман. І довгі роки мирно жив цей роман поруч старого хінського оповідання.

Роман-фейлетон примусив розлучитися з фабулами старих оповідань: Духи співають... Духи танцюють... Духи їдять... Духи сплять... Духи розважаються...

А що робить хінець? — Працює і мріє... (Чи не від цього це країна фокусів)...

Фейлетон примусив хінців потурбуватися про нові сюжети. Фотограма примусила подивитися на себе у розбитий навіл день: 1) робота кулі, 2) балаган з постановою „тінь вуалі“. Увійшла зацікавленість до свого життя. Літературна революція почалась й проходила під гаслом „даєш живу сучасність“... Хінські письменники внесли в це гасло чутливу спостережність та в'дливу іронію.

... Великою пошаною користуються в Хіні мандарин і література „духів“ обережно — ввічливо ставилася до цієї високої особи. Та ось газета „Ганфаннао“ видає роман „Нові звичаї хінського народу“... Реалізм і простодушний цинізм впливають: Роман розкупили за декілька день... А в романі хінський мандарин у такому вигляді що... „влада мандаринів у небезпеці“,

І пішло...

На Сході події відбуваються вдвічі швидше, ніж на заході. Літературна революція йшла тим же темпом. Майже в один рік вийшли романи „Чонг-вай-женао“ (Діло вчительки Цзеу-Кин що її обвинувачують в революційній діяльності й присудили до смерті) (Імпресіоністського напрямку), і „Дурна дочка“ у виданні газети Синпао (про підкуп та шахрайство принца Цина), якого написано під впливом експресіоністів.

Кількість романів зростає. Роман вклинюється до газети. Нова форма викликає підвищення напруженості, прискорення дії, рух, нову літературну форму... Нові літературні форми пов'язуються з новими соціальними ідеями й цією комбінацією чинять нове зрушення. На зруйнованому романі пишню зацвітає нарис. Хіна прагне ліворуч.

Футуризму (у нашому розумінні) Хіна ще не набула, але ціла плеяда молодих письменників в своїх шуканнях наближаються до нового. Сучасність змісту завжди швидше опанує мистецтвом, ніж сучасність форми.

За цим правилом йде й Хінська література. Якщо скласти б дві порівнювальні криві зросту нових форм та нового змісту якоїсь іншої країни й Хіни, то темп зростання нових форм у Хіні був би прискореніший.

Хіна не має свого Володимира Маяковського, але „Лівий марш“ у неї є. Це так званий гімн „Страни мертвих“. Не з'являючись оригінальним твором по сюжету (зміст скеровано проти чужоземців) цей гімн витримано в суто лівих тонах по фотографічності й динамічності... Процес знищення старих форм може розійтися в часу з процесом утворення нових. На руїнах старого може деякий час нічого не ростиме. Але характерна особливість хінської літературної революції якраз полягає в тому, що нові літературні форми утворюються саме в той час коли ще остаточно не закінчено процесу зруйнування старих. Навіть, навпаки, намагаються довести, що це вони й є нові.

В останній час дехто з письменників переконав свого читача, що хінська література розвивається в напрямку газета-роман.

Насправді ж річка потекла навпаки... Дальший розвиток хінської літератури прямуватиме в напрямку роман-газета-журнал. Усе гостріше стає тяжіння хінських письменників до проблеми журнальної конструкції. (Може цього факта зумовлює історичне закохання хінців у перепадисту пригоду?) Комбінацією живого юмору й байдужого сарказму Хінці утворюють свій особливий журнальний стиль.

Щодо дальшого темпу розвитку літреволюції (за останній час він трохи послабшав), то здебільшого він буде залежити, його обумовлюватиме соціально-економічні умови майбутньої Хіни, коротше, чи сподорожуватиме літературній революції — соціальна. Період деструкції бурхливо опановує хінське культурне життя.

НОВИЙ ПОБУТ

І. МАЛОЗЕМОВ

ПОБУТ.

Сірі, безрадісні дні.

Дні, наповнені суєтою, поспішністю, важкою працею, дрібними зворушеннями, лайками з жінкою, п'яним чоловіком. Діти — кара батькам, купи білизни в кутку, фота предків засижені мухами, брехні сусідок, несмачний обід, сварка біля примусу на кухні.

Ліжка, столи, стільці з пелюшками на спинках, етажерки, що стоять на дорозі. Сусіди і знайомі, що приходять невчасно і беззмістово балаканиною завважають працювати.

Побут, що сушить мозок і дезорганізує роботу,

Побут, прокляте покоління рабства.

Недавно минула соціально-економічна епоха, епоха буржуазії й капіталу, оформила свою структуру в побуті святою недоторканістю сем'ї, урочистими палацами банкірів і аристократії, міщанською квартирою торгівців і інтелігенції та мокрими і темними кутками пролетаріату.

Сім'я св'ященна. Сім'я підвалина і оплот держави і релігії. Без сім'ї нема суспільства. Ось закони наших предків і Форда.

Бабусі, дівчата, дядьки, тітки, небожі, свати, куми, двоюрідні і троюрідні брати, чоловіки, жінки, діти, онуки, свояшники й далі так без ліку, що злітаються всі до купи, тільки на випадок поділу спадщини.

Побут — визначає — праця.

У феодальну епоху, розвиток виробничих сил суспільства, визначали сім'ю, як первісний виробничий колектив. Робота текла в межах житла. Майстерня ткача була частиною його житла.

Подвір'я селянина, його кузня, склеп, столярня — його житло. Чим більша з'єднаніша сім'я, тим міцніший господарчий організм.

Звідси хатне будівництво. Існування сім'ї викликалось рівнем виробничих сил суспільства і виправдувалось формами праці. Сім'я була первісним виробничим колективом.

Епоха капіталізму. Машина проходить майже у всі види праці. Машина перемагає. Машина трансформує працю і змінює підвалини сім'ї.

Праця виходить за межі житла і концентрується на фабриках і заводах, викликає в буржуазнім суспільстві безробіття, локавти і страйки.

Сім'я губить виробничу установку.

Працює чоловік, по-старому ще, голова сім'ї.

Завдання жінки розподілити заробіток чоловіка і зуміти протриматись до другої полочки, одягати та виховувати дітей, а також латати рвані шкарпетки.

Сім'я перетворюється в первісний, споживчий колектив. Жінка замість подруги і рівноправної учасниці в роботі, стає інструментом для насолоди, фарбованою куклою — для втіх чоловіка, — з блідим обличчям і томним поглядом.

Сім'я необхідна для буржуазного суспільства. Закони хоронять священну структуру сім'ї. Порушення дружинних відносин жорстко караються. Діти повертаються законом до катів батьків, або викидаються на вулицю, до проституції. Товстопузі буржуа можуть спокійно спати, або гвалтувати жінку, закони на їх боці.

Революція.

Соціальна революція.

Культурна революція.

Підрубано коріння у вічності. Похитнулись, абсолютно розвіялись примари колишніх ідеалів. Крізь ілюзії пройшла клясова дійсність понять і вірувань, що були до цього часу безсумнівними, обов'язковими, вічними, ні в чому не пов'язані з земним життям і його випадковостями.

Справедливість, право, краса, мистецтво — загубили рештки клаптів примарної універсальності. Сім'я, батьківщина — де ваша св'ященність?

Народжується новий побут, заснований на нових формах праці, нових формах організації суспільства, новій економіці.

Праця є основою і визначає людське існування, безперервно стає колективною. Навіть найбільш кустарні форми праці, наприклад праця архітекта, перетворюється в роботу цілого колектива архітектів, інженерів, санітарів та економістів в державних конторах і бюрох.

Праця, що не може стати колективною — відмирає.

В цьому ж і запорука смерті станкового малярства, що вже вичерпало покладене на неї економікою буття. Станкове малярство — це історичний пережиток, що тягне за собою безславне існування тільки завдяки малій культурності самих художників. Станкове малярство змінюється й знищується поліграфією і кіно-стандартом і індустріалізацією.

Машина проходить і у сільське господарство, викликаючи і там революцію та колективізацію. Без тракторів нема колгоспа, нема комун. Кустарні форми сільської праці заміщаються більш високими колективними — на основі індустріалізації.

Колективізація робить економічно некорисною і непотрібною сім'ю.

Сім'я, як первісний споживчий колектив продовжує ще хоронити по інерції свою структуру, але за рахунок нашої поганої організованості і недостатньої чутливості до питань нового побуту.

Домашній обід ще дешевший, смачніший і ситніший, ніж обід Х. Ц. Р. К., разом з пранням білизни, доглядом дітей виправдує ще утримання — жінки — хатної господарки, кухарки, прачки, і жінки.

Будується Дніпрельстан.

Сельмашбуд. Сталінський тракторний завод. Авто заводи. Нові мартени, домни. Хем - заводи. Сільгоспкомуні. Величезні колгоспи. Збільшення промислової продукції за 10 років в 8 разів і 15 років в 27,5 разів. Зріст продуктивності праці за 5 років у 2,2 разів, за 10 років у 4,4 разів, 15 років у 8 разів. Протяг робочого дня до кінця першої п'ятирічки 7 годин, другої п'ятирічки 6 годин і третьої — 5 годин. Підвищення реального рівня робітників до кінця 15 літнього періоду приблизно у 6 разів.

Індустріалізація країни створює матеріальну базу і для соціалістичної організації побуту і, навпаки, реконструкція побуту та культурна революція — передумова виконання величезніших завдань соціалістичного будівництва. Але необхідні високкокваліфіковані робітники. Необхідна здорова, гарна зміна вихована новим суспільством. Новий побут іде, іде наперекір опорі міщан, клікуш і „хазяйчиків“. Вже руйнуються стіни між окремими подвір'ями і на бувших володіннях купців, дворян утворюються квартальні житлокоопи. Вже робітники ДЕЗ'у розбирають простінки в новому будинку і роблять в підвалі клуб, залу зборів, непередбачені нерозумними кредитами.

Подальше будівництво, навчені гірким досвідом, вони переводять тепер за системою квартальної забудови, з клубом, яслами, дитсадком, їдальнями і т. д.

Уже чи гарне бажання чи негарне, а економіка примушує переходити на колективні форми побуту.

Харчування. Нархарч і Ц. Р. К., ще опираються і впливають, не бажаючи в повній мірі розвитку мережі громадського харчуванням. Але фабрики - кухні вже факт і там, де є громадська їдальня, там дешевші обіди, ніж дома. Правда, про смак ще можна багато говорити, але Ц. Р. К. навчаться і смачно готувати. Кухня дома, на квартирі стає непотрібною. Готування їжі при новому побуті повинно бути індустріалізованим.

В житлових осередках будуть тільки гріти обіди, одержані з розподільника, або фабрики - кухні.

Прання білизни, може бути і повинно бути, повністю осуспільнено. Корита і бані в квартирах, що розводять бруд і сирість, скоро відійдуть в межі забуття.

Виховання сім'ї. Дитясла. Дитсадочки. Діти, що зв'язують матір з пелюшками і колискою повинні бути віддані колективові. Тільки у яслах і садках діти можуть одержати вільний і повний розвиток, повний і здоровий догляд.

Громадським вихованням охоплено тільки три - чотири відсотки дітей. Але спуючі будинки, садки і ясла, тепер не можуть задовольнити напливу дітей.

Накреслюється різкий стрибок в бік усуспільнення виховання зміни.

Відпочинок. Замість пивних — клуби, залі зборів, бібліотеки, спортмайдани, спорт залі, фізкультура.

Новий побут почав швидким темпом завойовувати позиції. Уже виробляється суспільна психологія.

Маси втягуються до створення і розв'язання питань культури. Методи проектування палацу кооперації в Харкові притягли увагу всієї радянської громадськості і викликали загальне незадоволення. Колектив говорить свою думку.

Ми будемо. Ми багато будемо жити. Але будуються вони на зразок дореволюційних квартир, з кухнями, з передпокоюми, що навіть економічно не корисні

Наше житло гальмує будівництво нового побуту.

Наш побут тепер обмежений панельними стінами наших квартир, кухнями. Наші вимоги при колективізації обрізаються капітальними стінами поміж квартирами. І все ж таки продовжують будувати прибуткові будинки, тільки якістю нижче.

Донбас забудовується одноповерховими будиночками з окремим шматком землі, будинками з відсутністю мінімальних ознак зручності і що кидають мешканців на тваринне перебування в бруді, поросі і смороді „генеральських“ вулиць.

Ганьба будівникам курятників і кліток для робітників.

Не дивлячись ні на що новий побут закріплюється.

Новий побут зростає.

Сім'я розпадається. Сім'я гальмо для закріплення нового побуту. З смертю кухні й пелюшок з житлових осередків вибуває і жінка-залежна від печі й ліжка.

Дійсне розкріпачення і рівноправність жінки — в знищені сім'ї.

Замість сім'ї, що не має ніякої бази — ні економічної, не соціальної, вільне співжиття рівноправних одно одному істот, нова форма організації первісних осередків.

Співжиття за рахунок кохання, радісного і вільного потягу одного до другого.

Майбутнє соціалістичного суспільства — в позакласовій і позасімейній організації.

Співжиття — новий первісний колектив.

Вільне співжиття гарантує суспільності — вільних громадян, звільнених від власного кутка і нічних горшків, нову армію працюючих.

Співжиття дадуть суспільству нову, здорову і міцну зміну, нове покоління виховане колективом.

Тільки новий побут, нова організація суспільства, на основі вільної й радісної праці, дадуть можливість збудувати соціалізм в нашій країні.

Архітекти, економісти, громадські робітники організуйте, будуйте новий, без сім'ї побут.

Смерть сім'ї, дорогу новому побуту.

Хай живе співжиття!

ДО ФОТОГРАФІЙ ПЕТЕРГАНСА. (БЕРЛІН) М. ПЛЯТО

Останнє десятиріччя в історії мистецтва характеризується новими шуканнями в усіх галузях і зростаючим інтересом до питань нової техніки та прийомів. При вивченні та перегляді різноманітних прийомів графічного визначення художнього значення фото раптом з'явилося в іншому вигляді.

До останніх років фото все ж залишилося просто кустарницьким процесом. Фотокамера передавала з математичною точністю кожен крайку, кожен ліній та мала особливу уважність до моделі. Всі помилки та недоліки виправлялись ретушом.

Увесь процес коректури, тобто, ретушу зовсім не органічний — це змішування двох, різних видів техніки: малюнку світла і — поправки за допомогою людської руки. Ось чому фото не могло мати чистого художнього значіння. Всі намагання та успіхи в цій манері не довели до великих досягнень.

Дійсне й серйозне досягнення нового фото, рішучий крок в галузі художнього оформлення — це фото без допомоги ретушу.

Фото, — як частина графічного мистецтва, повинна рахуватись із своїми технічними можливостями. Воно не має волі, якою володіє малярство,

Тому, всі прийоми запозичені від художника, тобто ретуш щіточкою і пером ніколи не виправлять фото.

Увесь творчий процес у фото піддався уважному перегляду і обмежується нині власно поглибленим вивченням моделі або речі, виправленням кожної нерівності, вишукуванням цікавих вирізок — вже до моменту фотографування.