



Фотографові, що випадково був присутній підчас убивства М. В. Семенка, пошало зфотографувати цей трагічний момент. Дійсно він трохи нагадує відому ікону мучеництва святої Варвари Великомучениці, але це лише зайвий раз підкреслює, що убивство зроблено з високою метою для блага усього людства і во славу бо́жю

4. НЕКРОЛЬОГ ЗПРИВОДУ СМЕРТИ М. В. СЕМЕНКА

МИХАЙЛЬ ВАСИЛЬОВИЧ СЕМЕНКО
(Некрольог)

Вмер!

Вмер Михайль!

Вмер Михайль Васильович!

Вмер Михайль Васильович Семенко!

Вмер батько наш М. В. Семенко!

Вмер Михась!

Вмер наглою смертю від руки злого убивці, що з - за рогу одвієї вулиці на другій дуже тупим предметом вдарив його по голові.

Це «діалектика».

(Звичайно, «діалектика» не предмет, яким ударено і не та особа, що вдарила).

Був собі чоловік. Жила собі людина.

І не стало чоловіка. І не стало людини.

Це «діалектика».

А ще не так давно, в № 7 «Літярмарку» було вміщено від групи «армістів» одвертого листа до нього. І навіть людина не спромоглася відповісти на того листа.

Адже ці «армісти» були його ліпшими друзями. І ті, хто цьому не вірять, може перевірити.

З цього листа всі довідаються, що він (не лист, а Михайль Васильович) був нашим ідеологом.

Скільки в цьому гіркої правди! Якби тільки хто знав!

Так, він був, на жаль, нашим ідеологом. А тепер, на щастя наше й нещастя «армістів», він умер.

А скільки він нам, хлопцям, лиха, а їм добра зробив!

Це ж він вигадав «панфуртистичну систему мистецтв», на наше лихо. І тепер, дякуючи їй (системі), ми мусимо нещогоджуватися з такими симпатичними й дотепними людьми, як «армісти» — веселі хлопці і справжні українці.

Ну й чого було небіжчикові вигадувати її?

Жили собі люди спокійненько.

Ходили щосуботи та щонеділі до церкви, що понеділка та середи до драмтеатру, що вівторка та п'ятниці до опери, що четверга та неділі вечера до оперети, раз на місяць на виставку картин (якщо була, а як ні — передплачували «Возродження»), в церкві любовалися крім молитви божої з найкращих зразків малярства.

Коли раптом Революція, та ще й Жовтнева. І тут вже пішло.

З'явився він, М. В. Семенко. Зібрав коло себе цілу юрбу хлопців, таких як і сам пройдисвітів, і почав руйнувати все хороше, все чисте, все святе. Почав вигадувати якийсь не-марксистський матеріалізм, а потім і лєнінізм, («діалектика»), почав застосовувати їх на фронті культурного будівництва.

Але ж усім відомо, й добре відомо, що мистецтво є не що інше, як творчість людей, «одарених свйше», що мистецтво є творчість «душі».

Він кохунствував, а ті поспіаки, що зібралися біля нього як колись «опрічнікі» коло великого царя Івана Грозного, озброївшись (так вони думали й думають) марксизмом, почали нищити мистецтво, та ще те святе мистецтво, що пішло від святої ікони.

Вони пішли війною блюзнірською на такі перли мистецтва, як відомі картини відомого артиста-майлара Бойчука та його апостолів — Врону і Седялара. Кожна картина й фреска їхня завжди нагадує вам у наші блюзнірські часи життя святих угодників божих, матір божу і навіть самого Ісуса Христа. А це ж усе призначено для того, щоб виховати робітника (раз усі говорять про робітників) як людину, що боялася б бога, розбудити найкращі почуття робітничої душі.

Мало того, вони пішли війною на «Березіль», театр, що подає найкращі зразки західно-європейської культури. Спочатку вони підпирали цей театр, називали його своїм, лівим, але потім, коли цей «Театр ім. В. Ілкіжинова» став на твердий ґрунт і відмовився від непроханих услужливих друзів, вони страшно образилися і почали проти нього непристойну кампанію.

І т. ін., і т. ін.

Я не можу далі писати. Серце моє (а може «душа»...? Адже ж нефізіологічно Семенко зник, тепер можна) розривається на дрібні шматки. Кров'ю обливається моя душа і все астральне тіло, коли я пригадаю усі кривди, що їх чинив небіжчик разом зі своєю опрічиною (як Бажан, Шкурупій і решта) таким поважним, таким чесним борцем за велике, чисте, святе (набрати непарелем) мистецтво (великими літерами).

Але хвала господеві (обов'язково з маленької літери слово «господеві») знайшлася людина, що врятувала світ і неньку Україну від цього розбихаки, від цього паливоди!

Кілька днів тому його тіло знайшли на розі двох вулиць Харкова.

І добре, що знайшли. Принаймні все ясно.

Тепер ми його поховаємо і нарешті зможемо над його труною зімкнути ряди і разом з «армістами» проспівати «надгробне риданіє» і «вічну пам'ять».

Спи собі здоровенький, хай земля тобі буде пухом.

А ми, твої учні, разом з тими, хто так любив тебе, нарешті спалимо усі твої теорії і під прапором АРМУ, Бойчука і К^о почнемо без перешкод будувати велике, чисте, святе (нонпарелю), Пролетарське (з великої літери) Мистецтво (теж з великої) на здобутках старої культури.

Т.т. Полторацький і Нарєдідчий намагаються довести, що в смерті небіжчика винне АРМУ тим, що надрукувало в «Літармарку» № 7 листа і висувають навіть пряме підозріння, що вдарено в голову тоді ще живого Семенкового трупа тим самим «Літармарком» № 7, але це безсоромний «попльоп». Я рішуче відкидаю цю версію, бо знаю, що вони ніколи не насміляться на це піти. І саме тому, що їм добре відомий карний кодекс, особливо стаття про «Покушення є негодними средствами», а запідозрити Арму в тому, що воно «Літармарком» забило Семенка це теж саме, що запідозрити Бойчука з апостолами в марксизмі.

5. ЗАУВАЖЕННЯ ВІД РЕДАКЦІЇ:

Редакція доручила т. Сотнигові Дану, як найближчому приятелеві небіжчика, написати некрольога, але його наболіла душа не витримала і він сказав багато таки гіркої і таки правди, що не личило б говорити на могилі вождя й ідеолога нашого журналу, але беручи на увагу ті обставини, що утворилися навколо подій останнього часу, Редакція вважає за потрібне вмістити цього некрольога, що все ж таки підсумовує життя небіжчика.

Щождо фота яке вміщено як картина вбивства М. В. Семенка, то редакція останнім часом довідалася, що то також інсинуація на адресу Армістів. То зовсім не фото моменту убивства, а просто репродукція з відомої картини бой чукіста Седяра «Росправа», що яскраво доводить «високу» майстерність цього майстра, щодо майстерного запозичування у старих майстрів іконописі не лише композиції, а й самого сюжету.

Від себе Редакція може сказати тобі, дорогий небіжчику: спи спокійно, твої друзі з АРМУ і К^о не сплять, вони дбатимуть і за пролетарську культуру, і за твій спокій. Тільки в смерті желанный покой, а ти й не знав, дурак.

В найближчому часі Редакція скликає загальні збори своїх співробітників на предмет виборів нового вождя й ідеолога групи та відповідального редактора «Нової Генерації». Зважаючи на те, що за останній час програмові настрої («діалектика») нашої групи змінилися, а після наглої й несподіваної смерті Семенка ми взагалі можемо відхнути вільніше й потроху забувати його «теорії», Редакція в теперішньому складі висуває на головного редактора кандидатуру «проф.» Бойчука і пропонує товаришам покищо обмірковувати цю пропозицію. А м і н і, як казали в казаннях за добрих старих часів.

СПОГАДИ ПРО М. В. СЕМЕНКА

(Лист до М. М. Х.)

Микола Михайловичу, ви випадково зустріли мене біля Автокефальної церкви між жалібним натовпом, що проводив труну з забитим бувшим поетом Семенком. Ви говорили, що читали в газетах про звірський напад якихсь містичних вбивців на гр. Семенка й Вас зацікавило мое відношення до його і взагалі, а тепер Ви просите мене, як близького знайомого Семенка, написати Вам про його все, що я знаю.

З великою охотою це зроблю, хоч мені і тяжко писати про цю трагічну людину.

Якось сумно і боляче — я ж так недавно його бачив живим, веселим, повним енергії, творчості, а тепер писати про «зниклого» важко... Вірте, сліози заважають писати... І ось Семенко. Це людина малого зросту і підчас зустрічі з ним перше, що видається в очі, це величезна шевелюра волосся, покрученого, як в негра. Коли ви довго приглядаєтеся до нього, помічаєте пару косих очей китайця, — я думаю, що це пояснюється тим, що його мати довгий час жила — як не в Японії так у Владівостоці. Одягався Семенко завжди з смаком, костюм, що він його найбільше поважав, був світло-сірий і мав на собі плями, — такий який часто носять бувші греки і турки у екзотичних кафе Одеси. Я і зараз уявляю, як живого, Семенка в багатолюдному кафе, в сірому костюмі, без комірка, що їсть рахат-лукум і п'є чорне кофе потурецькому...

На стінці проти мене висить портрет улюбленого мого поета Пушкіна, роботи малара Кіпренського (не Арму). Я кинув поглядом і помітив, — так, він мені нагадує Пушкіна, — такий зріст, ніс, лоб, губ — тільки у Пушкіна очі круглі, а в Семенка косі-прикосі. Щоб Ви мали уявлення про Семенка, посилаю Вам портрет Пушкіна, що його рекомендую повісити проти себе, зажамувати очі і ви побачите Семенка, як живого.

Закінчив з портретом, тепер познайомлю вас з ним, як громадським діячем, а також як з людиною. Що правда, це важко зробити в листі тому, що великі справи не вкладаються в маленький лист.

Семенко насамперед бунтар-революціонер, але не задля бунту, як такого, а як протестант проти законсервованих положень річей, Семенко бореться для революції, його заколот для того, щоб замінити одну форму другою, другу на іншу й так безкінечно — динаміка.

Ви запитаете: для чого він це робить? Для того, щоб в динаміці будувати більше, а більше будувати — бути багатшому. Семенко за широчинь форм — побуту — життя. Ось чому Семенко вічний футурист, ось чому Семенко вчора поет, сьогодні ідеолог комункульту, завтра знову поет і т. д.

Значіння Семенка величезне, особливо серед самоїдів, тому що він збуджує їх, піднімає в їх роздратованні навіть своїм існуванням і турботністю. Самоїди чухаються, потім зляться і всеж таки хоч від злості починають рухатися — динаміка.

Семенко, перебуваючи у повсякчасному рухові, дуже швидко крутиться, а через це саме котиться — то на Марс, то в Одесу, то на Місяць, то у Львів і т. д. і часто немов змінює свої позиції відповідно часові.

Правда, час тоже рухається, час футурист, а тому в їх і одні думки.

Семенко разом з часом революціонер, хай він змінює свої смаки й позиції — він завжди попереду і ніколи не пас задніх. В 1917 році Семенко був уже більшовиком. 1919 року видавав перший на Україні мистецький журнал «Мистецтво», в цьому ж році денікінці посадили його в Лук'янівську в'язницю, де, за відсутністю тоді групи армівців, все таки не був забитим. 1921 р. Семенко працює в Наркомзаксправ і підписує в Ризі мирний договір з поляками (цією великою політичною подією радянське суспільство повинно бути вдячним т. Бойчуку, бо він ще тоді не організував Арму і Семенко міг працювати на користь миру всього світу).

В 1922 році організовує лівий фронт мистецтва на Україні під назвою «Панфутуристи», «Комункульт», «Семафор в майбутнє», через що і відкидав все мистецтво, що має буржуазну ідеологію. Але не відкидав нові форми. Семенко боровся з естетикою і попівством буржуазного мистця і поета і відкидаючи «мистецтво» сам писав вірші.

Семенко заперечував естетику тої класи, яка виховала «нікчемність» і церковне малярство хоч би Бойчука, Седяра. Семенко свідомо повстав проти Київської академії малярства, а через те, що побороти Київську епідемію в роки громадянської війни не зміг, через блокаду, — природно, тікав від майбутніх «Армівців» на Марс або місяць, не пригадую. 1923 — 24 року Михайль, а не Михасик, — Михась це його син, дуже симпатичний, як і його мати шановна артистка Ужвій.

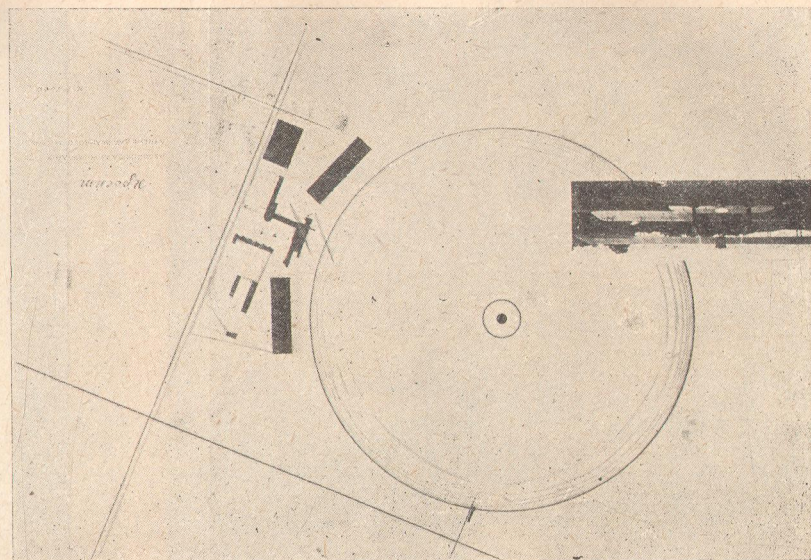
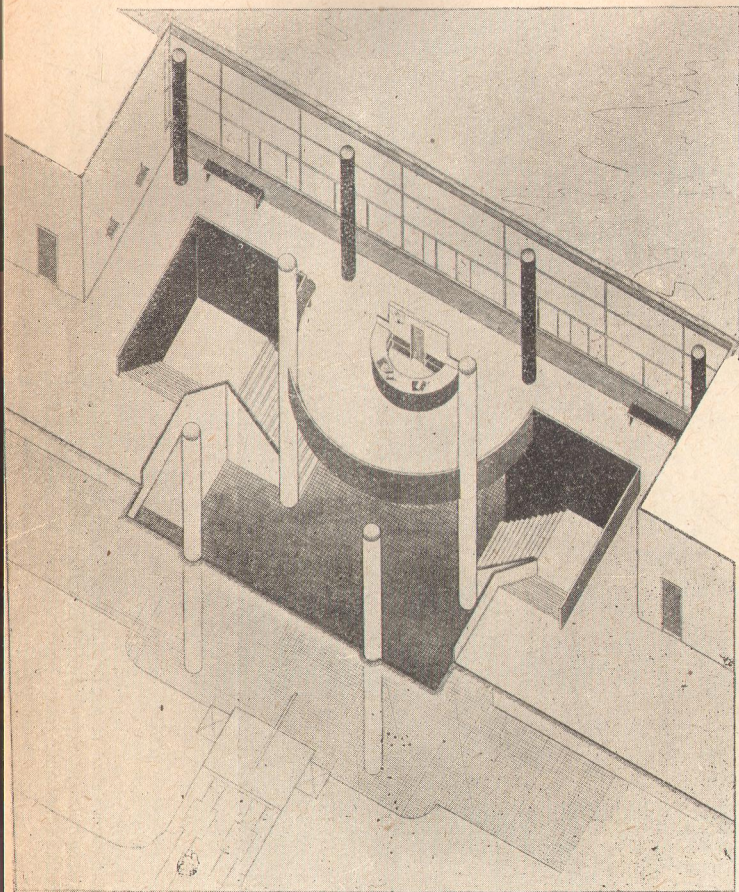
До речі М. М. коли є можливість, так зверніться до відповідної установи, а то й синок Ужвій може «зникнути» з бажання групи Армівців, бо підкупленому вбивцеві доручено «зникнути Михасю» і він (убивця) зможе продовжувати своє діло. Пожалійте!

З 1925 року Семенко був головним редактором у ВУФКУ. Рік коли ВУФКУ запросило найліпшого й талановитішого з молоді, а тепер найкращого режисера в світі, Сашка Довженка.

В 1926 році організується АРМУ і Семенко з Петрицьким збирали суспільну думку для підтримки виставки АРМУ, що тоді організувалась у Харкові, — звичайно це була помилка одного і другого, тим більш, що не знали, що роблять. Це єдиний мінус в громадській роботі Семенка, але він як геніальний організатор мистецтва викупив свій гріх тим, що організував «Нову Генерацію», яка будить багатьох, завжди висвітлює найновіші форми побуту і мистецтва — його філософію і дає можливість говорити сміли незалежні (в розумінні руху вперед) думки, не дивлячись на те, що багатьом це непріємно і незвично й цей журнал «Нова Генерація» був причиною загибелі Семенка, тому, що він глибоко принциповий в питаннях мистецтва, раз чи два написав гідливо — гумористично про ангелів Бойчуківсько-Седярянської школи та відгукнувся на «разоблачення» худ. Петрицького на «краплення карт» господином Вроною. На цьому й кінчається корисна й потрібна для Соціалістичної Республіки робота Михайла Семенка.

Деякі рядків про Семенка, як людину, — людина, як я вже говорив, він був низького росту, — винити за це його не можна, тому, що тут є об'єктивні причини. За те хоч на зріст не вийшов, але характер цілком вдався, а також інші якості Семенка варті вивчення. Особливо рекомендується близькозорим, що втонули у вивченні життя святих групи Бойчуківсько-Вронівського АРМУ.

Семенко завжди повертав борги приятелям, платив точно аліменти, ніколи не замотує гонорари своїх співробітників. Радіє, як дитина, кожному культурному злобуткові Радреспубліки. Хоч він і «відкидав мистецтво» (звичайно, мистецтво мистецтву ріжняця), але був дуже радий,



АРХ. М. ХОЛОСТЕНКО.
ІЗОМЕТРІЯ ВЕСТИБЮЛЯ

ГЕНЕРАЛЬНИЙ ПЛАН



Національність і нікчемність національного одягу було чудово доведено на Всеукраїнському зльоті піонерів Дніпропетровською делегацією. Наша зміна, виявилось, зможе розвиватись і бути здоровою тільки з гаслами : сонце, повітря, вода ! Тут наочно доведено, як у шапках літом незручно. Український гопак, як форма фізкультури, безперечно бездоганно нікчемна



1 Всукраїнський Смет Піонерів
в Харкові



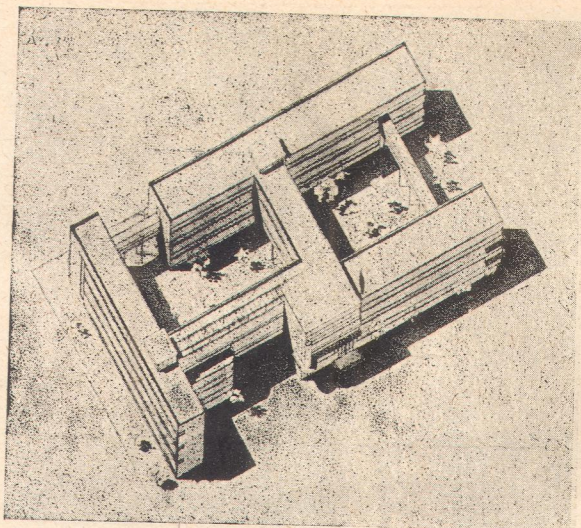
9469

Старий більшовик тов.
Литвинів в групі піонерів
на Всес. Конференції
піонерів

Пора т. т. фотографам з „фоторабису“, поза „художністю“, ставитися сумлінні до об'єктів зйомання та до своєї роботи. Ми подаємо знімки фота з обох боків. З цих знімків можна наочно побачити, що „старий більшовик тов. Литвинів...“ і т. ін. Бідний старий кооператор М. Левицький, до чого ви дійшли на старості літ, щоб вас „фоторабис“ називав старим більшовиком та й ще Літвинівим. А українізації „фоторабис“ очевидно не підлягає

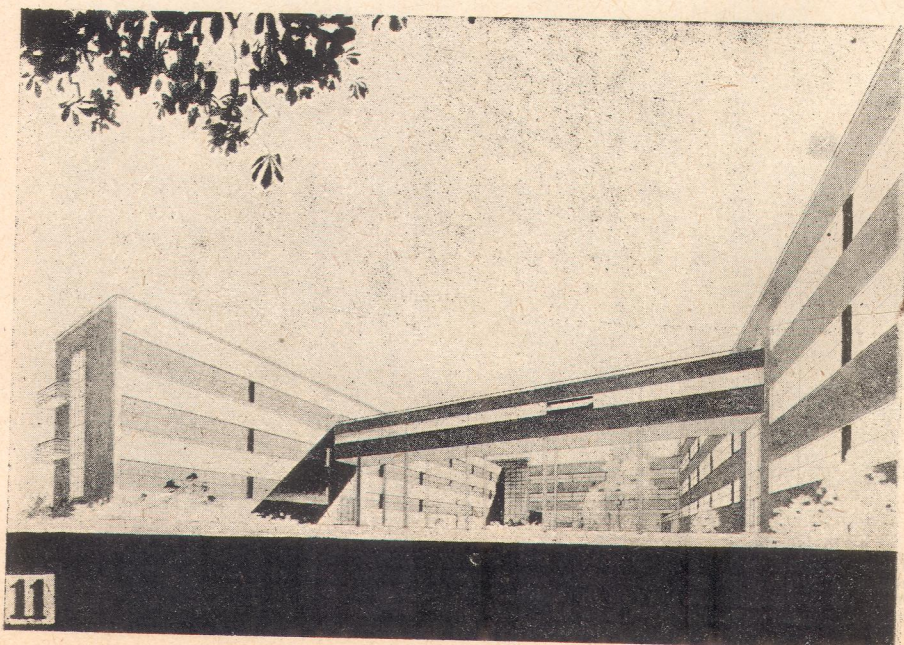
АРХ. І. МАЛОЗЕМОВ
та Д. ТАРУБАРОВ

ПРОЄКТ БУДИНКУ
РАД У СТАЛІНІ



ІЗОМЕТРІЯ

ПЕРСПЕКТИВА ВНУТРІШНЬОГО ДВОРУ



коли вийшов мій — Петрицького — альбом „Театральні строї“, бо знає, що це здобуток для нашої культури, а не ходив зубоскалити і писати протести, як це робили Седляр і Врона по благословінню Бойчука. А вже коли Семенку що не подобалося, так він голосно протестував, за що його позбавляли не раз шматка паляниці і чаю. Бувало густо, що він був голодним, за свої протести. У завершенні всіх неприємностей, ще й «зник» назавжди для того, щоб група Армівців могла видавати свої вже про Седляра монографії і пропагувати іконопис, зняту з стін Київської Печерської Лаври.

Семенка забито. Більше протестувати не буде... Залишається мені ще раз заплакати пригадавши товариша - революціонера і готуватися також на славний шлях Семенка.

Спи, мій товаришу, спокійно до радісної зустрічі з Армівцями у Крематоріїві. Пам'ятай, що ми, твої приятелі, не дозволимо малювати тебе на іконах, як червоного чорта, а коли Армівці і забажають тебе намалювати, то ми винайдемо шляхи примусити їх намалювати тебе по праву руку самого преподобного митрополита Шептицького.

Анатоль Петрицький

ВІД ДАДАЇЗМУ ДО СЮРРЕАЛІЗМУ СЕРГІЙ РОМОВ

(Про малярство, літературу й французьку інтелігенцію)

І. ТРЕТЯ РЕСПУБЛІКА Й ЗМІНА ЛІТЕ- РАТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Важко зрозуміти сучасну французьку літературу й західне мистецтво без того, щоб не знати про сюрреалізм, що є одною з найхарактерніших течій останнього часу. По ньому можна в достатній мірі простежити за основним ухилом настроїв сучасної буржуазної інтелігенції Заходу й визначити ступінь тривалості тих соціальних форм, що за них їй доводиться жити.

Ми обмежимося тут самою лише Францією, бо вона була центром розвитку нових художніх і літературних течій останнього часу, звідки вони й поширилися у всеєвропейському масштабі.

З якихось особливих, специфічних умов французького життя, часом може здаватися, що розвиток розумових течій у Франції має лише дуже віддалений зв'язок з соціальними й економічними кризами, що вони їх визначають. В багатьох випадках численну зміну літературних і мистецьких течій останнього п'ятдесятиріччя розглядають в чисто спекулятивному аспекті, не поглиблюючи й не аналізуючи їхніх соціальних коріннів.

Історія третьої республіки у Франції зв'язана з розвитком цілого ряду напрямків у мистецтві й літературі, що насамперед мають інтернаціональне значіння і в достатній мірі визначають те глибоке соціальне зрушення, що його переживає тепер Європа.

Нехай французьку Комуну було тимчасово розбито, нехай прориви її знайшли свій відгук і здійснення в іншому місці, але революційне значіння її наклало свій відбиток на розумовий поступ цілої Європи кінця XIX століття.

Не дарма Франція, змінюючи свій політичний режим після Комуні, змінила й формальні кадри та тематичний зміст своєї прозаїчної літератури і створила натуралізм з епічними творами Золя, що зробилися зразком для всього західно-європейського роману. Не дарма вона встановлює нові формальні методи малярського реалізму в імпресіоністичних шуканнях, які поширилися на всі художні школи Європи. Не дарма один із учасників Паризької Комуні — Артюр Рембо — створює нову поезію, що визначила згодом ті віхи, за якими піде дальший розвиток усієї нової європейської поезії.

II. ЛІТЕРАТУРНІ БУДНІ

В час між Паризькою Комуною й Європейською війною Франція не зазнала жадних глибоких соціальних криз, і її творчий діапазон за цей період значно знижується.

Справа Дрейфуса була лише побіжним вибухом ліберального сумління, що не мала глибокого соціального коріння, але в якійсь мірі все ж визначила останній приступ зоологічного націоналізму в супроводі з кризою дрібнобуржуазного індивідуалізму. Харчуватися з них велика література ніяк не могла. В сфері їхнього впливу і з різними ухилами опинилися, як найтиповіші представники тої доби, такі: Моріс Барес, Поль Бурже, Анатоль Франс і почасти П'єр Люті. Про Золя тут не можна говорити, бо він був уже в позному розквіті своїх творчих сил, а його відоме „Я обвинувачую“, кинуте буржуазній громадській opinio та суддям Дрейфуса, мало чисто епізодичне значіння.

Цими чотирма прізвищами знаменується період тиші і фактично вичерпується вся французька література кінця XIX і початку XX в.в. Ступінь талановитости кожного з них не однакова, а сфера впливу дуже незначна. Школи створити вони вже не могли і навряд, щоб, крім самої Франції, вони знайшли десь собі наслідувачів, за винятком хіба одного Бареса, що проміняв літературу на публіцистику і мистецтво на войовничу барабанну політику. Його булянизм і провінційальний шовінізм згодом було прийнято, як ідеологію для різноманітного європейського фашизму.

Коли залишити на боці окремі літературні явища, як Октава Мірбо чи Ромен Ролан, що розвинулися якимсь окольным шляхом в світлі руського толстовського пацифізму та німецької сентиментальної романтики, або Шарль-Люї-Філіпа, — першого в Європі пролетарського письменника дореволюційної доби, вигодованого натуралізмом Золя й чіткою, мужньою прозою борця Паризької Комуні Жюль Валеса, — то можна сказати, що вже напередодні війни французька література замкнула коло свого розвитку й остаточно себе вичерпала. Те, що дали її останні представники, було лише ремінісценцією і вже цілком належало минулому.

Абсолютно нікого не могли хвилювати — ні легковажний скептицизм Анатоль Франса, що лише трохи зачіпав поверхню життя, ні спрощений прагматизм Поля Бурже, з його елементарним психологізмом, ні нудьгуюче сентиментальне флянрування П'єра Люті.

Щодо поезії цього часу, то породжений ним символізм по суті був тепличною рослиною і може за винятком самого Верлена, що засвоїв лише негативні сторони Бодлерової поезії, він не дав жадних здорових чи оригінальних паростків. Щодо унанімізму, який дуже швидко розтопився, то його взагалі слід вивести за дужки, бо він був школою без „метрів“ і без учнів і поезією без поетичного змісту. Жюль Ромен борсався у досить дивній і парадоксальній для унаніміста самотності.

III. ХАЙ ЖИВЕ РЕМБО!

Щоб оновити свої творчі можливості, французькій літературі потрібно було наблизитися до сучасности і, відмовившись від буржуазної мрійливости, просякнутися тою матеріальною культурою, що розвивалася навколо. На грані XX ст. Ейфелева башта зробилася не примхою фангаста-інженера, а загрозою минулому і привабним маяком майбутнього.

Стара Франція уходила на віки і з величезною швидкістю вдиралося нове життя, рівняючись на швидкість літаків і на темп зростаючої великої промисловости.

Для цього нового змісту потребувалася і нова мова, і нові форми. На порозі нових шукань в поезії й літературі часів між 1905 і 1914 р.р. ми знову знаходимо відгук міцного голосу комунара Артюра Рембо. Збіжність ця далеко не випадкова, бо насуваюча Європейська війна була наче відбиттям франко-прусської війни 70-х р.р., а всі післявоєнні соціальні зрушення, пережиті Європою, були наче продовженням боротьби французького пролетаріату підчас Паризької комуни.

Років за п'ять-шість до Європейської війни, одним весняним ранком з Монмартрського шпилья до Монпарнаських бульварів сходило трое чоловіка: Гільом Аполінер, Пабльо Пікассо й Андре Сальмон. Міцно притиснувшись одне до одного й обнявшись під руки, йшли вони бруком і, сп'янені сонцем, молодістю, радістю життя, гукали:

— Хай живе Рембо!

Так сповіщалося світ про ломку старих традицій французького мистецтва й літератури і про народження кубізму.

Гільом Аполінер¹⁾, один з основоположників, разом з малярами Брак і Пікассо, кубізму в малярстві, так само є, як прямий нащадок Рембо, і батьком нової французької поезії, що її теж чомусь називають „кубістичною“, хоч ця назва так само мало означає її зміст, як вона затемнює суть тих малярських проблем, що їх було висунуто естетикою кубістичного малярства.

Розвиток літературного кубізму хоч і йшов рівнобіжно з розвитком кубізму малярського, але фактично література набагато від нього відстала. Техніка її була менш досконала, щоб зуміти оволодіти новий матеріал і щільно підійти до розв'язання нових проблем. Вона ще користалася з деяких прийомів символістів, а естетично література стояла далеко ближче до імпресіонізму ніж до кубізму.

Але не зважаючи на це, вона дає блискучі зразки нової поезії. Поети групи Аполінера заслуговують якнайбільшої уваги. Деякі їхні вірші, написані до і після війни, як „Наказ“ Андре Сальмона, „19 елястичних поем“ Блеза Сандрара, уривки зі збірників „Алькоголь“, „Каліграми“ самого Аполінера та вірші в прозі Макса Жакоба — залишаться в історії найкращими зразками нової європейської поезії.

IV. ЗАРОДЖЕННЯ ДАДАЇЗМУ

За війни зріст французької поезії тимчасово затримався. Дальший свій розвиток одержала вона лише після війни, стикнувшись з сюрреалізмом і батьком його — дадаїзмом. Не можна, справді, говорити про сюрреалізм, не зупинившись детально на дадаїзмі, не зважаючи на те, що між літературним кубізмом і сюрреалізмом він був для французької літератури й поезії лише хворобою зросту. Але хвороба ця мала дуже глибоке соціальне коріння, і тому вона набуває такого великого значіння.

Зародження дадаїзму відноситься приблизно на середину 1916 р., в самий розпал Європейської війни. Європа була охоплена пожежею, залита кров'ю і над усім стояв запах розкладу.

В цьому загальному сумбурі важко було відрізнити брехню від істини й істину від брехні. Всі карти попереплутувано, як попереплутувано ідеї, вірування, сподівання. Всі досягнення культури й людського знання було кинуте на послуги сліпий стихії руйнування. В ім'я війни зробилося все дозволеним: грабунок, зрада насильство.

— Хто правий, хто винний?

¹⁾ Перший твір Аполінера українською мовою — „Празький прохожий“, вміщений в № 9 „Нової Генерації“ за 1928 рік та „Метаморфоза“ — в цьому числі. Ред.

З цим грізним, суворим запитанням виховувалася частина молодого покоління Західної Європи і за цих три роки вона виросла до якоїсь самосвідомості.

— Всі винні, немає правих! Немає справедливості, немає істини, немає брехні! Все брехня!

Поки приголомшувалося скромний голос Ромена Ролана, поки Європейська війна не знайшла свого історичного логічного розв'язання в могутніх закличках Леніна — західно-європейська молодь зробила з неї свій специфічний висновок, що призвів її до суцільного всезаперечення.

Свою кризу зростання і ствердження особистості вона скерувала на загальну нігілістичну задиркуватість.

Всю потенціальну енергію, весь запас ліризму, що їх молодь таїть і витрачає на захоплення життям, на гімни любови, на служіння вищим ідеалам людства, вона звернула на активний скептицизм, яким сп'янялася.

Свій перший вірш, свій перший літературний запал, свій перший юнацький каламбур вона втілила в задиркувате, капризне „Ні“.

— Немає бога, нема святинь, нема любови, нема мистецтва!

Ось із цими гаслами народився літературний дадаїзм.

Його слід розглянути не з точки погляду його мистецьких досягнень чи теоретичних обґрунтувань, а саме як певний розумовий настрій, спричинений війною.

Та чи були взагалі будь-які теорії у дадаїзма?

Основною його засадою чи, вірніше, лінією поведінки було всезаперечення. Саме воно й заміняло йому всі теоретичні постулати.

Хоча й не можна заперечувати у дадаїстів певного зв'язку й спадковості від кубізму й футуризму, але фактично цей зв'язок був чисто зовнішній і мав характер тактичного опортунізму. Їх дещо зближувала лише певна спільність формальних прийомів. Андре Бретон, один із найвизначніших французьких дадаїстів, в одному з своїх маніфестів з цього приводу, пише так: „Кубізм був малярською школою, футуризм — політичним рухом, а дадаїзм є певний стан духу. Ні протиставляти, ні порівнювати їх не слід“ („Littérature“ № 13, 1922).

Слово „дада“, чи дадаїзм, само по собі нічого не висловлює і було знайдене зовсім випадково, як примхливе сполучення звуків. Його було прийнято через його несподіваність, двозначність чи відсутність якого б то не було змісту. В його лаконічності й фонетичній згучності треба шукати головну причину його успіху.

Французькою мовою слово „дада“ по-дитячому значить „коник“. Існує ще народне прислів'я: „Це його дада“ — „це його укохана думка“.

V. ІЗ ЦЮРИХА ДО ПАРИЖУ

Винахідником слова „дада“ і одним із головних родовідців дадаїзму треба вважати Трістана Тцара¹⁾, румуна походженням, що року 1916 в Цюриху уперше його вимовив. Це слово сподобалось його друзям і прихильникам і його почали вживати, як гасло для нової літературної течії.

За цією самою назвою „Дада“ Трістан Тцара в 1917 р. уперше випускає літературно-мистецький журнал, і з того часу, як він писав у своєму одвертому листі до редактора „Nouvelle Revue Française“, — дада із сарказму до всіх літературних шкіл і як протест проти всякого догматизму стає дадаїстичним рухом.

¹⁾ В журналі лівої формації мистецтв „Семафор у майбутнє“, що його перше число вийшло в Києві р. 1922, можна знайти деякі твори Трістана Тцара й ін. дадаїстів, а також матеріали про дадаїзм. Ред.

Як рух, воно вже не обмежується самою літературою і вдирається в усі галузі мистецтва і починає влаштовувати галасливі скандальні демонстрації по театрах, сальонах і на публічних зібраннях.

Перший маніфест дадаїзму, в якому в порівнюючій конкретній формі накреслюється його основні вибухові формули, відноситься до 1918 року. Він знаходить відгук серед молодих паризьких поетів і письменників, що групувалися навколо невеликого журналу „Література“ за керівництвом Люї Арагона, Андре Бретона і Ф. Супо. Тут був відповідний ґрунт і сприятливий близький настрій.

В листопаді 1918 року помер Гільом Аполінер, що відіграв таку велику роль в оновленні французької поезії й французького мистецтва. Передова французька молодь, що шукала нових мистецьких цінностей, залишилася без керівника, осиротіла.

В даліні маячила російська революція, а тут у Франції, на ледве охолодів крові, святкували замирення і „гром победы раздавался“. Мільйони молоді загинули на полях бойовищ, а жовчні дідки справляли галасливу тризну, в захопленні перед струхнявим Клемансо, як перед своїм спасителем. Версальські сатрапи похижацькому ділили мапу Європи, союзне військо окупувало німецькі провінції, а навколо російської революції споруджали дротяні загороди.

VI. ЗАДИРКУВАТИЙ ПАЦИФИЗМ

— Так ось вона, остання з воєн, війна в ім'я права й цивілізації з Вільзонівською прекрасноюдухістю!

„Немає права, немає цивілізації“,—відповідь їм в одному з маніфестів Андре Бретон,—і „жадна войовнича преса не перешкодить нам вважати генерала Фоша містифікатором, а президента Вільзона—ідіотом!“

З цього часу центр дадаїстичного руху зосереджується в Парижі, і в переможний гімн переможної країни дадаїзм вносить не лише дісгармонічну ноту, але ще й приголомшуючу какофонію.

— Ви не переможці і не герої,—кричать їм дадаїсти з усіх боків.—Між вашим героїзмом і боягузством різниця лише в напрямі. Одних страх жене назад, а вас він гнав уперед!

— Всі ваші газети брешуть. Їх треба читати не з першої сторінки, а починати з четвертої. Це і приємніше, і корисніше, при чому рекламна брехня літератури оголошень менш цинічна, ніж усі ваші передові статті.

З кінця 1919 р. дадаїсти розвивають у Франції шалену енергію і звертають на себе увагу всієї буржуазної преси. Загомоніли про розклад моралі, про зазіхання на чистоту французьких традицій, про громадську небезпеку, про літературний більшовизм.

Навіть кубісти, чи частина їх, що організувалася в товариство „Золотого розтину“, куди входили дехто з дадаїстів, виключили їх із свого середовища.

Розрив із минулим був повний. Дадаїсти оголошують війну кубізму, всім літературним угрупованням, усьому й усім.

І що більше загострюється боротьба, то сильніше зростає громадська цікавість до них і їхній власний запал. З іронії до президента Вільзона вони всі оголошують себе президентами, і кожний зокрема випускає не лише свого маніфеста, але й свій окремий журнал. Маніфести й журнали почали рости, як гриби. Пішла гонитва за дотепними формулами й ударними словами, щоб одне одного перекрити в озорстві й дотепі. Назви для журналів видумувалися найрізноманітніші—фантастичні й двозначні: Пікабіа видає „Канібал“ та „391“, Тцара—„Дадафон“, „Бородате серце“, Поль Елюар—„Прислів'я“, Рібемон-Дессень видає „О⁴Н²“ і т. д.

Р. 1920 дадаїсти усією ватагою влаштовують бучну демонстрацію в першому після війни „Сальоні Незалежних“ з читанням маніфестів і роздачею проклямацій. З особливим сарказмом і котячим концертом вони зустрічають картини, що змальовують військові подвиги й сцени війни.

Цього ж року Франсі Пікабіа на вечірці в театрі „Л'Евр“ читає свій „Маніфест Канібала про темряву“. і читання його закінчується загальною бійкою між дадаїстами та публікою. Не меншим скандалом закінчується друга дадаїстична вечірка в концертній залі „Гаво“.

Кінець 1920 і початок 1921 р.р. знаменують кульмінаційний пункт розвитку дадаїзму і повний розпал їхньої діяльності. Їх окремих виступів не можна перелічити, так само як і форм, якими ці виступи проявлялися, — такі вони були різноманітні, несподівані й капризні. Але можна сказати, що за цих часів паризьке життя, паризька література й мистецтво і навіть паризькі вулиці були зафарблені в колір дадаїзму і пронизані звуками „дада“. Він був центром уваги і питанням дня для всіх газет і журналів і буржуазної громадськості. Пугало для одних, предмет цікавості для других, — він давав паризькій молоді можливість заховатися від страшної порожнечі, створеної війною, і від власної порожнечі.

Уже на кінець 1921 р. дадаїзм починає завмирати й кінчає своє існування. Народжений в сумбурі, він умирає в розкладі: в інтригах та грі дрібних пристрастей.

Снобізм — це гримаса мистецтва, мода — це гримаса часу. Дадаїзм у достатній мірі був ними вигодований і перегодований, щоб розраховувати на довше існування. І даремно самі дадаїсти намагалися зробити якісь висновки зі свого минулого в поновленій серії журналу „Література“, що насилу витримав лише 4 — 5 чисел, та в претензійному проєкті скликання „Інтернаціонального конгресу“ для „визначення директив і для захисту нових течій та модерністичного духа“, якого ніколи не було скликано. Всі висновки за них зробив час.

Але треба все ж таки, оскільки це відноситься вже до часу занепаду, віднести на актив дадаїстів ще два моменти їхньої діяльності, які мають, з неодажкових мотивів і кожний у своїй сфері, надзвичайно важливе значіння: це — Дадаїстичний сальон та Інценіровка показового процесу над Морісом Баресом.

VII. ЛІТЕРАТУРНА АСЕНІЗАЦІЯ

Ні в одному зі своїх численних маніфестів, ні в одній з ударних формул чи дотепному каламбурі дадаїсти не розкрили своїх прихованих смаків чи тенденцій. Зробившись жертвами власного захоплення, їм почало здаватися, що „робити“ літературу з револьвером у руках під брязкіт битого посуду і стільців, що летять їм на голову — є найкращою роботою для молодих поетів.

Але що з певною ясністю визначилося майже з перших виступів дадаїстів — так це їх органічне відштовхування від усього, що було зв'язане з війною, і тим більше, — непримирима ненависть до всіх, хто був ідеологічним надхненником цієї війни. Щодо цього, „Процес над Баресом“ загострив їх власні політичні погляди і сам по собі набув особливого громадсько-політичного значіння.

Роля Бареса в розвитку французького шовінізму, в торжестві його ідей військового реваншу і ствердженні імперіялістичних намірів з вимогою лівого берега Рейну — була надто очевидна. В чаді побідних захоплень французька реакція не забарилася використати ці елементи баресизму, щоб створити з його імени символ національного героїзму і нового французького відродження, а з самого Бареса зробити „владника дум“ французької молоді.

Уже десь під шумок збиралася рать і організовувалися кадри майбутніх фашистів. Бракувало лише білого коня й відповідного капрала для ролі Булянже.

щоб апотеозу Бареса було розіграно з потрібною урочистістю. І тут, наче несподівано розірвана бомба, відкрився „Процес Бареса“ в інсценівці дадаїстів. Вийшла не апотеоза, а злісна карикатура і балаган. Всі якось одразу зрозуміли, що Барес ніякої енергії не втілював, а все життя маскував своє маленьке дрібне боягузство і що його ухід в політику був лише втечею від власної безпорадності й особистих невдач. Барес — це типова „зайва людина“, неврастеник, що випадково опинився в ролі громадського діяча. Невдаха й запізнілий романтик, що його все життя переслідує бездарний генерал Булянже, він знаходить собі втіху в порожніх словах. Вони йому заміняють всі його мрії й ілюзії і справжню звичайну активність.

Нехай ці висновки не досить ясно було сформульовано самими дадаїстами, але вони самі собою приходили для всіх тих, хто з певною увагою прислухався до цього процесу Бареса. Нехай не вся молодь, за прикладом його кращих ідейних прихильників, як Монтерлян, Дріє-Ля-Рошель, від Бареса одвернулася. Але вже їхнє відмовлення від „баресизму“ та його ідейної спадщини є в достатній мірі симптоматичне і пояснюється почасти певним стиком із дадаїзмом цих двох молодих письменників, а головним чином тією безперечною літературною вагою, що її мали і мають в новій французькій літературі головні керівники дадаїзму, теперішні сюрреалісти.

Дадаїсти відіграли тут роль асенізаторів і, скеровуючи свій удар на чисто ідейне літературне явище, викрили за-одно і його громадсько-політичне зло.

По всіх країнах, де розвивався дадаїзм, він набирав революційно-політичного забарвлення, тої чи іншої напруженості в залежності від загальної соціальної кон'юнктури. Так справа стояла в Німеччині, Бельгії, Швейцарії, Іспанії, Італії. Лише в Америці він був аполітичний. Щодо Франції, то, не зважаючи на те, що французький дадаїзм таїв у собі якісь яacobinсько-бунтарські джерела, про його політичну фізіономію можна було лише здогадуватися. Процес Бареса їх тенденцію визначив цілком певно в бік крайнього лівого революційного ухилу анархо-індивідуалістичного порядку.

VIII. ДАДАЇСТИЧНИЙ САЛЬОН І СТИЛЬ СУЧАСНОСТІ

Те саме можна сказати і про естетичні тенденції дадаїзму. Вони zostалися не сформульовані або, вірніше, їх затулено дадаїстичним руйнацьким програмом. Проте, про мистецтво вони завжди говорили і воно було поправді предметом їхньої найбільшої уваги. Вони змагалися з кубістами, протестували проти академізму, оголошували себе найбільшими ворогами всякого догматизму в мистецтві і т. п., але естетичних своїх тенденцій не виявляли.

Двоє з їх активних керівників — Пікабія й Рібемон-Дессен — як професійні маляри, виставляли по сальонах свої дадаїстичні картини, але вони носили все теж тавро задикуватості. Вони не дуже відрізнялися від їхніх перших зразків, репродукованих в дадаїстичному журналі „391“: Марсель Дюшан змалював Леонардовську Джіоконду з підмальованими вусами, а Ф. Пікабія намалював образ „Святої Діви“ в вигляді клякси від атраменту. На цей зразок робилися всі їхні картини.

„Дадаїстичний сальон“, відкритий в театрі Єлисейських полів, дав якісь натяки, дозволив якось віддалено спіймати загальний тон їхніх естетичних устремлінь.

Його було організовано з певним упередженням створити смішний паноптикум і балаган, але фактично він на багато перебільшив наміри організаторів.

Поруч копії Рафаеля висіли медична гумова рукавичка й колесо велосипеда. Поруч картини Пікабія було підвішено підтяжки й автомобільний гудок.

Під малюнком Рібемон-Дессеня висіли краватка й манжети. І так по всіх стінах перепліталися чи протиставлялися предмети мистецтва з предметами фабричної продукції. Тут було куховарське приладдя з алюмінія, і туби з пастою до зубів, і реклямні плакати та вивіски. А посередині, на найпочеснішому місці, як величне божество на п'єдесталі, стояла фігура з пап'є-маше, що ними користуються в дешевих базарних лавках для виставлення на показ готового одягу.

Це була дивовижна наочна лекція.

Не можна було не відчувати, оскільки дійсно сучасне мистецтво розвивається шляхом чистого естетизму й поза життям і оскільки стиль нашого часу створюється поза межами мистецтва. Якось стало зрозуміло, що перша — краща модна картинка мусить бути своїм духом ближча й зрозуміліша кожному з наших сучасників, ніж Венера Мілоська. Ясно стало, що ми проходимо мимо сучасності і її не помічаємо, в цьому смішному балагані кожний міг відчувати, що для створення нового стилю, співзвучного нашій добі, потрібна саме якась груба блюзнірська профанація старих пам'ятників мистецтва, що в ній підробка усів на губах Джіоконди є лише дитяча забавка; потрібні сильні й радикальні заходи, щоб фетишизм старовини не затуляв перед нами сучасності і справжнього живого життя; потрібні нові варвари, потрібні здорові, міцні руїнники.

Чи не зробили самі дадаїсти цих висновків?

Ні з процесу Бареса в площині соціально-політичній, ні з „Дадаїстичного сальону“ в площині естетичній, — вони ніяких висновків не зробили і зробити їх не могли. Їх роля була скінчена. Та й самим єством своїм вони обмежили цю ролю своєю власною розгубленістю і безпорадністю, що виявилися в суцільному всезапереченні. Дадаїсти були тут лише хатні асенізатори, що трохи освіжили атмосферу французької поезії.

Криза думки, що породила їх і з якою вони стикнулися після війни, залишилася в усій своїй жажливій гостроті.

До загострення й поглиблення деяких проблем, піднесених дадаїстами і мусіли були в якійсь мірі приступити сюрреалісти, що прийшли на зміну дадаїстам.

ІХ. ПОВОРОТ ДО АПОЛІНЕРА Й НАРОДЖЕННЯ СЮРРЕАЛІЗМУ

Ми вже зазначали, що дадаїзм знайшов собі ґрунт у Франції серед поетів, що зібралися навколо журналу „Література“, який об'єднував у той час всі розрізнені літературні течії, породжені спадщиною Гільома Аполінера.

До нього прилучалися й близькі друзі й співробітники Аполінера та молоді його учні й прихильники, що одностайно й пильно охороняли всі його заповіді.

І коли дадаїзм несподівано порушив цю рівновагу, то він аж ніяк не зменшив значіння тих новаторських проблем, що їх було висунуто поезією Аполінера і його теоретичними побудованнями. Дадаїзм, як ми бачили, ніяких питань не вирішував, молоді поети, що пережили дадаїстичну хворобу росту, що дозволила їм перевести певну переоцінку цінностей і визволити поезію від старих пережитків і чужих їй нашарувань, повинні були знову повернутися до тих самих джерел, до тих самих заповітів Аполінера. Інших шляхів для французької поезії наче й не було. Ні ораторна поезія з містико-католицькою символікою Поля Кльоделя, ні переспіви Мальярме в варіантах Поля Валері не давали жадних нових можливостей.

Аполінер — його пророцтва, його прориви, його прогнози!

Обернутися назад, щоб знову стати лицем до поезії. Лише Аполінер міг їм у цьому допомогти.

Сюрреалізм — це ідея, виплекана Аполлінером, і коли несподівана смерть не дала йому можливості ширше розвинути її, то ми все ж знаходимо про неї деякі натяки й схематичні вказівки.

І от до цих натяків повернулися молоді поети, щоб знову пірнути в поезію.

„Проти літератури — за поезію“ — таке було їх перше гасло до періоду дадаїзма. В цьому девізі й ховався зміст погордливої, нарочито іронічної назви журналу „Література“, виключно присвяченого поезії. Є лише поезія, а вся решта — це література. Такий був загострений, прихований зміст їх перших починань, до яких вони знову мусіли були повернутися.

Але ззаду стояв досвід ломки й дадаїстичних руїн, багата хроніка сміливих авантур, повалених храмів і розтрошених богів.

Щоб піднятися вгору над цією сумною реальністю й одійти від неї потрібний був якийсь надреальний зліт, потрібне було надреальне піднесення і навіть потребувалося надреальної чи сюрреалістичної, — що одне й те саме, — революції.

Так народився журнал:

„Сюрреалістична Революція“ — „La révolution Surréaliste“.

Так народився

сюрреалізм,

оголошений попереднім маніфестом Андре Бретона: — „Le manifeste du Surréalisme“¹⁾.

Х. ПЕРША СПРОБА ОБГРУНТУВАННЯ СЮРРЕАЛІЗМУ

Про сюрреалізм уперше заговорив Аполінер в передмові до своєї п'єси „Les Mamelles de Tiresias“²⁾, що її він назвав „сюрреалістичною драмою“, давши цьому термінові таке приблизно пояснення:

„Для характеристики своєї драми я скористався з неологізму, що його мені вибачать, оскільки зі мною це рідко буває, і я створив прикметник „надреальний“ (сюрреалістичний), який зовсім не означає, як багато думало, „символічний“, але досить добре визначає певну тенденцію в мистецтві, яка хоч і не дуже нова, але все ж іще ніколи не була використана ні для якогось естетичного кредо, ні для ствердження якогось художньо-літературного принципу. ... Щоб зробити — не те що оновлення драматургії, але швидше — особистий експеримент, мені здавалося, що треба повернутися до самої природи, але зовсім не для того, щоб її наслідувати чи її імітувати, як це роблять фотографи Театр у такий же мірі не життя, що його він відбиває чи імітує, як колесо — не людська нога Коли людині схотілося відтворити чи уподобити людський рух чи ходу, то вона вигадала колесо, яке ніяк на людську ногу не схоже, — людина, сама того не помічаючи, робила сюрреалізм, творила по-сюрреалістичному“³⁾.

Ось той вихідний пункт, що від нього пішов надреалізм.

Але чи є це лише чисто зовнішня формальна спадковість і чи вичерпуються цими основними премісами Аполлінера всі дальші теоретичні й ідеологічні побудовання сюрреалізму?

В обгрунтуванні свого маніфеста Андре Бретон хоч і посилається на Аполінера, але на цю передмову до „Les Mamelles de Tiresias“ він не вказує,

¹⁾ Книгу видано вид-цтвом Кра і в ній уміщено сюрреалістичну прозу Андре Бретона — „Poisson soluble“.

²⁾ П'єсу було поставлено в Парижі 24 червня 1917 р. за участю літературно-мистецького журналу „Sic“.

³⁾ Передмова до „Les Mamelles de Tiresias“, вид. Sic, Paris, 1918.

так само, як і не посилається на другу його статтю „L'Esprit nouveau et les poètes“, що її Аполінер видрукував невдовзі перед своєю смертю в „Mercure de France“, і яка в своїх основних тезах була безперечно використана сюрреалізмом.

Через це нам важно було цей зв'язок встановити і підкреслити, що, повертаючись до поезії, сюрреалізм не міг не стиснутися з творчістю Аполінера.

Щодо проблем самої поезії, то сюрреалізм на багато їх загострив. Від меж реального він поширив їх до меж надреального. Не сам процес творчості й поетичної транспозиції стають надреальними, а суть самої поезії, її зміст і можливості переносяться тут в межі надреальних і навіть позареальних переживань.

Звідси й перегляд усіх етапів, пройдених поетичною творчістю, й переоцінка самого призначення поезії чи обмеження її чистою цариною емоції і ліричних переживань, породжуваних нашою підсвідомістю поза контролею логіки й розуму.

„Сюрреалізм, — говорить Андре Бретон в своєму маніфесті, — це є чистий психічний автоматизм, шляхом якого мають висловити словесно чи на папері дійсну роботу мислення. Це є диктовка думки при відсутності всякої контролю з боку розуму і без турбот естетичного чи морального порядку“.

„Сюрреалізм — додає він далі в формі філософсько-енциклопедичного пояснення, — спирається на ствердження вищої реальності деяких форм асоціацій, що на них до нього не звертали жадної уваги, так само, як і на всемогутність снів та незаінтересовану гру думки. Через те, намагаючись остаточно знищити всю решту психічних процесів, сюрреалізм всюди їх замінить в справі розв'язання найголовніших проблем життя“.

Залишімо поки що справу про наскок сюрреалізму на розв'язання проблем життя, що до неї нам згодом доведеться повернутися, і підійдемо до поезії та до методи поетичної творчості, даною цією формулюванням сюрреалістів.

Які далекі ми тут від усіх тематичних і формальних проблем, висунутих сучасною поезією!

ХІ. ТІНЬ ВЕЛЕМІРА ХЛЕБНІКОВА І ШЛЯХИ ПОЕЗІЇ

В намаганні піднести поезію до вищого ступеня чистої емоції, в своїй боротьбі з епігонами символізму, що переключили поезію на музику, сюрреалісти забули про самий матеріал поезії: словотворчість і слово як таке вони підкорили стихійному, сліпому автоматизмові.

В процесі зросту і звільнення від дадаїзму був момент, коли французька поезія лівого ухилу могла зустрітися з шуканнями руської „заумі“. Так само, як в розпалі російської революції Блоковські „Дванадцять“ знайшли собі відгук в „Наказі“ Андре Сальмона, а динамічна поезія Блеза Сандрара збіглася з інтонаційною ритмікою, зі стаккатним, ударним віршем Маяковського, — поезія сумбура буржуазного занепаду для переборення традиції та побудовання нового стилю повинна була зустрінутися з проблемою самодовільного значення слова й звуку та безпредметною поезією. Але тінь великого святоші, геніяльного блазня, поета Веламіра Хлебнікова лише промайнула.

Зрив сюрреалістів був надто крутий.

Те, що у Хлебнікова з його психологічними зрушеннями було лише побудованням поезії як вищої альгебри мислі, те, що в Аполінера було лише спробою ствердження нової методи поетичної творчості, — у сюрреалістів обернулося в хаотичну беззмістовність, в хаотичний автоматизм, що не потребує ніякої творчості. Вони дійшли до крайньої межі душевного замішання, що межує з безумством.

Але за віхами великих безумців визначається шлях переборення старих форм і революційної творчості. Така доля поезії. Оскільки вона оперує лише відчуттями

і почуттями, що ледве переходять у свідомість, і замкнута в світ чистої емоції, поезія не може не перетворюватися в образи, метафори, іносказання. Поезія, це все те, що не вкладається в прозу. Якби поезію можна було розповісти, вона зробилася б найнижчим родом літератури.

Еволюція сучасної поезії прямує майже рівнобіжно з еволюцією психіки сучасної людини в усім її зрушенням і ускладненими переживаннями.

Коли взяти поезію Заходу останнього періоду, що знаменує цілковиту розгубленість капіталістичного суспільства з розкладом його устоїв і норм, то ми побачимо, що всі нові течії літературно-мистецької творчості геть чисто просякнуті містичним сп'янінням, ірраціоналізмом, патологічним збудженням, розумовим перекирвленням, еретикою, рафінованою невропатологією, лжепророцтвом, перевагою інстинкта над почуттям, кошмарами й снами, маревами й фантастикою, неспокоєм, страхами й безвихідною тривогою.

Теорія Фроїда ще збільшила проблему внутрішніх переживань, поглибивши їх до невольовимих коріннів підсвідомості.

Хто розгадає їх прихований зміст, їх незрозумілу цілеспрямованість? Всі грані поміж безумством і геніяльністю наче стерто. І паморочній капіталістичній дійсності з її хижачькими апетитами й тваринними інстинктами відповідають загрозливі відгуки: крик душевного збентеження і зойк великого гніву.

Так перегукуються із країни в країну, із покоління в покоління великі безумці. І що глибше в життя вдирається ритм буржуазно-капіталістичної анархії, зойк стає більш патетичний і трагічний.

Едгар По, Ніцше, Бодлер, Оскар Вайлд, Артюр Рембо, Велемір Хлебніков.

А скільки їх іще — таких же „невизнаних“ геніїв і невізнаних безумців!

Заслуга сюрреалістів у тому й полягає, що вони не тільки переключили віхи традиційної поезії на віхи великих революційних одиниць, але ще й примусили у перше й по-новому до багатьох уважніше придивитися. В зовсім іншому аспекті завдяки ним стали перед нами такі письменники, як Жерар де-Нерваль, Алоїзіус Бертран, Петрю Борель і навіть таке заялозене ім'я, як маркіз де-Сад.

ХІІ. ЛЬОТРЕАМОН — ПОЕТ ТРАГІЧНОЇ СУДЬБИ

Але найзнаменніший є той інтерес, що його вони викликали до поета Льотреамона. Ім'я його притягло до себе увагу передової літератури на початку 70 рр. Про нього доволі зневажливо обзивався Ремі де Гурмон. Леон Блюа його не то похвалив, не то вилаяв, — і його забули.

Під нарочито претенціозним псевдонімом графа де-Льотреамона ховався молодий французький поет Ісидор Дюкас, що народився в Монтевідео (Південна Америка) де батько його був французьким консулом. Років дев'ятнадцяти Льотреамон утік з дому і прибув до Парижу. Р. 1870 його фігура маячила на робітничих зібраннях майбутніх борців Паризької комуні. Дехто згадує, як розкуйовджений, в убогій одежині, Ісидор Дюкас любив вилазити на столи кавярень і звідти виголошувати свої грізні революційні промови, які дуже подобалися паризьким комунарам.

Але легенда тут переплітається з дійсністю і строго перевірених даних про його паризьке життя немає. Він помер 24 років, виснажений, голодний, забутий, самотній, залишивши після себе том „Пісень Мальдорор“ і невеличку передмову збірника віршів, що до нас не дійшли.

Льотреамон — поет трагічної долі, великої злости і помстливих надриків. Жодна з сучасних літератур, здається, не знає такого богохульства, таких блюзнірських слів, які ховають його „Пісні Мальдорор“. Це є бунтарський виклик богіві

Його проклинаючі, грізно здійняті руки наче простерті на всі континенти, а дужий звірячий голос розтинається повсіх обріях і громом проклять віддається від усього небосхилу. Свою силу Л'ютреамон рівняє до стихій: він сперечається з океаном, перегукується з вітром і тут же кидає репліки планетам. Але це не самозадоволене приятельське загравання з Сонцем Володимира Маяковського, а ляпас і скажений плювок в обличчя всього всесвіту. Не добродушне „Свети и никаких гвоздей“, а злісне: „Згинь, і ніяких чортів“. Л'ютреамон здається якимсь ізчадієм пекла. Сам диявол, якби такий був, не підшукав би для прокляття світу ні таких слів, ні таких інтонацій.

Л'ютреамон - це царственний безбожник або божественний надхнений у пароксизмі гнівного відчаю. До такого патосу проклять ледве чи діходив навіжений Савонарола в боротьбі з земними пороками. Такі ноти, як в „Піснях Мальдорор“ можна знайти хіба лише в Дантовому „Пеклі“.

Л'ютреамон нікого навколо себе в цьому світі не бачить, крім бога й себе. Між ним і богом відбувається якийсь жорстокий потворний герць, що для нього він, Л'ютреамон, вважає себе єдино визнаним і вартим. І в цьому герці вся сила пристрасти, вся напругість енергії, весь внутрішній запал на боці Л'ютреамона перед пасивністю, байдужістю, безличчям його достойного супротивника. І в цьому полягає наочність страшної людської трагедії і її велич.

Л'ютреамон зовсім самотній. Він самотній перед цією величюю порожнечою, і в жадобі його випростатися на весь зріст, в його нелюдському напруженні стати поруч неї, як рівний з рівним, вся творча сила його поетичного таланту. Це є остаточна межа романтичного зльоту, навіть трохи перейдена духом і еством своїм. У Л'ютреамона сплелася вся тривога самотності з гнітючим песимізмом романтиків, але не в ліричні скигління вони у нього перетворилися і не в шукання піднесення шляхом ілюзій, а в буйний стихійний протест.

Під знаком цього бунтарства і прийняла його тепер французька поезія.

Але в чому полягає його новизна, в чому полягає та спокуса, що їх, більш як на півстоліття згодом, знайшли в ньому сучасні молоді поети-сюрреалісти? Звичайно, не в самому лише змаганні з богом, а в його ширості, великій глибині. В чіткості його словесного матеріалу, у відсутності лицемірства слова і в мужній яскравості в тотожності експресії з переживанням й загостреності внутрішньої драми, що уходить в глибоку підсвідомість. В його патетичній творчій уяві й оригінальності індивідуальної правди.

ХІІІ. ОСНОВНІ ТЕЧІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Коли простежити за еволюцією французької поезії від романтиків до наших днів, то не важко буде помітити, що шлях до поезії Л'ютреамона був прокладений всіма попередніми поетичними школами.

Бажаючи порвати з застиглими формами класицизму, поезія почала потроху звільнятися від дидактизму й логічної залежності слів. Усуваючи поволі практичну значимість мови, вона прийшла до переваги ритму й музичності над сенсом і звуку над словом. Вона прийшла одночасно й до визволення від реальності за рахунок творчої винахідливості і до створення самодовільних поетичних фактів, що лежать поза межами відомого світу. Одиноким критерієм поетичної творчості зробилася особа з недослідженими царинами її внутрішнього світу і всією нерозгаданістю людського буття. Цей крайній індивідуалізм не потребував ніяких традиційних естетичних законів, аби було з достатньою яскравістю виявлено внутрішню правду поета. Поет повинен був якнайбезпосередніше й точно передати всі свої інтимні внутрішні переживання, розраховуючи лише на гостроту відчужень і швидкість та жвавість своїх приймань. Поетична правда зробилася синонімом абсолютної безпосередності і цілковитої підлеглості якомусь упередженому автоматизмові.

Звідси залишався лише один крок до сюрреалізму.

І шлях до нього у французькій поезії проходив двома течіями.

Перша — з дещо загостреним формальним моментом — від Алойзіус Бертрана через Стефана Мальярме до Макс Жакоба й Реверді; друга — з більшою тематичною насиченістю — від Жерар де-Нерваля через Бодлера, Рембо й Льотреамона до Гюїйома Аполлінера й сюрреалістів.

Коли ми тут зупинилися детальніше лише на самому Льотреамоні, то головним чином тому, що він був по духу своєї творчості найближчим до сюрреалізму.

Але чи вичерпується самими сюрреалістами вся французька поезія? Зовсім ні. Кожна зі згаданих нами течій породила окремі школи, що їм ніщо не перешкоджало поруч одна з одною уживатись. Поруч з опігонами символізму, як Поль Кльодель і Франсіс Жам, продовжують працювати друзі й прихильники Аполлінера, розвиваються неокласики й окремі поети, як Поль Валері чи Жан Кокто, що його ні до якої школи не віднесеш, і навіть якось працюють унанімісти чи ті, що їх звичайно називають унанімістами.

У моє завдання не входило дати тут вичерпуючу аналіз усієї французької поезії, а встановити лише її основне річище, оскільки сюрреалізм посідає в ньому домінуюче місце і оскільки представники його є найдіяльніша і найвпливовіша літературна група сучасної Франції. А вплив її безперечний. Можна навіть без перебільшення сказати, що протягом найближчих років вся французька література буде розвиватися під впливом сюрреалізму і незалежно від нього, під впливом Марселя Пруста.

Може бути, що вплив сюрреалізму буде дуже умовний і виявиться скорше шляхом відштовхування від нього, ніж притягаючою імпонуючою силою його творчих можливостей, може бути, що його вплив буде частіше виявлятися не в тому, що він створить, і ствердить, а тому, що він заперечуватиме, але немає сумніву, що в найближчі роки сюрреалізм відіграє для французької літератури роль активного регулятора.

Уже й тепер найкраще з того, що дала французька поезія й частина французького роману останніх трьох років, перейшло в певній мірі через горно сюрреалізму або безпосередньо з ним стикалося — такими є твори Філіпа Супо, Жозефа Дельтейя, Дріє Лярошеля, Рене Кривеля, Рібемон-Дессеня, Жюль Сюпервіеля, Марселя Жуандо й ін.

Щодо творів самих сюрреалістів і характеристики головних його керівників, то про це ще трохи зарано говорити або можна говорити лише з оговорками.

Насамперед про самих керівників.

За таких треба вважати Андре Бретона, Люї Арагона та Поля Елюара. Навколо них групується ціла плеяда молодих поетів, з них найталановитіші: Робер Деснос, Роже Вітрак, П'єр Навіль, Бенжамен Пер, Андре Массон, Макс Моріс.

XIV. КЕРІВНИКИ СЮРРЕАЛІЗМУ

Головним надхненником усієї групи і теоретиком сюрреалізму є Андре Бретон. Крім „Маніфеста про сюрреалізм“ і збірника поем. „Clair de Terre“ йому належить ряд літературних характеристик та критичних статей, об'єднаних загальною назвою. „Загублені кроки“. У співробітництві з Філіпом Супо він створив першу спробу сюрреалістичної поеми „Магнетові поля“. Нещодавно він випустив перший свій роман „Наджа“. Його найближчими друзями й співробітниками є Поль Елюар, один із кращих сучасних французьких поетів, і Люї Арагон, блискучий есеїст, що написав цілу низку книг, якими зарекомен-

дував себе найталановитішим сучасним памфлетістом. Його „Трактат про стиль“, що оце вийшов, є по правді найкращий зразок цього жанру.

Звичайно, більшість цих творів не зовсім відповідає тій основній вимозі безконтрольного психічного автоматизму, яку ставить до них сюрреалізм, але в певній мірі вони все ж просякнуті його атмосферою і ним насичені.

Основними регулюючими моментами сюрреалістичної творчості фактично є не психічний автоматизм, а швидше психічна, хоробливо-екстатична напруженість і перевага уяви над дійсністю при цілковитій свободі фантазії.

Під контроль цих принципів вони підвели всі форми літератури і всі гатунки пластичних мистецтв.

XV. ВІД КУБІЗМУ ДО СЮРРЕАЛІСТИЧНОГО МАЛЯРСТВА

Коли в літературі деякі експерименти сюрреалізму були можливі, оскільки слово встигає за образом і образи кінець-кінцем перетворюються чи висловлюються словами, то в пластичних мистецтвах завдання сюрреалістів не можна було зовсім розв'язати, бо пластичний образ повинен і може бути виявлений лише у просторі, а процес конкретизації його більш загайний і складний. Їм залишалося тільки знайти якесь абсолютне безпредметництво, що про нього й мріяти не могли ні Ларіонов зі своїм пресловутим лучизмом, ні Малевич у своїх шуканнях супрематизму.

І тут на допомогу сюрреалістам прийшов кубізм і головним чином великий спокусник Пабльо Пікассо.

Даремно дехто чи то зі злорадством, чи просто з задоволенням гадають, що кубізм помер і остаточно зійшов зі сцени. Кубізм здоровенький собі і почувває себе ще досить міцно. Це є факт великого значіння, що з ним треба рахуватися, зробивши з цього лише відповідні висновки. Не кажучи вже про самого Пікассо, ще живі й працюють Брак, Леже, Лот, Глейз, Метцінгері з'явилися навіть кубісти другої зміни, як Сувербі, Люрса й ін. Але не про кубізм тут зараз мова. Мені хотілось би тільки встановити тут, що, говорячи про кубізм, треба мати на увазі не тільки ту первичну стадію, давно вже пережиту, що про неї у нас було уявлення до війни чи до 1920 року, а його треба розглядати по лінії його розвитку і по тих етапах, що їх він перейшов з моменту свого народження.

В своїй першій стадії кубізм був здебільшого реакцією проти імпресіонізму. Всім відомий вплив на нього Сезанна, Сейра, негрського мистецтва, Ель Іреко й ін. Основним його наміром було — обхват речі з усіх боків, розклад предмету на його первісні геометричні форми і створення з них за строгими законами композиції самостійного замкнутого цілого, що ним повинна бути перша-краща картина, в протизвагу і як реакція проти розкиданости, випадковости чи відсутности композиції у імпресіоністів.

Такий догматизм і математична точність по праву показалися новим, хитро прикритим академізмом.

В своєму дальшому етапі кубісти, йдучи за своїм першим основним принципом, що наше розуміння повинно превилеювати над нашим зоровим прийманням, поволі починають визволятися від тиранії предметности. Користуючись із розкладених пластичних елементів реального світу, вони їх ізолювали і за тими ж композиційними законами групували їх цілком своєрідно і своєвільно. Лицем перед реальністю картина таким чином перетворюється у другу незалежну, самостійну реальність, що вимагає від маляра специфічних строго малярських висновків, що для них видимий світ дає йому лише певну підставу. Ці висновки він може знайти лише в самому собі, в своїх творчих можливостях, відповідно з його ступнем культури і талановитістю.

Еволюція кубізму в своїй другій стадії через це є цілком закономірна, якби діалектично вона не приводила його до самозаперечення. Від свободи творчої винахідливості до абсолютної безмежної свободи всі шляхи відкрито.

Творчість Пікассо що до цього може бути найяскравішим показником.

XVI. ПАБЛЬО ПІКАССО І ЙОГО ЗРУШЕННЯ

Коли Сезанн, а за ним імпресіоністи завдяки плейнеризму відкрили вікно в природу і на видимий світ, то Пікассо розкрив усі двері настіж, але вже не на світ реальний, а потусторонній, трансцендентний.

Звільнившись від наслідування природи, Пікассо відійшов також і від безпосереднього сприйняття реального світу. Не лише плястичні образи, що з них він користується, втратили свою реальну, об'ємну значимість, але й транспозиція їх почала одягатися в нього у якусь складну ідеографію та метафізичність.

Через те, говорячи тепер про кубізм, як про малярську школу, можна й треба думати лише про Жоржа Брака і лише пам'ятати про Пікассо. Те, що зараз робить Пікассо, вийшло якось поза межі малярства. Воно зривається з полотна, ламає рамку картини й летить у якісь безмежні фільозофічні далі. Його образотворче мистецтво, його плястичні образи втратили відчутну, мислиму реальність й обернулися в плястичні філософські гіпотези. Уже простим оком за ним устежити не можна! Воно суперечить не тільки всім законам оптики, але його важко й зрозуміти. Наш зоровий досвід уже не легко з ним може примиритися. Перед картинами Пікассо процес мислення й наше розумове сприймання переважають над чисто зоровим сприйманням. Навіть коли він забавляється простими фактурними дослідженнями і шукає виразу відносності форми, то ці експерименти залишають після себе якісь тривожні сліди. Він уводить нас у світ незбагнутого, позареального з усіма його моторошними можливостями.

Картини Пікассо останнього періоду якнайкраще відповідають основним тезам сюрреалістів, що їх сформулював Андре Бретон у своїй книзі „Малярство й сюрреалізм“.

„Помилкою б було думати,— пише Бретон,— що модель можна брати лише в зовнішньому світі і тільки в ньому. Щоб збігтися з потребою переоцінки реальних цінностей, з чим зараз наче всі погоджуються, плястичне мистецтво повинно черпати свої донелі з внутрішнього світу або зовсім перестати існувати“.

Отже Пікассо, сам того не помічаючи, став одним із надхненників сюрреалізму.

Не дарма вся група сюрреалістів влаштувала йому нещодавно в театрі публічну овацію й надіслала адресу з виразом „свого преклонення й відданості“.

Другим надхненником сюрреалізму є Джоржіо де-Кіріко.

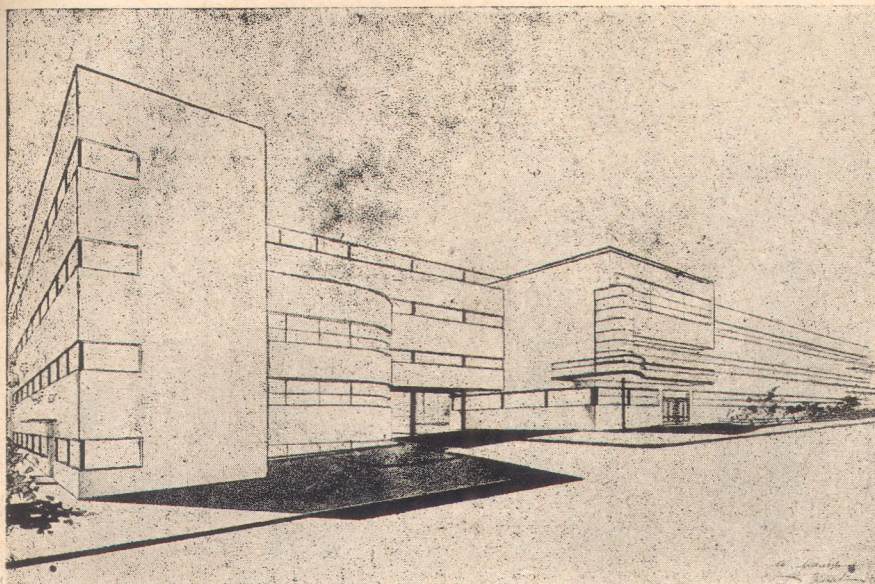
XVII. ДЖОРЖІО ДЕ-КІРІКО Й МАЛЯРСЬКА ЛІТЕРАТУРЩИНА

У творчості Кіріко, оскільки ми розглядаємо його в зв'язку з сюрреалізмом, треба відрізнити два періоди: період метафізичний, що йде від початку його мистецької діяльності до, приблизно, 1922 р., і період алегоричний, що на ньому він стоїть і зараз. Перший період, зазначений самими сюрреалістами, був цілком для них підходящий, і з нього вони вивели, почасти, свою естетику; а другий вони відкинули, бо він наче йде в розріз з їхньою ідеологічною установкою. Сюрреалісти говорять про якийсь перелом, що стався після від'їзду Кіріко з Парижу до Італії, впливом на нього старих майстрів і сучасного неокласичного італійського малярства. Щоб простежити за ходом розвитку Кіріко і встановити дійсну можливість перелому, що його ми вважаємо чисто зовнішнім, треба звернутися до його перших малярських спроб.

Коли Кіріко прибув до Парижу в 1911 р., він ще не зовсім устиг пережити проблеми імпресіонізму, що хвилювали його. Кіріко, італієць з походження, народився й виховувався в Греції, зумівши зберегти італійський темперамент і запальну фантазію. З Греції до Парижу він вивіз у голові арсенал величних руїн: спогади про фронтон і колонади Парфенона, про античні статуї і баских коней грецьких колісниць. Приїхавши з залізними ідеями про еволюцію нового малярства, він кубізм пропустив мимо, примітивши лише його технічні прийоми а в імпресіонізмі сприйняв замість малярської дисципліни його поверхову теоретичну зовнішність. Кіріко хотів витягти естетичний постулат, якийсь теоретичний корінь з етимологічного значіння самого слова імпресіонізм (impression — вражіння!). Він хотів, щоб малярство не тільки перетворювало вражіння наші про природу й речі, а щоб воно само створювало вражіння. Звідси починається той вихідний пункт, що від нього розвинулася його творчість і звідси ж його стремління до сюжетности й виразности. Не впадаючи в дидактизм і анекдот, що від них його застерігали передові напрямки сучасного малярства, Кірікові досить було замінити розрізнені побутові речі імпресіоністичних і кубістичних натюрмортів уламками храмів і статуями богів, досить було йому звернутися до арсеналу його грецьких спостережень, щоб кожна його картина набула гострої інтригуючої змістовности і сюжетности.

А питання про сюжет щоразу й по-різному стає актуальним питанням малярства. Цікавість до малярства Кіріко пояснюється саме тим, що весь період передового французького малярства від імпресіонізму до кубізму, пройшов, з одного боку, під знаком вигнання дидактизму й сюжетности, а з другого — під знаком милування річчю в собі. Крім змістовности, Кіріко почасти загострив плястичну виразність речей; він надав об'єктам суб'єктивізації й одухотворености, що влягли їх у якісь метафізичні образи. Але Кіріко часто досягає цього ефекту чисто механічним шляхом: зміною середовища або порушенням нашого звичайного сприймання зовнішніх речей. Спальну або столову меблю він переносить в оточення грозового ландшафту, стрункі урочисті фігури стародавніх богів він переносить до порожньої кімнати поруч з артишоками й бананами, як у якесь звалище; баских стильних коней парфеноновських барельєфів він дає на тлі монументальних фабричних димарів, як диких коней американських прерій. Від несподіванки, від парадоксальности ситуації картини набувають моторошної трагічности й метефізичного символізму. Ця тенденція переходить через усі його картини. Правда, зовнішня відміна є між першим і другим його періодом, але в суті своїй творчість Кіріко мало змінилась, і про якийсь перелім говорити не доводиться. Вона стала більш шабльонова, одноманітна, почала повторюватися Кіріко просто втратив гостроту вигадки. Його фантом й манекени втратили свою фантазмагоричність лише тому, що ми до них звикли. Від частої зустрічі вони нас більше не хвилюють і не інтримують. Ми знаємо, що той самий фантом, зображений приблизно так само, як на провінційальній сцені виводять тінь батька Гамлета, — він на одній картині буде, сам чи зі своїм близнюком, являти архітектуру, на другій — науку, на третій — філософію чи ще якусь абстракцію, в залежности від атрибутів, що їм надасть Кіріко. Але це вже не жахаючі примари, а лише алегорії, які з тим чи іншим успіхом могли б фігурувати в декоративній в'язетці, на університетських дипломах, і вони аж ніяк не є художні образи.

Кіріко дуже посередній маляр. Проблеми кольору, кольориту його не хвилювали ніколи. Щодо мальовничої майстерности його полотна справляють найубогіше вражіння. Підходячи до питання про мальовничий образ не малярськими засобами, а літературними — Кіріко створив лише машкарадну символіку й метафізичну літературщину. Дійсно, якою жахливою й претенціозною літературщиною віє від самих назв його картин: „Споглядальник безмежности“, „Тривожні музи“, „Радощі й загадки дивного часу“. Ось ця сама літературщина, що її при повер-

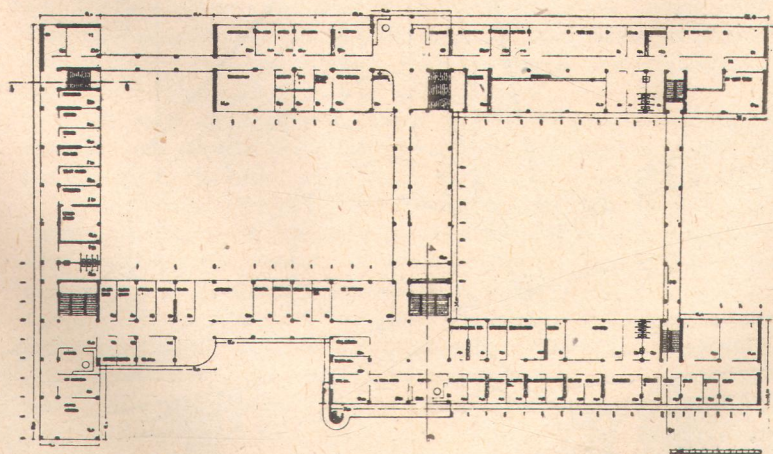


АРХ. И. МАЛОЗЕМОВ
та Д. ТАРАУБРОВ

ПЕРСПЕКТИВА

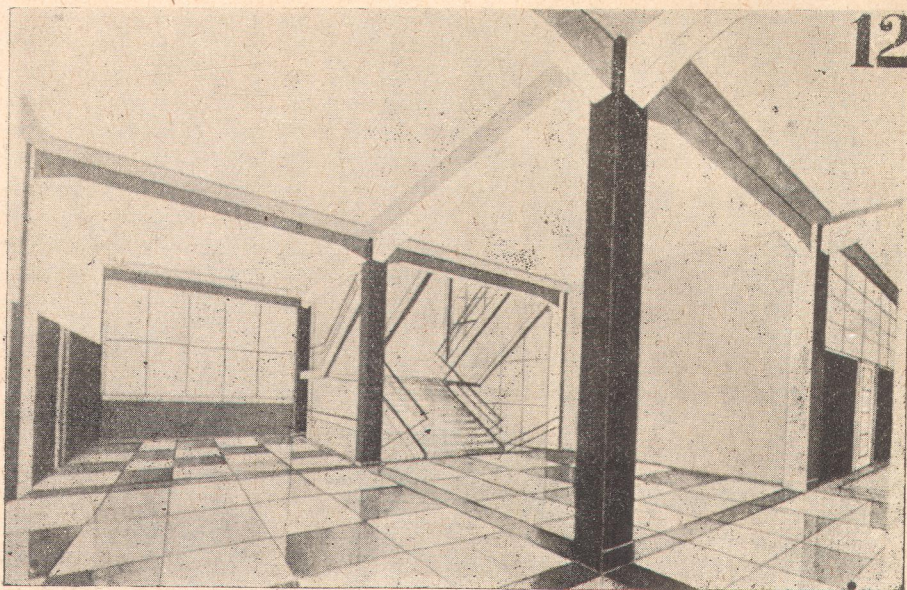
ПЛАН II-го ПОВЕРХУ

4.



2

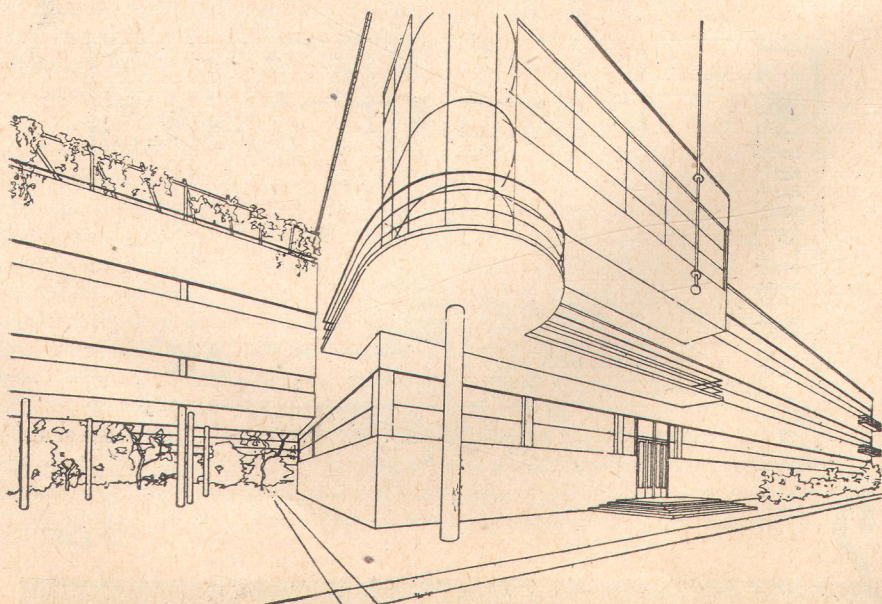
И. Малоземов
Д. Тараубров



АРХ. И. МАЛОЗЕМОВ
та Д. ТАРУБАРОВ

ВЕСТИБЮЛЬ

ДЕТАЛЬ СЕРЕДНЬОЇ
ЧАСТИНИ



ховому підході можна прийняти за поезію, і спокушала, видно, на перших порах сюрреалістів. Кіріко кепський маляр і ніякий поет. Творчість його репрезентує собою яскравий зразок занепадництва. Він нагадує другого декадента, в такій самій мірі, як і він, зараженого літературщиною,— академіка Гюстава Моро, хоч перевага, в розумінні малярської майстерності, безперечно на боці Моро.

Виразність і сюжетність є законно приємлемі для малярства з умовою, щоб їх досягалося не за рахунок малярства й виключно засобами, властивими малярству, а не літературі. У Кіріко цей процес відбувається в цілком зворотному напрямі. Вибравши у свій час Кіріко своїм надхненником, сюрреалісти спокусилися головним чином літературним боком його творчості і його поетичною фразеологією.

XVIII. МАЛЯРІ-СЮРРЕАЛІСТИ

Від головних надхненників сюрреалізму—Пікассо й Кіріко—можна тепер перейти до рядових його малярів. Але треба тут оговоритися, що крім Пікассо й Кіріко притягнули до себе сюрреалісти, як надхненника, і Жоржа Брака. Але останньому ми мусимо заявити одвод. Я відмовляюся розглядати його в світлі сюрреалістичної естетики. Жорж Брак зараз є найблискупішим малярським ліриком. Його завдання і розв'язання їх лежать зовсім в іншій площині. Представник справжньої французької традиції і її глибокої малярської культури, Жорж Брак є в новому сучасному мистецтві найкращим їх виразником. Його творчість ніколи не затемрювалася ніякою схолястикою й метафізичними проблемами. Ті оговорки, незалежно від їх ґрунтовності і правдивості, що їх самі сюрреалісти роблять щодо цього мистця, дають нам право про нього не говорити.

З загального числа малярів-сюрреалістів слід перед усім виділити Макса Ернста й Ів. Танґі. Не так, може, останній, як Ернст уперше поставив питання про малярську плястичну метафору. Користуючись досвідом поезії. Макс Ернст дозволяє собі говорити про „кришталеві струмки“, про „коральові губи“ і користується в малярстві, так само, як Льотреамон у поезії, несподіваними образними асоціаціями вроді таких, як „мої очі зробились важкі од вічного безсоння життя“, або „вклади в піхви сльози свої“. У нього кінь або людина часто переходять у складний химеричний образ. Але не в імажинізм, як у поезії Есеніна чи малярстві Шагала, не в алегоричні зображення, як у Кіріко, і не в мітичні фігури кентаврів та сирен, а в насичений плястичний образ перетвореної малярської форми. Особливо цікаво простежити за еволюцією цього маляра з 1926 р. Правда, Ернст часто впадає в декоративність, але зрідка або майже ніколи в символізм чи алегоричність.

Такими ж прийомами користується й Ів. Танґі, хоч в іншому жанрі. Його сюжети—найчастіше казкові феєричні пейзажі з магічними вогнями й кометами, що про них проходять.

Але і Макс Ернст і Ів. Танґі насамперед малярі. Більше того—вони визначені майстри. Не зважаючи на властиву їм у достатній мірі літературщину вони досягають феєричності за допомогою самодовліючого мальовничого образу в вузькому чи широкому розумінні цього слова. В їхніх картинах елементи малярства, фарби, кольору і кольориту домінують. Їхні магічні прийоми ніколи не затулюють цілком мальовничих засобів, що з них вони користуються. Елементи казковості й феєричності мають безперечно повне право на існування в сучасному малярстві з умовою, щоб вони не обернулися в якунебудь рериховщину. Ось чому мені здається, що з усієї групи сюрреалістів слід виділити цих двох малярів, бо їхні експерименти й наміри можуть набрати широкого творчого розвитку і зробитися дуже цікавим малярським явищем.

І Ернст, і Тангі уперше за останні роки підійшли до реабілітації образу в малярстві, надто затуленого вузьким формалізмом попередніх шкіл, і до моменту ліричної виразності не самими лише технічними кольоровими прийомами, а через форму й сюжетність, нехай покищо абстрактні.

Од цих двох малярів ми перейдемо до двох ветеранів, що пройшли вже й фазу дадаїзму: до Франсіса Пікаб'я й Ман Рейа. З часу кризи дадаїзму сюрреалісти вважають Пікаб'я не цілком для себе підходящим, але все ж таки за свого. Пікаб'я в свій час почав з імпресіонізма, потім перейшов до футуризму, од нього до кубізму, а сьогодні досить легко і навіть легковажно вже перейшов до сюрреалізму.

Щодо Ман Рейа, то він не маляр, а фотограф. Що правда, він дозволяє собі іноді розкіш легкого малярського ексцесу, але це буває дуже зрідка і нікого не торкає, і нікого не хвилює.

В галузі фотографії він робить приблизно те саме, що маляр Радченко. Ріжниця лише в репертуарі й досконалішій апаратурі. Це той самий принцип фотомонтажу, але у Ман Рейа він переходить через дуже хитрі лябораторні маніпуляції, що він їх робить над фотографічними позитивами й негативами і які дають досить цікаві наслідки або, вірніше, фокуси та трюки. Від випадковості подвійної та потрійної експозиції одного й того самого негативу в фотографічному апараті робляться часом дивовижні химеричні відображення, що їх Ман Рей згодом утрирує, друкуючи позитиви. Цей елемент випадковості або нарочної механізації творчості відображення через фотографічний апарат має своє значіння для кінематографії і безперечно був якимсь етапом в розвитку кінематографічної техніки, знайшовши в ньому своє застосування і розвиток. Але поруч з уже існуючою високою кінематографічною технікою той фотомонтаж, що його практикує Ман Рей, нам видається смішним аматорством і провінційальною забавкою. Треба сказати, що за останній час Ман Рей почав уходити від фотомонтажу й узявся за кінематографію. І якраз тут, в царині авангардного й безпредметного кіна, що одержало у Франції таке широке визнання, він виявив дивовижну винахідність.

Залишається ще сказати кілька слів про найправовірніших сюрреалістів, розуміючи цю правовірність, як найбільше наближення до того психічного автоматизму, що його Андре Бретон поклав в основу сюрреалістичної творчості.

Найпослідованішими щодо цього є Андре Массон, Арп, Хуан Міро.

В малярстві Массона відбивається дуже складна розумова й малярська хемія, де реактиви й реакції дають виключно фантастичні реакції, хоч вірніше було б говорити тут не про хемію, а про альхемію. Не дарма Андре Бретон в своїх естетичних побудованнях часто посиляється на альхеміків і ретельно цитує відомого Реймонда Люлля. Може бути, що справді Массон добивається відкриття філософського каменю через малярство. Коли він це здобуде, то тоді ми й поговоримо про нього детальніше. А покищо стоїш перел його картинами і ніяк не вгадаєш ні його намірів, ні його бажань.

Арп розв'язав всі плястичні проблеми дуже наївно й просто. Всі плястичні образи він звів до надто упрощених і свавільних форм. Для того, щоб їх зрозуміти -- так само треба мати не абияку фантазію.

В творчості Хуана Міро є привабливість феєрверочних вибухів. Воно вражає іноді, як ракета, що розірвалась у повітрі несподіваними різнобарвними зорями. Але минуло марево, промайнув перший засліплюючий ефект, і ви zostалися перед порожнечою, перед звичайною синню буденного вечірнього неба. В полотнах Міро є декоративна графічність, барвна привабливість, але за ними суцільна порожнеча або крючковаті кабалістичні знаки. Зрозуміти щось у них або відчутти аж ніяк не можна. Це вже не плястичні образи, а бредовий графізм, позбавлений усякого емоціонального змісту і якого б то не було значіння. Коли я говорив

вище про абсолютне безпредметництво, що про нього не мріяв ні Ларіонів, ні Малевич, то я мав на увазі саме Хуана Міро.

Можна було б згадати ще про Поль Клея, Жоржа Малкіна й ін., але це заведе нас дуже далеко.

Отже, такі є в загальних рисах характерні особливості сюрреалізму і його головних керівників.

Висновки, що їх можна зробити з цього короткого огляду сюрреалістичного руху, здається, зовсім ясні.

XIX. ДОЛЯ СЮРРЕАЛІЗМУ

Коли щодо літератури можна, попереджаючи трохи події, пророкувати якийсь, правда, відносний і умовний, вплив сюрреалізму на оновлення форм сучасної поезії і французького роману, то щодо образотворчих мистецтв цього з такою певністю сказати не можна.

Проте, оскільки і Пікассо, і Кіріко, навколо яких зосереджено загальну увагу всіх молодих малярів Франції й Європи, будуть, як надхненники сюрреалізму, продовжувати своїм авторитетом і інтригуючими експериментами впливати на сучасне малярство, то воно дедалі більше буде ухилитися в бік сюрреалізму, в царину голої абстракції, чужій проблемам малярства й одірваній од життя. Як мистецький напрям, сюрреалізм буде розвиватися околишнім шляхом, не впадаючи в основне загальне річище французької малярської культури.

Такою самою буде й доля сюрреалістичної кінотворчості, не зважаючи на те, що її вплив на так звану групу „Авангард“ був дуже корисний і життєдайний, що без нього французьке кіно виродилося б у найогидніший сорт бульварної мелодрами.

Але сюрреалізм у цілому, не зважаючи на деякі позитивні його особливості, уявляється нам лише одним із аспектів тої кризи думки, що її переживає зараз сучасна європейська інтелігенція і на яку ми вказували на початку статті.

І коли біля її джерел ми знаходимо анархо-нігілістичний дадаїзм, породжений якимсь патосом відчаю перед жахливими примарами війни, то в своєму дальшому розвитку сюрреалізм зберігає специфічні риси романтичного індивідуалізму й інтелігентської одірваності незалежно від того, що життя й події на-штовхували його на глибокі соціальні проблеми, що вимагали від нього не ідейно спекулятивного до себе відношення, а конкретної й дійсної участі.

XX. ПАТОС ВІДЧАЮ Й СОЦІАЛЬНА РЕВОЛЮЦІЯ

Коли на смерть Анатолія Франса, що сталася в кінці 1924 року сюрреалісти відгукнулися злісним памфлетом „Труп“, що в основній думці не відходив далі поверхової, задирикуватої критики буржуазної моралі й традиційної міщанської літератури, з такою повнотою й яскравістю втіленою в творчості Франса, то події в Марокко 1925 року вимагали іншого до себе відношення й іншої оцінки — не з точки погляду самої лише моралі, а в світлі того складного процесу історичного розвитку, коли буржуазна мораль є не продукт абстрактних ідейних норм, а наслідок загарбницьких буржуазних інстинктів, результат імперіалістичних тенденцій панівної буржуазії і всієї структури буржуазно-капіталістичного суспільства.

І ми побачили, як поволі від необхідності ідейної революції сюрреалісти приходять до необхідності соціальної революції, що єдина здатна визволити людство від клясової боротьби, від експлоатації людини людиною і забезпечити повну свободу людській особі.

В наслідок цього з'явився маніфест, випущений сюрреалістами разом з іншими інтелігентськими угрупованнями, як „Philosophies“, „Correspondance“ і „Clarté“ під назвою: „La Revolution d'abord et toujours“.

З усіх цих угруповань лише „Clarté“ стояла на платформі марксистської ідеології і приставала до лівого крила французької комуністичної партії.

З цього моменту сюрреалісти й починають ближче знайомитися з соціальними проблемами і в кінці 1925 р. блокуються з групою „Clarté“ і вступають до партії.

Щодо цього дуже цікава брошура П'єра Навіля „Революція і інтелігенція“, в якій автор не без таланта намагається з ретельністю справжнього неофіта погодити ідеологію марксизма з ідеалістичними тенденціями сюрреалізму.

Але не довго тяглася ця гра сюрреалістів у революцію.

Чи варто зупинятися тут на складні перипетії, що супроводжували вступ сюрреалістів до партії і їхній скорий вихід із неї, так само як і на тому рябому літературному матеріалі, що був ними викликаний. До відома можна зазначити тут кілька статтів, що з'явилися в „Clarté“ та в журналі „Сюрреалістична Революція“ і головним чином дві окремі брошури „Légitime défense“ Андре Бретона й „Au grand jour“, підписану цілою групою сюрреалістів.

Не зважаючи на голосні посилання на марксизм та діалектичне мислення, їхнє писання відрізняється, при крайньо-лівій революційній фразеології — абсолютним еkleктизмом і дрібнобуржуазною романтичною фантастикою.

Революція, яку вони так закликали, явилася їм не як закономірна історична необхідність, що до неї капіталістичне суспільство мусить неминуче прийти, а як якась містична антитеза, що символізує якесь фантастичне царство, одмінне від буржуазної дійсності, що їх оточує, де вони повинні знайти вихід своєму патосові відчаю й заховатися від своєї безпредметної інтелігентської туги і від самого життя.

Ця втеча від життя не є виключною особливістю самих сюрреалістів, вона характеризує загальний настрій всієї передової французької інтелігенції.

І скільки б не говорилося, що з тимчасовою стабілізацією капіталізму в Європі наступили спокій і тиша — переважна частина французької літератури з достатньою повнотою цю легенду заперечує. Коли взяти кращих представників сучасного французького роману, як Поль Моран, Дріє ля-Рошель, Жан Жіроду, Мак Орлян, Блез Сандрар, Валері Лярбо, П'єр Монтерлян, то це швидше щоденники подорожніх чи переслідуваних утікачів (voyageurs traqués), ніж справжні романи і белетристична творчість. Тікають в Африку й Америку, міняють Париж на Лондон, Мадрид на Нью-Йорк, Берлін на Москву і т. д. Тікають під інші широти, в інші краї, щоб тільки перемінити обстанову, щоб тільки легше стало дихати.

Захід і Схід, Америка й СРСР це вже не краї й не частини світу для сентиментальної подорожі, а тривожна ідейна географія без фавни й флори, з проклятими запитаннями на всіх пунктах і на всіх зупинках. Європейська інтелігенція живе в глибокому збентеженні перед сьогоdnішнім днем і з страхом і неспокоєм за завтрашній день.

НАШ ПРОТЕСТ

Об'єднані збори літературних організацій ВУСПП, „Молодняк“, „Нова Генерація“ (ВУАРКК), „Плуг“, „Західня Україна“ та делегація татарських революційних і пролетарських письменників після обговорення питання про антирадянський виступ письменників Пильняка та Замятіна ухвалили таку резолюцію:

„Опір клясового ворога в наслідок нашого рішучого наступу на його останні позиції встає все лютіший. В розпачі, почувавши, що остаточно губить ґрунт, бур-

жуазія намагається пролізти в щілини на нашому ідеологічному фронті, намагається перетягти й на свій бік, використати проти пролетарської диктатури ті хисткі елементи в радянському культурному процесі, які, виступаючи назовні під радянськими гаслами, фактично не порвали з чужою пролетаріатові ідеологією, не збагнули ества пролетарської диктатури й не вірять в перспективи соціалістичного будівництва.

Тепер буржуазія святкує те, що вона вважає за свою „перемогу“, — їй пощастило перетягти на свій бік кількох російських попутників, перш за все Пильняка й Замятіна.

Ще вчора письменники з репутацією „радянських“ і „лояльних до нашого ладу, вони ганебно зрадили довір'я пролетаріату СРСР, почавши презву з білогвардійщиною, продаючи їй, видаючи за її допомогою свої антирадянські твори.

З обуренням засуджуючи, плямуючи ганьбою цю зраду, ми, пролетарські письменники, певні, що, не зважаючи на окремі зради, пролетарська література зростатиме й зосередить довкола себе все краще, що є в лавах чесних працівників літфронту, зміцнятиметься диктатура пролетаріату, одержуючи все нові перемоги над класовим ворогом, будуючи соняшне соціалістичне майбутнє, буде квітнути СРСР.

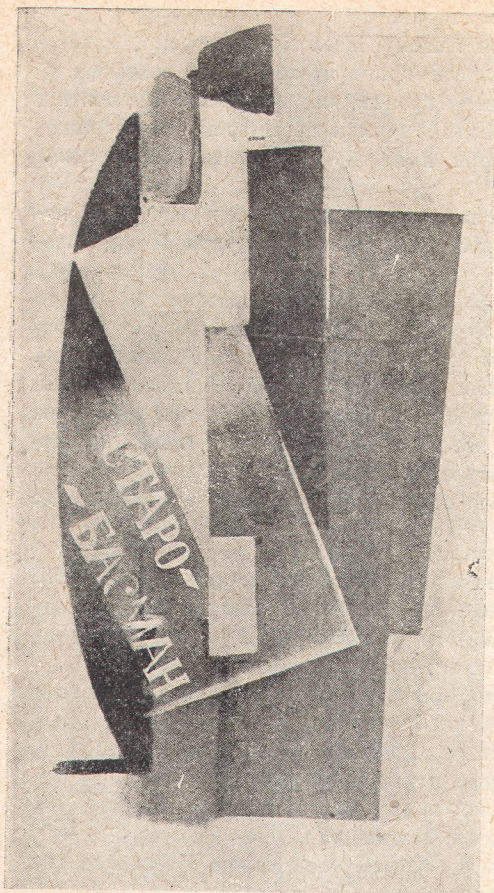
Всеукраїнська Спілка
Пролетарських Письменників ВУСПП
Всеукраїнська Асоціація
Робітників Комуністичн. Культури
(„Нова Генерація“)
Спілка Комсомольських Письменників
„Молодняк“
Спілка Революційних Селянських
Письменників „Плуг“
Спілка Революційних Письменників
„Західня Україна“
Делегація Пролетарських та Радянських
письменників Татарстану.

РОСІЙСЬКІ КОНСТРУКТИВІСТИ І КОНСТРУКТИВІЗМ

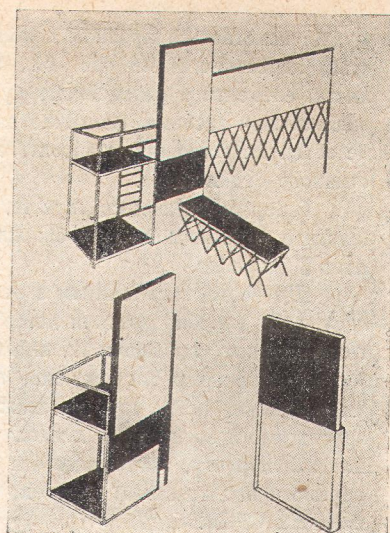
К. МАЛЕВИЧ

Візьмемо якунебудь супрематичну побудову (мал. № 23), або навіть твір того ж В. Татліна дошка № 1, зроблена ним в 1917 році (мал. № 18) як чистий зразок художніх елементів площини, формованих по формулі кубосупрематизму, де площина і її зсуви відносяться до формуючого елементу (площини) і серповидної, тобто контрасту. Зрівняємо цю дошку з столом функціонального конструктивізму (див. мал. № 19), на якому можна спати, обідати і навіть креслити, а також хоронити білизну, не достає вбирального і прального відділу, і ми побачимо, що їх фактура і структура до того близькі між собою, що побудову столу ми можемо віднести до одної формули і коли ми не бачимо в йому повної тотожності, то це пояснюється іншим сприйманням площин і утилітарною метою, від чого площини одержали інший порядок.

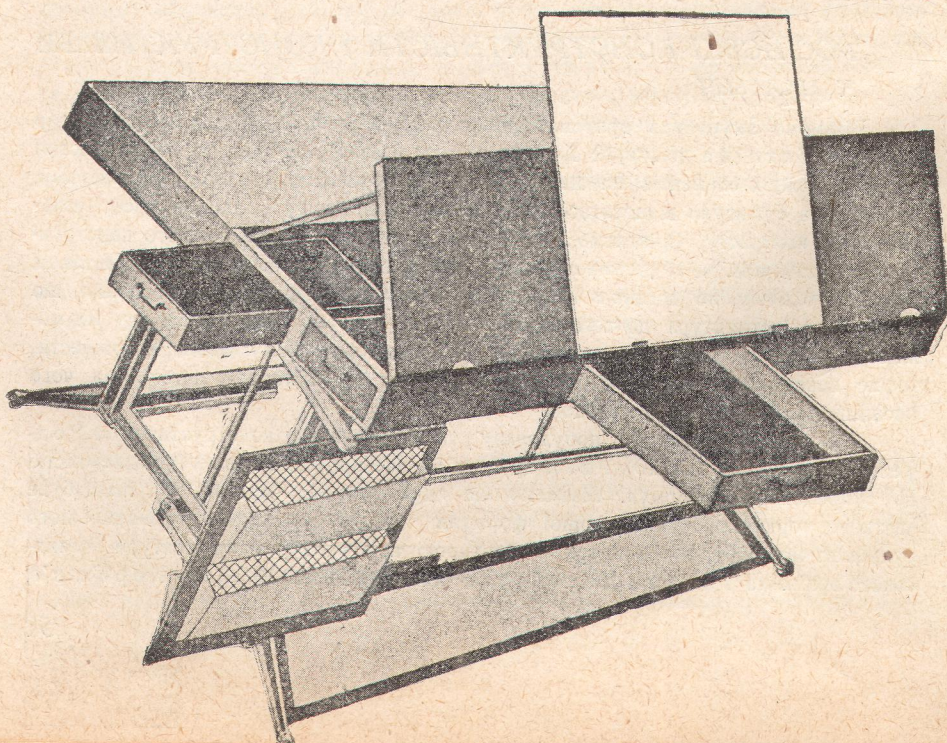
Або візьмемо іншу річ, побудовану учнем Татліна, конструктивістом Родченком (див. мал. № 20), і вона зробить на нас вражіння своєю приналежністю до супрематичних формул. Візьмемо ще один випадок (мал. № 23), який буде частково торкатись супрематичної формули чистого мистецтва і зрівняємо його супрематичну побудову фактури з фактурою чи структурою архітектури голяндського архітекта Тео ван Деусберга (див. мал. № 21 і № 22) або Корб'юз'є,



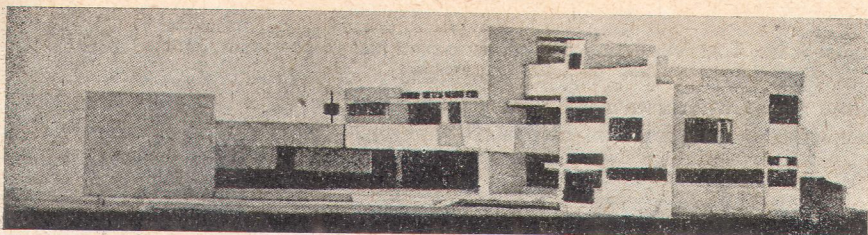
№ 18



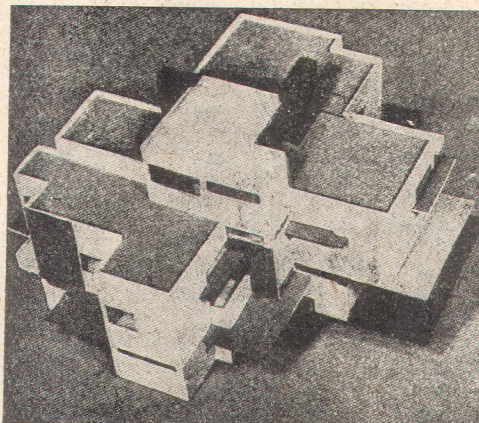
№ 19



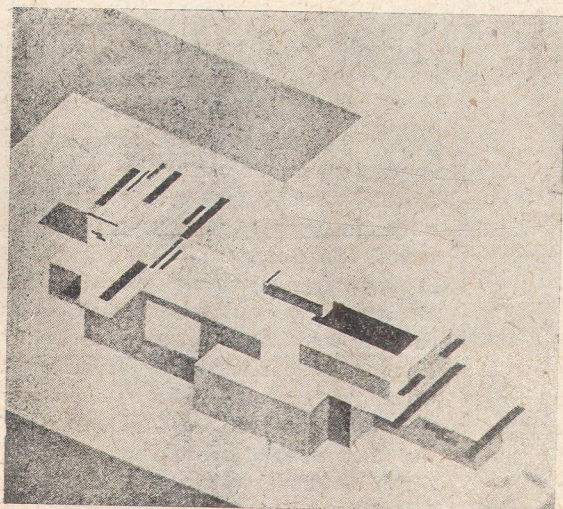
№ 20



№ 21



№ 22

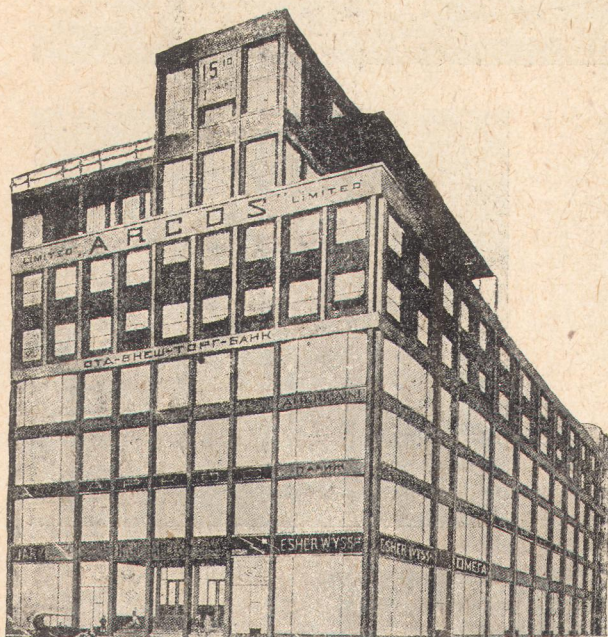


№ 23

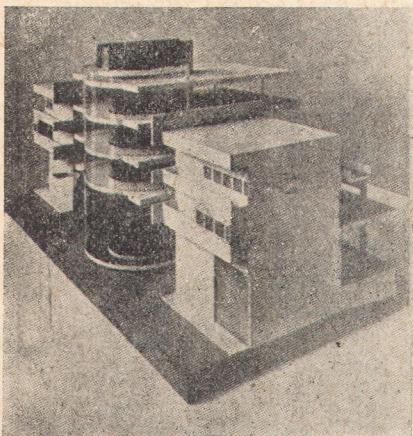


№ 24

Корна й ін. Тоді скажемо, що за винятком незначного впливу архітектури Азії, його архітектура своєю структурою схожа з структурою супрематизму, тобто новий вигляд супрематичного мистецтва, який виник ще в 1913 році (мал. № 23). Немов два твори формовані за однією формулою супрематизму. Таким чином, ми



№ 25-а



№ 25-б

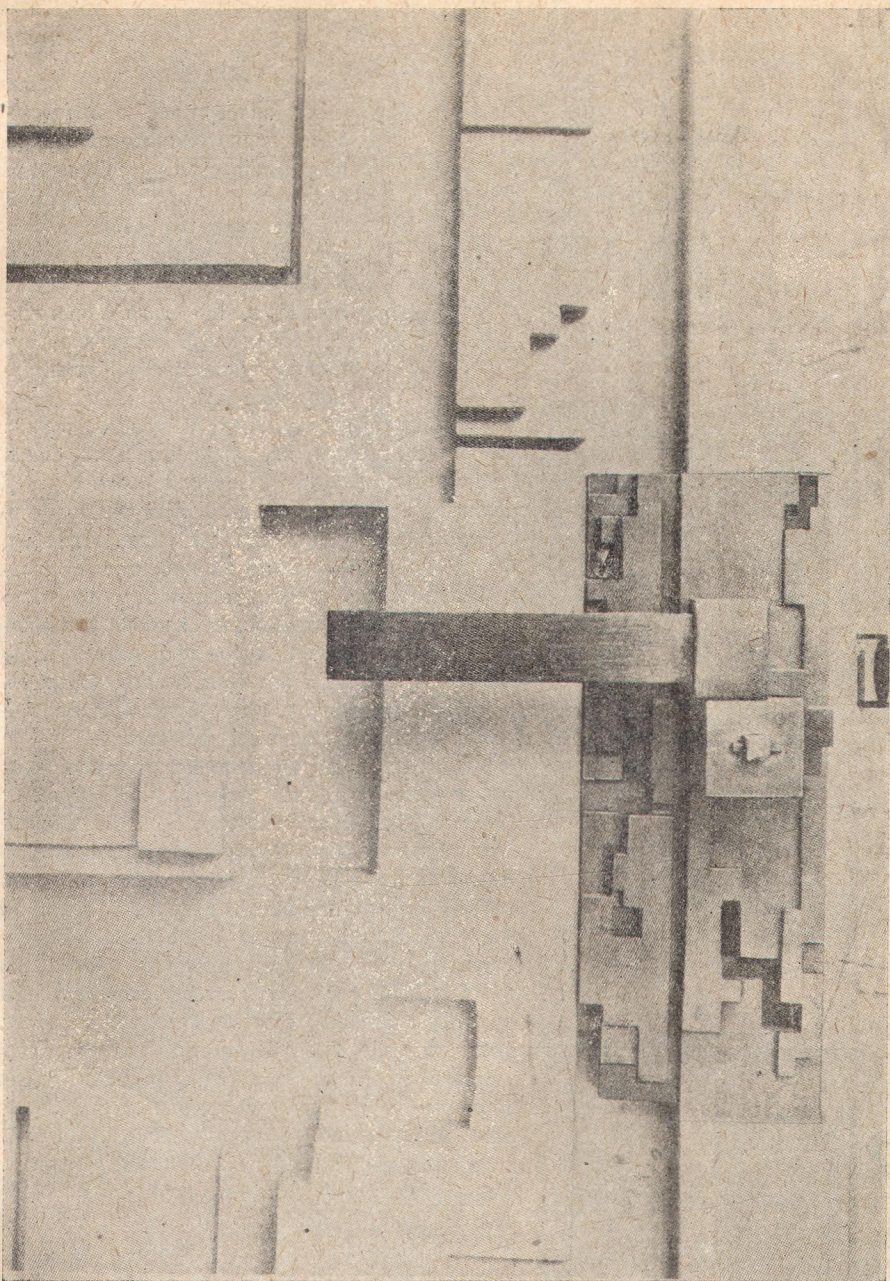
звідциль можемо вивести твердження, що утилітарно - функціональний бік життя прийняв, скажемо, форму супрематичну, або іншу, що формула супрематизму стала формувати функції такого чи іншого вигляду, або функція стала супрематичною по формі. З цього бачимо, що ми стоїмо перед фактом того, що життя як утилітарна функція сама на собі не має тої формули за рахунок якої були б зформовані твори нового мистецтва, і бачимо, навпаки, що формула тієї чи іншої течії нового мистецтва формує ту чи іншу функцію утилітарного порядку. З наведеного прикладу і порівняння творів нового мистецтва з жит-

тям, тобто речами і архітектурою, ми можемо бачити, як одна і та ж утилітарна функція міняє форму свою дякуючи новому мистецтву. Так, наприклад, житловий будинок (мал. № 24) формований за формою минулого мистецтва. Наше століття нового мистецтва дало, як ми бачимо, нову формулу, за якою формується нова архітектура і відповідні їй форми речей (див. Корбюз'є, Корна, Девсберга і ін.).

Розглядаючи просторову стадію кубізму, ми мимоволі відкрили цілу низку питань, що торкаються формування нового художнього побуту. Ми через четверту стадію кубізму непомітно зійшли з двовимірної картини в реальний простір, в якому і найшли форми, які вже бачили в двовимірному малярстві, які ми можемо

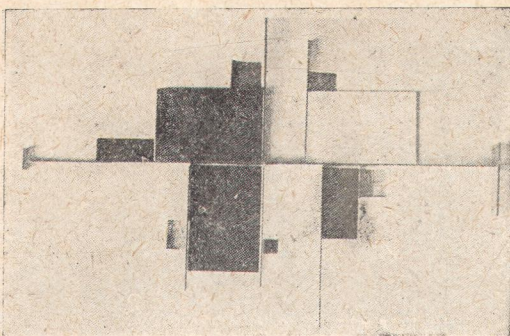
вже розглядати не як ілюзію, а як живу реальність.

Участь цих форм в нових мистецтвах нами була вже встановлена. Установлено також і вплив на чисту формулу функціонально - утилітарного мислення інженерів і мистців - архітектів в результаті чого ми будемо мати новий тип навіть громадських збудов і збудов художньої архітектури, яка цілком приймає нову форму

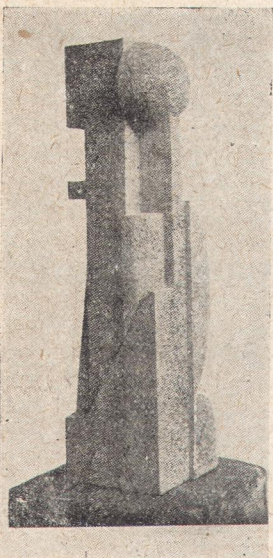


№ 26

нового мистецтва. Таким чином ми можемо рахувати, що наш розгляд четвертої просторової стадії кубізму привів нас до нових явищ, які, начебто, нічого спільного з малярством просторового кубізму мати не можуть. В дійсності вони і далі впливають на розум інженерів, на техніку й на архітектуру. Отже, ми бачимо, що малярчі проблеми нового мистецтва стали тими різними формулами, що дали нову форму для архітектурних збудов.



№ 27



№ 28

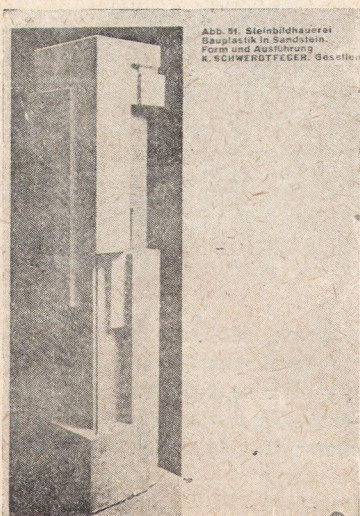


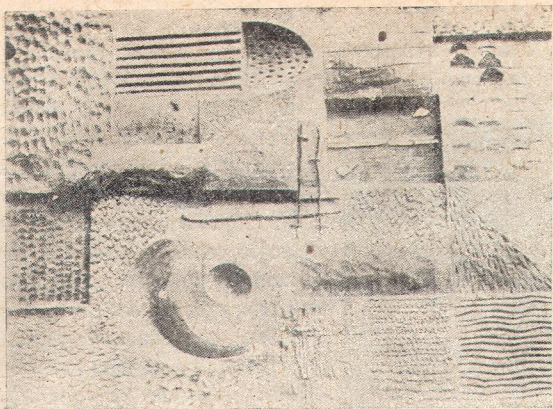
Abb. 51. Steinbildhauerei
Bauplastik in Sandstein.
Form und Ausführung
K. SCHWERTFEGEN, Gießen

№ 29

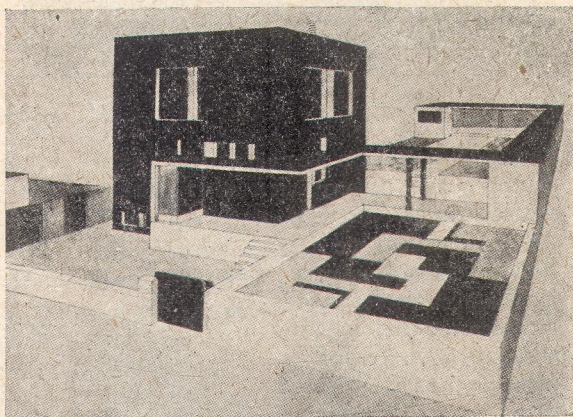
Зазначимо, що і в театральному мистецтві не уникли цього впливу, але про малярський вплив на театр ми будемо говорити в свій час. Отже, для більшого впорядкування статті, ми скажемо, що четверта стадія кубізму вплинула через малярів на розум архітектів і інженерів, що дали конструктивні збудови з домінуючою формулою функціонально - утилітарного порядку.

З другого боку, типи, мистецтва, в яких головне є площина, як, наприклад, п'ята стадія кубізму і супрематизм, зробили в свою чергу вплив на архітектів, що дали нові архітектурні побудови, які розглядали ми вище. Отже ми бачимо дві лінії розвитку: новий тип суспільних побудовань (конструктивізм), тобто чисто прибутковий або економічний і новий тип архітектурних побудовань (кубо-супрематизму), що вміщують в собі дві формули нового мистецтва і утилітарну формулу, і третій тип архітектів — це безпредметова художня архітектона.

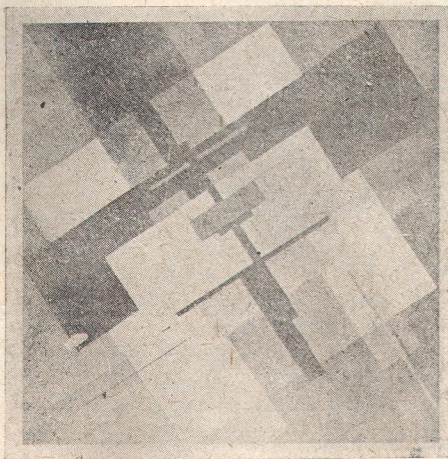
Для прикладу візьмемо і порівняємо двоє побудовань: проєкт торговельного будинку (мал. № 25-а) праці архітекта Весніна і модель торговельного будинку другого архітекта Корна (мал. № 25-б), яку побудовано з трьох матеріалів — заліза, бетону і скла, і архітекта Тео ван Девсберга (мал. № 22). Це порівняння надає нам права говорити про те, що Корн і Деусберг мали на увазі не тільки утилітарну функцію будинку, але й архітектурну, тобто художнє формування цих функцій. Вони формували кожну функцію формулою нових мистецтв, тобто вони зв'язували їх за формовим відчуттям, або кожну функцію встановлювали в художніх формах. Архітект Веснін вишукував голі функції, дякуючи чому і одержав коробку, поділену на сітку скла, тоді коли у Корна й Девсберга ми бачимо багатство різноманітних форм, що зв'язані між собою гармонією контрастів, і не думаю, щоб їм бракувало гігієнічних умов і світла або утилітарного боку. І коли ми бачили в старих будівлях ознаки мистецтва, наприклад, в залізничних побудованнях, то в новому конструктивному будівництві ці ознаки виключені, в силу чого художня форма в більшості випадків відсутня (ми не маємо від них художнього відчуття). Конструктивізм ще переживає суспільно-еконо-



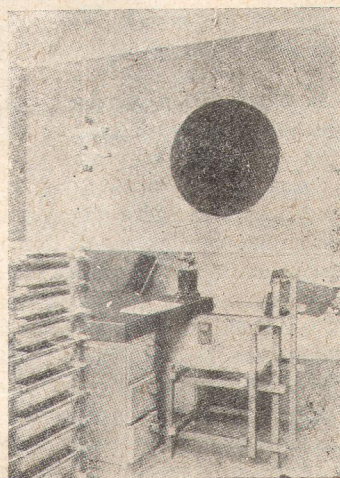
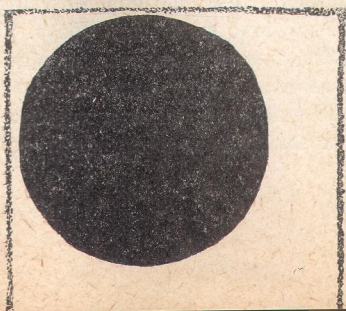
№ 30



№ 31

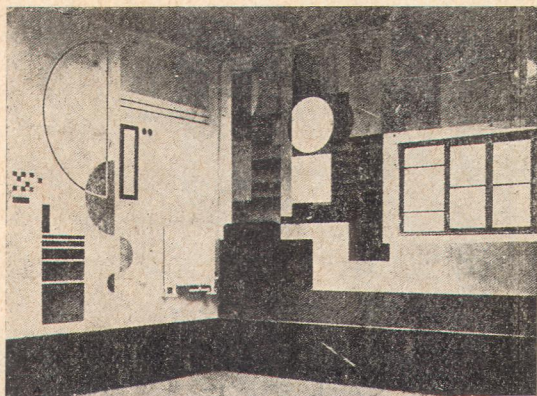


№ 31-6



№ 32

мічні форми будівництва й не найшов художньої форми, як форми архітектурної, яку знайшли західні архітекти в проблемах малярчого мистецтва. Функція того



№ 34

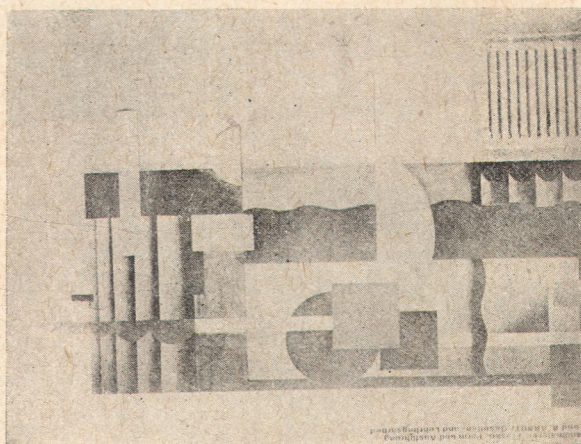
(мал. № 28) і Швенґегера (мал. № 29) і ми побачимо, що вони зроблені за формулами нового мистецтва і спрямовані для нової архітектури замість левів або геркулесів.

Подивимось ще одну модель, зроблену для утилітарної мети із дерева (мал. № 30), і ми побачимо, що вона формована все ж таки, як і попередні, за формулою кубізму, контрастних співставлень, як це ми бачили в кубізмі. Тепер розглянемо ціле дворище (мал. № 31-а), що розроблене Мольнаром, і коли ми звернемо увагу на влаштований квітник, то буде видно, що він тожний супрематичній картині, тобто новому виглядові мистецтва (див. мал. № 31-б).

Звернемо увагу ще на одну деталь хатнього вжитку (мал. № 32), форма якої є для нас загадковою і ми змогли б її

сприйняти за всяке побудовання нового мистецтва. Але виходить, що ця форма є не що інше, як лампа. Далі візьмемо стіну, на якій бачимо круглу лампу з двома меншими з боку (той же мал. № 32). Хіба вони не схожі на форму такої ж лампи супрематичного мистецтва (мал. № 33).

Крім всього нами розглянутого, нам лишається ще розглянути розмалювання стін (мал. № 34 і 35), на те, щоб ще раз переконатись в тому, що нові мистецтва тільки зможуть нам дати ті нові форми, якими ми будемо формувати побут. Які дадуть в побуті і нові форми архітектури і ансамбля, тільки через нове мистецтво ми матимемо нову епоху, форми якої будуть підвалинами майбутнього мистецтва. Звичайно, всього цього ми зможемо досягти тільки тоді, коли питання художньої культури буде поставлено всіма силами, що працюють над цією культурою.



№ 35

Ми закінчуємо цю статтю і бажаємо, щоб вона не викликала думок про те, що цією статтею вичерпується питання про руську архітектуру конструктивістів, мені доводиться сказати ще декілька слів про те, що конструктивізмом далеко не вичерпується праця над новою архітектурою.

Питання архітектури зачіпає угруповання супрематистів й цілий ряд інших архітектів, що працюють індивідуально.

Про них, я думаю, ми будемо говорити окремо.

ПЕРЕДПЛАТИ ЖУРНАЛ НОВОГО МИСТЕЦТВА „НОВА ГЕНЕРАЦІЯ“

КОРОТКИЙ АВТОЖИТТЄПИС ХУДОЖНИКА ВІКТОРА НІКАНДРОВИЧА ПАЛЬМОВА

Народився 1888 р., місто Самара. Син учителя середньої школи. Закінчивши середню освіту, вступив у Пензенську Художню Школу на малярський відділ. 1910 року закінчив і вступив у Московське „Училище Живописи, Ваяння и Зодчества“, теж на малярський відділ. 1914 року отримав звання „свободного художника по живописи“. З 1914 — 1917 р. брав участь в імперіялістичній війні. 1917 року почав самостійно працювати, досліджуючи в роботі динаміку форми в картинній площі (футуризм), форму в русі на підставі теорії Ейнштейна (безпредметність). В той час я був другом художника Давида Бурлюка, з яким працював у Москві й брав участь в низці художніх виставок лівого фронту. 1919 року ми з Бурлюком поїхали з виставкою своїх робіт через весь Сибір, опинившись у Владівостоці на Далекому Сході. Працювали над улаштуванням власної виставки за кордоном в Японії. 1920 року — низка виставок у Японії: Токіо, Осака, Кіото, Йокагама та ін. (вся японська художня преса того часу). 1922 року я влаштував виставку в Москві (Кузнецкий міст) під назвою „Футуризмом по Японії“. Рецензії: „Известия ВЦИК“ від 15, X. 1922 року № 233; „Зрелища“ 1922 р. № 9 стаття Арватова: „Всемирная иллюстрация“; „Журнал Русского Искусства“ № 2, отд. „Хроника“: по виставкам та ін.

1922 р. по 1923 р. був завідувачем художньо-виробничого технікуму при 5 Опитно-Показат. Станції НКО СРСР. 1925 р. з конкурсу на заміщення вільних катедр професорських посад запрошений до Київського Художнього Інституту. Брав участь у всіх існуючих на Україні мистецьких виставках. Рецензії по різних журналах та газетах України й Росії. 1925 р. вступив членом в Мистецьке Об'єднання АРМУ, але примушений був вийти відтіля разом з проф. Тараном, не маючи сили працювати разом з міцною групою „бойчуківців“, і утворити нове угруповання ОСМУ, в якому працюю до цього часу.

Списки моїх робіт можна побачити во всіх каталогах художніх виставок. Всі попередні роботи більш аналітичного порядку, безпредметні, можуть іти під однією назвою „дослідження руху форми в картинній площі“. Футуризм. За останній час працюю над дослідженням кольорової форми. Розглядаю колір у картинній площі, як головну мету, а не як засіб. Розглядаю кольорову дію, як реалізм сучасності.

Художник професор Пальмов.

ПРОЄКТ АЕРОПОРТУ МІЖНАРОДНІХ СПОЛУЧЕНЬ МИКОЛА ХОЛОСТЕНКО

ДИПЛОМОВА РОБОТА В КИЇВСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ІНСТИТУТІ

Швидкий темп розвитку аеробудівництва, розвиток мережі авіошляхів, що тісно пов'язані з загальним темпом індустріалізації нашої країни, ставить перед нами вже на сьогодні завдання будівництва аеропортів як реальні, чергові проблеми.

Проект зроблено орієнтуючись на одне з великих міст України — Київ, Харків, Полтава — і являє собою один з пунктів на шляху одної з міжнародних європейсько-азійських ліній. Аеропорт лежить на магістралі, з боку від неї, що сполучає його з центром міста.

Він має аеродром 1000×1000 кв. м., що пристосований для одночасової посадки 5—6 великих пасажирських аеропланів. В основні спорудження аеродрому входять:

1) Будинок вокзалу що об'єднує сам, власно, вокзал, — пошту — адміністративний корпус, — маяк-лікарський пункт — психо-технічні лабораторії — осоавіяхем — музей авіації — технічну частину — готель для приїжджаючих — ресторан, — радіостанцію, метеорологічну станцію.

2) Житловий будинок — гуртожиток на 120 осіб — літунів та службовців порту.

3) Ангари — 2 великих, комбінованих, що складаються кожний з 4 ангарів 50×50 м при висоті воріт 13 м й їх прольоті 40 м.

4) Верф — ремонтно-збірочні майстерні.

5) Авто-гараж з авто-ремонтними майстернями при них.

6) Будинок центральної опалюючої станції.

7) Електропідстанції.

8) Склади матеріалів — бензини — масла і т. ін.

Всі основні конструкції будівель залізобетонний каркас, що дало можливість вільного й незалежного розташування приміщень в кожному поверсі, виходячи лише з функціонального зв'язку їх між собою.

Щодо самого будинку вокзалу, то він розрішений так: в першому поверсі, що являється прохідним, розташовані багаж, каса, таможній огляд, візівка паперів, контроль і т. ін. В II-му поверсі заля-чекальня з всіма обслуговуючими публіку приміщеннями, III пов. — ресторан, IV — метеорологічна та радіостанція.

Пошта — телеграф диференційовані на 2 частини, пов'язані між собою — пошта-телеграф при порті, що розміщується на II поверсі, для обслуговування публіки і власно аеропощу, що розміщена в окремому корпусі, одноповерховому.

НАШ БЮЛЕТЕНЬ

ДОПОВІДІ Т. СЕМЕНКА М. В ОДЕСІ

І. Доповідь письменницькому активу м. Одеси

30-го липня ц. р. в приміщенні редакції одеських «Известий» відбулася нарада в справі утворення в Одесі філії ВУАРКК'у. На нараді були присутні члени одеської ініціативної групи «Нова Генерація», члени «ВУСП», «Молодняка», «Молодої Гвардії» та інші місцеві літробітники. Присутні вислухали доповідь Михайля Семенка про сучасні напрямки в мистецтві, про завдання будівничих пролетарської культури за сучасного менту та про ті принципи, які висуває і на яких буде свою творчу працю «Нова Генерація» й організація ВУАРКК.

Почавши з потреби й можливості заснувати в Одесі філію ВУАРК'у, доповідач охопив у своїй доповіді найважливіші галузі мистецтва: літературу, архітектуру, малярство, театр, кіно, цирк, музику, фото та інше, зазначивши ті завдання, які ставить на сьогодні перед робітниками цих галузей сучасна стадія комуністичної культури. З'ясувавши теоретичні засади «Нової Генерації» і навіть поруч засади інших організацій, доповідач зазначив, з чим і в якій мірі погоджується «НГ» з іншими і що заперечує.

— Неправильно те, що ми нібито заперечуємо роман, як це часом закидають нам наші «друзі», — каже доповідач. — Ми не проти роману вже хоч би тому, що й самі пишемо романи («Двері в день» Гео Шкурупія, «Інтелігент» Леоніда Скрипника, романи Д. Вузька й ін.), але плутають тут тому, що не розуміють, чому ми так захищаємо репортаж не тільки як виробничий жанр, а й певний, дуже важливий, за наших часів переорієнтації методу використання буржуазного роману, метод збудування високої якості пролетарського роману. Репортаж і начерк наблизить нас безпосередньо до нашого сучасного життя й не дозволить, пишучи вже роман, викривляти дійсність, як це роблять сучасні пролетарські письменники, озброєні окулярами старої, класичної літератури і функціональної від неї літературщини. Збройвінши найновішими засобами виробництва, ми переозброюємо пролетаріат в його боротьбі з буржуазною великою літературою.

Зазначивши основні практичні засади нової пролетарської, функціональної поезії з її завданням перевиховання нової психіки, зробивши короткий огляд сучасної функціональної архітектури, малярства й ін. т. Семенко зупинився на функціональному театрі.

— Жоден сьогоднішній театр в УСРР не є функціональний у безпосередній своїй діяльності й роботі. Ще міцно живуть у ньому елементи натуралізму, естетизму, психофізичизму, а в «Березилі» до того ще й містичизму й сентименталізму, крім інтелігентської безгрунтовності й політичної інтелігентщини та претензійного провінціалізму. Справа функціонального театру торкається в основному його політичної спрямованості в репертуарі й режисерській трактовці, але є ще один момент, що його «Нова Генерація» має піднести з найближчих своїх чисел. Це — справа виховання радянського актора й актриси і боротьби з старим вихованням професіонала, що панує в старому і сучасному театрі. Ми маємо піднести справу про актора-громадянина й викрити актора-підхалима й раба режисерських монархічних примх. Справа нова й серйозна, але негайна, і ми гадаємо, що в цю роботу ми втягнемо кадри нової генерації акторів і за їхньою допомогою посуємо справу вперед. В № 8 НГ ви вже прочитаєте початок цієї акції.

Далі доповідач спинився на справі про бльок з ВУСПП'ом, що дуже цікавить одеських товаришів.

— В справі виховання й активізації енергії нової людини, члену великого колективу — маси, ми стоїмо на одному шляху з ВУСПП'ом. І в нас, і в них — здоровий заряд. І ми, й вони — в майбутньому, у нас є перспективи, в той час як деякі групи поробилися вже «класичними» й повернули свої обличчя назад, скерувавши свою волю в бік реакції, войовничого пасеїзму й самозакохання. Практично ми дивимось на наш бльок так. Ми мусимо йти разом по лінії ідеологічно-політичній і на засадах перманентного соціалістичного змагання в корінь наших здобутків і наших помилок, взаємно ці помилки виправляючи... Треба звужити фронт боротьби між собою, скерувавши його туди, де ця боротьба більше потрібна на лінії не тільки соціально-ідеологічній, але й соціально-психологічній — на фронт боротьби проти шкідливих погугників.

II. Доповідь в Одеській Держдрамі

24-го серпня ц. р. в помешканні Одеської Держдрами для робітників цієї драми т. Семенко прочитав лекцію-повідь на тему про останні течії світового мистецтва і будівництво пролетарської культури й мистецтва. Зазначивши, що для робітника кожної галузі мистецтва, крім громадсько-політичного його розвитку, потрібне й творче зазнайомлення з усіма галузями мистецтва, залишаючи фахове своє виховання по виробничій лінії.

— У нас літератори не знають малярства, а про архітектуру думають, що було б смішно нам туди втручатися, а для себе вона не потрібна. Актори гадають, що з літераторами це можна так-сяк приятелювати, але знати шлях розвитку і боротьби, напр., в станковому малярстві — річ не обов'язкова й зайва. І так далі. А така байдужість з боку всіх мистців до інших мистецтв відбивається на загальному рівні нашої культури. Особливо це становить позначку у нас в УСРР, і, на мою думку, — каже т. Семенко, — це є одна з причин провінційності нашої культури, що не сприяє й форсуванню пролетарського мистецтва.

Далі доповідач в коротких рисах розповів про шлях станкового малярства, починаючи від імпресіоністів і до Сезанна і від Сезанна через Гогена й ван-Гога до Пікасо, футуризму й кубізму в малярстві і через супрематизм до функціональної архітектури, поліграфії, плакату, сатиричного малюнку. Зв'язуючи цей процес розвитку малярства з відповідним і рівнобіжним розвитком світової літератури і поезії, т. Семенко почав з родівців лівого руху, спадкоємцями якого є панфутуристи, Артура Рембо

й Уота Уітмена, перших революціонерів і протестантів проти академічної й назадицької психіки, аж до Марінетті й Аполлінера, через деструктивну акцію літературного футуризму й кубізму, дадаїзму й сюрреалізму за буржуазних умов розвитку до радянської деструктивної акції московських комфутуристів і українських панфутуристів - пеструкторів, особливо спинившись на сучасному етапі панфутуристів - конструктивістів і їх праці в галузі функціональної літератури, ф/архітектури, ф/малярства, ф/театру, ф/кіно і т. д.

В кінці своєї лекції т. Семенко закликав акторство зацікавитися життям мистецтва в цілому його обсязі і таким чином поруч з іншими брати участь в боротьбі і будівництві нової пролетарської культури.

ПРОЧИТАЙ ЗМІСТ №

ТА ЗАУВАЖЕННЯ РЕДАКЦІЇ

З БЛИЖЧИХ №№ „НГ“ ПОЧНУТЬСЯ ДРУКОМ

РОЗДІЛИ З ЛІТЕРАТУРНО-ФОТОФІКОВАНОГО ФАКТАЖУ-РОМАНУ

ОЛ. ПОЛТОРАЦЬКОГО Й ДАНА СОТНИКА

„ГЕРОЙ НАШОГО ЧАСУ“ (СУЧАСНИЙ КАВКАЗ)

У „НГ“ БУДУТЬ ДРУКУВАТИСЬ В ПЕРШУ ЧЕРГУ
ТАКІ РОЗДІЛИ РОМАНУ:

„ТРОЄ В ОДНОМУ САМОЛЬОТІ, НЕ РАХУЮЧИ СОБАКИ“,
„РОЗМОВА ТРЬОХ НА ПЕРЕХРЕСТІ“ (Лермонтов, Шевченко, Акакій Церетелі),
„270 ЧОЛОВІК ПРОЛЕТАРІАТУ“, „ДЕМОН“, „БЕЛА“

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР
МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ: ХАРКІВ, СЕРГІЙВ-
СЬКА ПЛОЩА, МОСКОВСЬКІ РЯДИ, 11,
ПЕРІОДСЕКТОР ДВУ, ТЕЛ. № 8-05.
ПРИЙОМ У СПРАВАХ РЕДАКЦІЇ
== ЩОДНЯ З 12 ДО 14 ГОДИН ==

Укрголовліт № 3741-к. 14/IX 1929. Друк. ДВУ ім. Г. І. Петровського. Зам. № 1686. Тир. 1.700.

КООПЕРАТИВНЕ ВИДАВНИЦТВО

**СЕМАФОР У МАЙБУТНЄ
МАСОВА БІБЛІОТЕКА**

**ДРУКУЄТЬСЯ І НЕЗАБАРОМ
ПОСТУПИТЬ У ПРОДАЖ:**

1. В АТАКУ НА ЗЕЛЕНОГО ЗМІЯ

(СЕРІЯ АНТИАЛЬКОГОЛЬНА)

2. В АТАКУ НА ГАРБИ ТА ВИБОЇ

(СЕРІЯ АВТОДОРОВСЬКА)

Готується до друку

3. РЕАБІЛІТАЦІЯ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

4. ЗА ІНДУСТРІЯЛІЗАЦІЮ

(СЕРІЯ ІНДУСТРІАЛЬНА)

5. В АТАКУ НА СОХУ

(СЕРІЯ СІЛЬСЬКА)

**ЗАМОВЛЕННЯ
НАДСИЛАТИ:**

**ХАРКІВ, М.-ГОНЧАРІВСЬКА, № 21, ВИД-ВУ
СЕМАФОР У МАЙБУТНЄ**