

епік не становить винятку. він хіба лише найблідіший від своїх колег. але так само сумлінно наслідує старі зразки, наслідує, не перетравивши органічно, а притулюючи їх до нових ідей, ситуацій і вимог.

епік не може бути епіком, навіть з маленької літери. його творчість найяскравіше й наочно показує всі „івропейські“ і українофільські захоплення.

та хіба ж не дхне карикатурною „європейською культурою“ від усієї групи?

отже епік „виріс“ тільки через наявність міщанського читача в нашій дійсності і згине разом із цим читачем.

темпи загибелі достатні.

кінець репертуару (в порядку обговорення)

б. сушицький 1. репертуарна криза

ми звикли до того, що репертуар — основа театральної ро- боти. текст п'єси — це є те основне, що береться відтворити в зорових і то- нальних образах театральний колектив. випадки існування театру без тексту — нечисленні. найяскравіший з них — la commedia dell'arte — театр італійських комедіантів, театр імпровізації. це тепер без літератури. так би мовити, „само- стійний театр“. ті відомості, що збереглися нам з часів існування цього театру, доводять, що він володів секретом міцного впливу на глядача. швидке розповсю- дження цих видовищ майже по всій Європі говорить за те саме. але такі випадки не часті. майже завжди театр був у полоні літератури. театр був кращим чи гіршим тлумачем літературного твору.

на жаль, таке становище існує й досі. роля театру в художньому відношенні — на сьогодні залишається ілюстративною. театр ілюструє літературу.

кілька років тому, наколи перед театром розгорнулись широкі культурно- пропагандистські завдання, з'явилась неприємна ситуація, що загальновідома під назвою „репертуарної кризи“.

що ж сталося? дуже проста річ:

театр звик показувати на сцені літературні твори. він не міг інакше працю- вати. письменники ж потрібних для наших умов п'єс на той час не напи- сали. можна знайти цьому безліч пояснень. драматургія — найскладніша галузь літературної роботи. написати драму — багато складніше, ніж оповідання чи там роман. в цьому легко переконатись, взявши до рук олівця саме з цією метою.

пролетарські письменники, не маючи ще відповідної кваліфікації, писали до- сить слабенькі твори для театру. так звані „попутники“ писали речі, що мали досить сумнівну ідеологію. утворилась репертуарна криза. театр не міг виконати завдань, що на нього поклала партія, кляса, доба: збанкрутував. театри виставляли речі або зовсім невдалі, або з абсолютно непридатною ідеологією.

це було років з п'ять тому. з того часу маємо великі зміни. пролетарська література виросла й зміцніла. вона перейшла від оборони до наступу. літера- турні позиції було взято. якісно — твори пролетарських письменників уже вищі за твори попутників. це відбилося й на драматургії. зараз репертуарної кризи нема. напи- сано багато непоганих п'єс на теми нашого радянського будівництва. п'єси ці міцні так ідеологією, так і фактурою, деякі з них щільно підходять до проблем сьогодення.

отже — театр забезпечено літературним матеріалом. здавалося б, що він може й мусить виступити активним чинником клясової боротьби й нашого будівництва. невже це дійсно існує? ні.

2. що таке темпи темпи — це не лише гасло. темпи — це директива, це — реальна дійсність. темпи ростуть і збільшуються. за перший рік п'ятирічки ми перевищили оптимальний план на 30%. перевищили передбачений максимум.

те, що вчора було ще досягненням, сьогодні далеко залишилося позаду. оце й зветься „темпи“. театр хоче бути активним чинником розвитку й будівництва. якщо так — він мусить встигати за темпами. і в цьому болюче місце. театр не встигає. самий характер сучасної театральної роботи не дає йому встигати. театр вимагає п'єси, що відповідала б нашим завданням.

драматург таку п'єсу пише (пам'ятайте, драматургія — найяскравіша галузь літератури). отже справа писання п'єси — це справа не одного дня й навіть не тижня. це справа місяця, якщо не місяців. коли драматург напише п'єсу — вона вже трошечки застаріла. а її треба виставити. на це теж іде час. нарешті, п'єса потрапляє на сцену. її дивляться. вона вже досить застаріла, бо існують темпи. з кожною виставою п'єса старіє й поступово втрачає своє соціальне значіння. це дуже сумно, але це факт. яскравий приклад — та ж таки „диктатура“. цілком ясно, що по колгоспах справа з хлібозаготівлею стоятиме в іншій площині, аніж рік тому при розвинених куркульських господарствах. ми маємо понад 50% колективізованих господарств. основну масу хліба даватимуть колгоспи та радгоспи. очевидно, актуальність „диктатури“ вмирає. а зі смертю актуальності вмире й п'єса. це буде вже завтра.

висновки зрозумілі: театр не встигає за темпами життя. театр плентається позаду, — ось до чого призводять методи й форми його роботи.

3. проти літературної основи головне гальмо, що не дозволяє театрові йти в ногу з сучасністю — це п'єса, літературний твір. від моменту початку його творення до появи на сцені проходить надто багато часу. чи можна цьому запобігти? можна й дуже просто. відмовитись від п'єси. але треба щось дати замість п'єси. найкраще тут прислужилася б імпровізація. шляхом утворення соціальної „commedia dell'arte“ можна було б врятувати становище. на жаль, мистецтво театральної імпровізації вимагає високої акторської техніки. такої можна набути тільки шляхом багаторічного, спеціального тренажу. ясно, що це не приступне для нашого актора. все це лишається в межах прекрасних мрій.

треба шукати виходу в іншому боці. і на допомогу з'являється газета. газета — це джерело для сучасної театральної роботи. вона, по суті, і зараз джерело, але, на жаль, на шляху до сцени проходить лябораторію письменника й там затримується, втрачаючи актуальність. звідси висновок — треба знищити цю лябораторію, що стає на перешкоді театрові.

але, знищивши — доводиться дати щось інше й до того ж таке, що відповідало б вимогам та завданням сучасного театру. замісником письменника мусить стати літературне бюро при театрі. робота цього бюро полягатиме в:

- 1) постійному стеженні за газетами і журнальним матеріалом.
- 2) підборі цього матеріалу й систематизації його за темпами.
- 3) літературній обробці тем (розкладання на діалог, ансамбль тощо).

проникливі критики можуть тут іронічно запитати: „а що ж змінилося? аджеж є та сама п'єса, тільки її складає не одна людина, а група. і не в себе в хаті, а в театральному бюрі“. хай шановні критики прочитають ще трошки далі.

п'єси не пишуть. оброблений газетний матеріал частинами передається до режистру. режистр негайно переводить його в театральні форми. коли, нарешті, матеріалу буде досить, видовище демонструють глядачеві. що ж це буде за вистава? відповідь: ревію.

4. придатність ревію так. це буде ревію. тут треба відкинути будь-які асоціації з ревію західньо-європейським. мова йде лише про принцип будови речі. навколо провідного стрижня, або теми, розташовуємо низку епізодів, побудованих на суто фактичному матеріалі.

ревію — надзвичайно гнучка й придатна для нашої сучасності форма.

уявіть, що два-три епізоди застаріли. їх негайно викидають і замінюють іншими, що вже виготувало літбюро. коли застаріє тема — на зміну йде чергова, актуальна, підбрана в нашому житті. скажімо, тема ревію — засівна кампанія. засів закінчився — ревію змінюється. нова тема — будівельний сезон і т. ін.

справа йде лише про безперервну, добре організовану роботу літературного бюро й режистру.

пора вже й театрові взятись за темпи. треба рішуче змінити методи й принципи роботи. вона застаріла.

5. доля старого репертуару поруч з цією основною роботою театр має ще й побічну. коротко формулюючи, це буде — ознайомлення мас із культурною спадщиною минулого.

стало вже трюїзмом говорити, що ми повинні знати минуле для того, щоб вміли будувати майбутнє. ми повинні взяти з культурної спадщини минулих епох,

культур і народів все, що може нам придатися. і перед театром постає завдання ознайомлювати маси з найкращими зразками минулого. це, так би мовити, музейна справа театру. отже краще її відокремити від основної роботи. для цієї праці краще виділити окремий театр. в цьому театрі можна буде побачити й шекспіра, й мольєра, й лопе-де-вега, й лесінга, й шілера. звичайно, робота цього закладу мусить мати певну систему. це „що-небудь з класиків“, а найкраще з найкращого. ті речі, що добре відбивають епоху, її класове обличчя, що викривають всю її непідфарбовану суть — лише таким творам місце на кону цього живого музею. не треба пояснювати, що кожна вистава мусить починатися з вступного слова. вступне слово, марксістсько-обгрунтоване, дасть відповідне спрямування увазі глядачів.

при цьому театрі мусить бути широко поставлене обговорення.

тоді ми зможемо говорити про корисність софокла або плявта для нашого масового глядача.

лише в такому вигляді може існувати репертуар. тільки в музеї місце літературній основі театру.

в живій театральній роботі репертуарові незабаром буде кінець.

це не абстрактні твердження. деякі театри вже стали на цей шлях. це, здебільшого — найсвіжіше, що є зараз на теа-фронті — тріумф.

так, наприклад, дні провський тріумф під керівництвом г. заторницького готує не п'єси, а монтаж з фактів. нове ревю. це є шлях правильний. і ті театри переможуть, які перші усвідомлять цю нескладну істину.

„психологічне“ кіно-мистецтво

ол. озеров

фільм „два дні“ режисера стабового був відзначений всюди, як велике досягнення в уфку. цей фільм був початком цілої течії в українській кінематографії, течії психологічного реалізму. на сьогодні можна нарахувати вже кілька фільмів, побудованих на цьому принципі, зокрема речі реж. стабового, соловйова, радиша, тягна. через те що згадані фільми являють собою певний напрямок, ми вважаємо за потрібне детально розглянути і фільм „два дні“, й ті, що продовжували взятую реж. стабовим лінію.

до психологізму в радянському кіні звернулися в наслідок боротьби з штампами агіток і буржуазними зразками кіно-мистецтва.

коли „псевдоклясичність“ агітаційних фільмів (у розумінні раз назавжди обумовленої тезисності кожного з героїв) була занадто вбогою для мистецьких вимог свого дня, то можна було, в основному й не відходячи від камерного масштабу буржуазних фільмів, руйнувати псевдоклясичну тезисність дієвих осіб, відмінити й різноманітнити героїв, тим самим винаходячи нові творчі шляхи для кінематографії. як відомо, це явище не обмежилось лише кінематографією — т. зв. „теорія живої людини“ надто гостро виявилася в літературі, перемандрувала й до театру, малярства і т. д.

у чому ж полягає засіб „живої людини“, вжитий, напр. у „двох днях“? тут показано, як на протязі двох днів колишній вірний панський служник — що, ризикуючи власним життям, переховує в себе сина свого господаря — як цей служник перетворюється, під впливом зовнішніх обстав, на терориста, підпалює будинок і знищує цілий білогвардійський штаб, що в ньому перебував. отже, мистецька механіка цього засобу полягає в тому, щоб одбити в краплині води ширші, велетенські соціальні процеси.

ясно, що метода зазначеного психологічного показу надто вже дизгармонує з методою тезисних героїв уже тому, що за її приписами повинно відображати певні зміни, що трапляються з людьми. демонструється не вчинки непорушної в своїх реакціях особи, а вчинки, що змінюють особу героя.

відповідно до величезної уваги, що приділяється саме психології людини — психологічні фільми, як правило, є фільми камерного масштабу: на багатьох, вірніше, на масі героїв не можна працювати методом психологічного показу — ця метода розпорошиться й не зможе бути проведеною, — її природа така, що місткість

одного фільму ледве вистачає на те, щоб гаразд висвітлити психологію одного або дуже небагатьох героїв.

метода психологічного реалізму в закордонних фільмах (буржуазних) дала такі геніяльні фільми, як „остання людина“ (з слабим її копіюванням в „останньому візникові берліна“ л. піка) й інші.

можна думати, що найтісніше зв'язаний фільм „два дні“ саме з „останньою людиною“, за це говорить і деяка сюжетова подібність (становище героїв однакове в обох фільмах: служники), і навіть машкара обох акторів: янінгс — замичковський — в основі спільна.

ця, де в чому, спільність двох фільмів, що в основному мають протилежне класове призначення, — нам ввижається за спільність надто проречисту. ми можемо до певної міри вважати фільми психологічно-реалістичні за такі, що мають найбільший зв'язок — і, в усякому разі, безпосереднє походження — з буржуазного фільму. справді, саме для буржуазного суспільства, що характерне індивідуалістичною відокремленістю своїх членів, найбільш підходять мистецькі твори того типу, де всю увагу віддано одній особі, й найбільші катастрофи в зовнішньому світі є лише роздратовання для реакцій в героєвій психіці.

звернемося до „двох днів“: колосальні суспільні процеси, революційні пертурбації тут правлять лише за дратівників героєвої психіки. доба 1919 року в фільмові типу (майбутнього, що з'явився пізніше) „арсеналу“ прибрала б і відповідного освітлення, як доба грандіозної боротьби клас. буржуазний фільм, як загальне правило, за самотніми винятками, не демонструє ширших громадських процесів, а обмежується принципом індивідуальних ракурсів, що з нього скористався й стабовий, — крізь психологію служника розглядаючи передостанні спазми білої армії.

найцікавіше в цьому фільмі, очевидно, не стільки зовнішнє оточення й впливи — а саме проблема героєвої психології, при чому звільнення швайцара з готелю („остання людина“) й розстріл білими служникового сина („два дні“) є лише мотивація, коли не просто пейзаж, і принципової різниці між переживаннями швайцара та служника вони майже не становлять. все одно, основну увагу звернено на переживання героя, на абстрактні елементи: страждання, рішучість тощо.

і саме в таких фільмах, як „два дні“, найлегше проробляти так звану „зміну еполет“, тобто переробляти червоних на руських, білих на німців, служника зробити руським, сина царським офіцером, а поміщицького сина німцем тощо. сюжетна схема й механіка мотивації в соціальному розумінні тут є не нейтральною, й лише сама мотивація дозволяє називати фільм радянським. і саме це тяжіння радянського фільму до буржуазного зразка й неспроможність переробити цей довершений зразок на протилежний тип доводить саме класове призначення, нібито нейтральних: сюжетової схеми й механіки мотивації. адже не можна собі уявити, скажімо, перероблення „арсеналу“ на буржуазний зразок, шляхом звичайнісінького „засобу еполет“. наприклад, нічого не вийшло б, коли б із довженкових арсенальців зробити білих, із петлюрівців — червоних, а саму подію віднести до якогось кронштадту або ярославля.

сама буржуазна основа психолого-реалістичних фільмів призводить і до того, що цей жанр, порівнюючи, швидко розвинувся. власне кажучи, ми вже говорили, що в основу психолого-реалістичних фільмів покладено фільми з тезисними героями. можна простежити цілковиту рівнобіжність між розвитком психологічного жанру в нас і в буржуазних країнах. цей розвиток треба визначити, як перехід від тезисів до ускладненої проробки психіки героїв.

у світлі цієї основної установки не так цікаві інші деталі фільму „два дні“. можна відзначити, що в ньому добре розроблено сюжет, бездоганно виконують ролі герої, за винятком молодого в. гакебуша, що впродовж усього фільму виявляє занадту рухливість (здається, ніби його, окремо від цілого кадру, фільмували рапідом!). але основне, що треба було відзначити в фільмі, це виразна камерність його масштабу, й саме ця камерність (уже не говорячи за явно буржуазне походження такого типу фільмів) не дозволяла навіть у принципі говорити про те, що фільми психолого-реалістичного типу посядуть центральне місце в українському радянському кіно-мистецтві. проти цього говорить, хоча би, неспроможність через подібні фільми подати ширші громадські процеси. психолого-реалістичні фільми в наших умовах широкої громадськості могли, і то в принципі,

за дуже сприятливих умов та вдосконалення — бути лише фільмами одної з додаткових ліній нашого революційного мистецтва:

фільми, породжені „двома днями“, надзвичайно скомпромітували психолого-реалістичний жанр.

ми говоримо насамперед про фільми „експонат з паноптикуму“ того ж таки стабового, „п'ять наречених“ реж. словйова, „тобі дарую“ реж.-початківця радиша й почасти про фільм „охоронець музею“ реж. тягна. особливо, звичайно, про перші три фільми (одвертих халтур типу „ступати заважають“, ще гірших за „тобі дарую“, ми не рахуємо, бо такі фільми — поза увагою дослідника).

зупинимся на кожному з цих фільмів.

„експонат з паноптикуму“ побудовано точнісінько за такими принципами, як і попередній фільм стабового. знову ж таки, за первооснову править „остання людина“, до того ж мова йде справді про останню людину — петлюрівця, що потрапляє до усрр, приблизно на десятому-одинадцятому році революції й на восьмому-дев'ятому році своєї відсутності з срср. він входить у конфлікт зі своїми нащадками, як і швайцар, жорстоко ворогує з радвладою (янінгс з директором готелю) й кінчає констатацією цілковитої своєї безпорадності в навколишньому житті (фінали тотожні в обох фільмах).

але, якщо в попередньому свому фільмі стабовий дав загалом правдивого героя, правдиві переживання й правдиву оцінку ситуацій, то фільм „експонат із паноптикуму“ страждає на цілу низку хвороб, що їх не пощастило б вилікувати й шляхом оперативним.

спробуємо проаналізувати картину, яку розгорнув реж. стабовий у свому фільмі.

основна тема фільму: безсилля петлюрівщини, як соціальної сили, вплинути на будівництво соціалістичної України.

представник петлюрівщини потрапляє на радянську Україну — життя пішло своїм шляхом — і він не може зустрінути ні в кому співчуття своїм настроям. лише ще один якийсь „іскопаємий“, колишній петлюрівець, разом з нашим героєм пиячить і разом з ним — безсилий — лає радянську владу. син цього петлюрівця й дочка цураються його, він не може знайти спільної з ними мови, серед живих сил населення України він не знаходить собі ґрунту — він є „експонат з паноптикуму“.

чи слід говорити, що така „ура-патріотична“ постановка є суттю своєю не тільки що невірна, але й просто шкідлива. у той час, коли партійні директиви (наприклад, заклик харківського окрпаркому до всіх робітників та службовців харк. округи від лютого цього року) відзначають, що в нас наявне загострення класової боротьби, що куркуль прагне використати всі можливості для боротьби з диктатурою пролетаріату, коли куркуль вже знайшов свій (правда, нині щасливо ліквідований) політичний центр сву, коли є певні шари молоді, зв'язані з організаціями контр-революціонерів, при чому дехто з цієї молоді (напр. студент матушевський) якраз діти петлюрівців — то не час у художніх творах заколисувати увагу до таких соціальних прошарків і, всупереч дійсності, твердити, що все гаразд, що контрреволюція льюкалізована.

так же, як воно в фільмі, ідея „експоната із паноптикуму“ наскрізь механістична, оскільки виходить, що радянська влада унеможлиблює існування ворожих класових угруповань всередині радянського союзу. та, крім того, ця ідея ще й практично-шкідлива.

хто протиставлений батькові в фільмі? його син. не забудьмо, що син петлюрівського емігранта. йому доручено керувати будівництвом великого будинку, й цього сина контролюють... виключно старі інженери, що навіть на цього петлюрівського нащадка дивляться, як на крайній прояв більшовизму. але тоді — при такому соціальному й громадському складі дієвих осіб — найлегше тут з'явиться шкідництво — натомість нас запевняють, що все гаразд і без робітничого контролю.

другий момент, що його треба відзначити в цьому фільмові, це: принципове ставлення до революції, як до родинної справи.

мексиканський художник д. м. рівера, побувавши в срср і ознайомившись з мистецтвом радянських республік, здивувався, що в нас часто подають революцію, як якусь родинну справу, на зразок купівлі роляю тощо: чоловік — за, жінка — проти або навпаки, й на цьому ґрунтується вся дія.

камерні масштаби драми, що подано в „експонаті із паноптикуму“, також зупиняють увагу глядача насамперед на родинній драмі, й коли б з-за роялю батько не став би різати сина, то вже з-за купівлі будинку, чи то з-за любови сина грати в карти — напівманіякальний — батько міг би знову таки кинутися на сина з ножем. підставте замість політичних титрів — діалоги, хоч би з „вишневого сада“, замініть „комуніст“ на столі сина картами — й із „експоната із паноптикуму“ можна буде зробити загалом непогану буржуазну родинну трагедію.

знов той самий випадок зі зміною еполет. буржуазна мистецька схема також відчувається з-під нібито пролетарського сюжету. І — коли буржуазному мистецтву властиво було замикаєти в межах одної родини існування й вирішення якоїсь суто індивідуалістичної проблеми (власність, любов, пристрасть), то в мистецтві, що прагне бути пролетарським — цей камерний масштаб виглядає надто неприродньо. то ще добре, що в „експонаті з паноптикуму“ старше покоління не на нашому боці, а молоде — за нас: адже ціла низка реалістично-психологічних кіно-фільмів запевняє нас у тому, що лише старше покоління (починаючи від 75 років — див. „людину з портфелем“, „ступати заважають“, „тобі дарую“, „разлом“, „охоронець музею“ і багато ін.) є чесні, віддані радянській владі фахівці, молодше ж покоління є шкідники, контрреволюціонери, шкурники.

але все ж таки проблема революції не виходить за межі невеличкого родинного колективу, і ми бачимо не саму революцію, а ті хвилі на воді, що викликала вона рикошетом. уявлення про революцію, про її значення фільм не дає, та й сама революція входить сюди або лише пейзажем (газета „комуніст“ і ще кілька зазначених деталей), або тематичним накопичуванням по суті неутральної мотивіровки.

формально цей фільм аніяк не відмінний від попереднього фільму цього ж таки режисера, отже говорити окремо про мистецькі його засоби не варт. треба лише відзначити, що переважна більшість кадрів зазнята в павільйоні, й це кінець-кінцем втомлює глядача, хочеться вирватися з задушливої атмосфери дикту й пап'є-маше туди, де є справжня природа кіно-мистецтва — на світло, на вулицю, до фабрики, до моря й до сонця.

реалістично-психологічний напрямок реж. стабового знайшов собі чимало послідовників у стінах вуфку.

фільм „5 наречених“ реж. соловйова, хоч тут є певні диференції, можна віднести в основному також до цього типу фільмів.

правда, тут уже не відчувається впливу „останньої людини“, тут є багато *plein air*'у, немає конфлікту між батьками та дітьми, а родинна проблема затушкована й дія відбувається не з одною родиною, а з цілим населенням єврейського містечка.

здавалося б, що ширші межі дії вже заперечують тезу про подібність цього фільму реж. соловйова до фільмів стабового.

але насправді метода психологічного реалізму й тут залишилася.

насамперед треба зауважити, що фільм мав два варіанти, з яких лише другий затверджений реперткомом. говоритимемо ми про нього в обох варіантах, оскільки момент генези твору мусить входити до складу об'єктивної наукової аналізи.

фільм „5 наречених“ являє собою таке:

підчас горожанської війни петлюрівці захоплюють єврейське містечко й примушують 5 найкращих наречених цього містечка віддатися 5 їхнім проводирям. багатії, що вчасно повивозили своїх дочок із містечка, примушують бідноту віддати своїх дочок на це діло. старий прикажчик одного з багатіїв веде єврейський натовп боронити 5 наречених, петлюрівці стріляють у натовп. але 5 наречених все ж таки врятовані, бідняцька молодь містечка пробралася до червоного загону, й той урятував п'ятеро дівчат.

такий є зміст фільму. за думкою режисера, фільм мав на меті „угробити остаточно петлюрівщину“, до того виявити клясову боротьбу єврейського містечкового населення.

завдання дуже хороші, але чи виконано їх у фільмі? рішуче ні, бо знову метода „психологічного реалізму“ скомпромітувала усю тему й зробила фільм до певної міри ворожим до первісного завдання. чи „гробить“ фільм петлюрівщину? але що взагалі означає „гробити“? за методою історичного матеріалізму це означає виявити соціальну спустошеність петлюрівщини (це значило б виявити її безсилля) або виявити соціальну шкідливість, соціальну кривду цього явища, що коріння має в експлуатації людини людиною й т. д.

метода психологічного реалізму покищо не була спроможна оперувати такими сухими категоріями. навіть у кращому творі цього жанру („два дні“) момент особистої образи (ляпас) є основним мотивом для переродження героя з раба на терориста. що ж до „5 наречених“, то тут справа стоїть уже зовсім по-„психолого-реалістичному“...

герої, подані тут, рішуче виступають не як соціальна сила, а як індивідуально погані люди. отаман — любодій і павіян, так само як і його старшини. коли б петлюрівські старшини були б імпотенти або просто вчора мали б справу з повіями — все було б гаразд: адже за фільмом виходить так, що ні старшини, ані козаки абсолютно не цікавляться майном і життям євреїв.

цілком ясно, що це зовсім не відповідає дійсності. хіба випадково петлюрівське військо (як і всяке біле військо на території с р с р, не враховуючи інтервенцій) називалося бандами? адже банда відрізняється від війська тим, що банда грабує, вона недисциплінована й більшою мірою в своїх учинках керована грабункам, ніж військовими міркуваннями.

усім відомо, що шлях петлюрівського війська був шляхом погромів, грабунків, загалом — бандитизму. іменно, в тому й є класова різниця між білими бандами та червоним військом, що банди були скеровані на захист індивідуалістичних, шкурних інтересів заможної класи, в той час як червона армія („єдина, яка знає, за що вона бореться“ — в. і. лєнін) позначена високою класовою свідомістю. а звідси й шкурність у діях одної сторони й класові інтереси в діях другої.

у фільмі ж реж. сол о в й о в а петлюрівська частина показана напрочуд дисциплінованою й вимуштрованою. вона не тільки класично знається на муштрі, але й здатна пунктуально підкорятися найпуританським наказам начальства: не грабувати.

що ж до армії червоної, то вона, принаймні зовнішньо, подана справжньою бандою, починаючи з начальника загону, що виглядає орангутангом, і кінчаючи останнім червоноармійцем. все це є колекція бандитів і тільки.

звертаючись знову до 5 петлюрівських старшин реж. сол о в й о в а, ми повинні відзначити, що їх генеалогія в німецьких офіцерах (у російських „патріотичних“ фільмах 1914 — 17 р.), у російських офіцерах (у німецьких фільмах того ж часу), а коли брати раніше, то в піратах вольтерівського „кандіда“, а може, й просто в казках шехеразида. тобто, це постаті не соціальні, а „психологічні“. отже звідси і вчинок їх набирає не соціальної ваги, а ваги індивідуального конфлікту.

„угроблена“ реж. сол о в й о в им „петлюрівщина“ в силу психолого-реалістичної методи на перевірку виявилася всього лише компромітацією п'ятьох поганих людей, задекорованих у мундири петлюрівської, що їй багато нафільмував компліментів реж. сол о в й о в, армії.

коли реж. сол о в й о в не „угробив“ петлюрівщину, то, може, випадково його психологічна метода мимоволі „угробила“ червону армію?

сказати так було б занадто категорично. зрештою, червоні частини періоду громадянської війни і справді лакованих черевиків і моноклів не носили, отже їх одяг є реальним далеко більше, ніж чепурненькі уніформи червоноармійців хоч би в „трипільській трагедії“.

але де в чому фільм „5 наречених“ червону армію компромітує, робить її теж трохи „психологічною“. я маю тут на думці той факт, що ввесь хід колізії призводить до того, що партизанський загін за основну сюжетову функцію в фільмі має врятувати 5 штук красунь і покарати ганебних насильників. хтось правильно відзначив, що генеза цього мотиву йде просто до еспанських лицарів, що врятовують від лукавих маврів еспанських красунь гренади. саме цей момент, а зовсім не оперативні міркування партизанського загону, важить у факті атаки червоних на петлюрівців. але тоді виходить, що червона армія скерувала свої дії з міркувань „красивої героїки“. у такому разі прототип таких червоноармійців у салдаті з лубка, що й досі подається „удалим сердцеедом“ і героєм пейзажного роману.

оперативного сенсу військових дій партизанського загону не виявлено в фільмі. партизани вийшли рятівниками інтересних жінок. „психологічно-реалістична“ метода не спромоглася подати речі й процеси реально.

але продовжуймо нашу аналізу далі.

у першому варіанті п'єси основним героєм був равін, що його дочка стала жертвою насильників і що він через це став войовничим безвірником.

у другій редакції реж. Соловйов переробив равіна на дрібного прикажчика в наслідок фільм не став ідеологічно витриманішим, але багато втратив, навіть у психолого-реалістичній імовірності: 1) чому „дрібного прикажчика“ кличуть разом з багатіями петлюрівці передати свою вимогу 5 наречених (равіна обов'язково покликали б)? 2) чому „дрібний прикажчик“ у синагозі править за равіна (равін за такого обов'язково править)? змінивши еполети своєму геросві, реж. Соловйов звільнив себе від кількох серйозних ідеологічних закидів (чому равін стоїть за революційних хлопців з самого початку? чому з равіна наприкінці реж. Соловйов робить народнього вождя, проводиря єврейської бідноти?), але змінити еполети то є мімікрія, а мімікрія то ще не є ідеологічна витриманість.

коли ми звернемось до інших деталей цього фільму, ми повинні будемо відзначити дві постаті вже суто романтичного й навіть мелодраматичного порядку. це — ідіотичний блазень (арт. Бучма) й горбата єврейська дівчина — епізодична постать п'єси.

лише необізнаністю автора цих рядків з єврейською літературою можна пояснити те, що він вельми туманно згадує цю постать жебрака-блазня, як характерну для тих творів Шолом-Алейхема й єврейської сцени, що їх йому довелося спостерігати.

але неможливість послатися на якесь певне ім'я або літературний твір не позбавляє змоги категорично стверджувати, що тип блазня жебрака запозичено напрокат з наївного, бутафорського навіть, арсеналу романтики. тип дурного фавна — так приблизно можна кваліфікувати й зовнішній вигляд цього героя та його ролі. картинно сказати „подайте на мертвих“ три рази підчас трагічної смерті, сміятися підчас трагедії над оточенням — це все таки наївна, бутафорська мелодрама, що нічого, крім посмішки в тверезій людині, вона викликати не зможе.

так само надзвичайно мелодраматична є друга постать: горбаті дівчини, що водночас щаслива з свого фізичного дефекту — адже їй не треба віддаватися насильникам — і нещаслива — з своєї потворности. постать цієї нещасної, з щирим захопленням продемонстрована режисером — здатна лише викликати сльози в тих, хто пережив серцем усі страждання бічо-джана й князівни джавахи в лідії чарської... дешевизна цих двох постатей разюча і зрозуміла без усяких пояснень.

на жаль, цим і обмежується перелік видатного в цій багатющій постановці (як же: аж цілих п'ять наречених!).

треба лише пошкодувати, що невірною взятий художній стиль на цей раз рішуче зіпсував увесь фільм. „5 наречених“ залишаються зразком невдалого, фалшивого, демагогічного фільму.

слідуючий по черзі фільм режисера радиша — „тобі дарую“. що ж за фільм подарував реж. радиш радянському суспільству й чи за такі подарунки бувають вдячні?

відповіді на це без аналізу неможливо. отже проаналізуймо.

це — яскраво родинний психологічно-романтичний фільм. основна колізія в ньому запозичена в „тараса бульби“: син зраджує своїх, батько застрелює сина. до цього ще придано мотив свяченого гайдамацького ножа, що дарує („тобі дарую!“) батько синові, а потім уже батько командирові загону (жінці), що завзято біла шляхту 1920 року.

психологічна метода, просто як лорелей, дістає собі в офіру чергового кіно-режисера радиша. спокусившись на гіпотетичні красоти лорелей, наш режисер сміливо ступив у безодні психологічної методи й зник без останку в романтичній водичі.

основна підводна яма, до якої потрапив наш режисер — це мотивування зради, вузловий момент фільму: син — червоноармієць, знаходячись серед своїх товаришів — червоноармійців, потрапляє в бій не з поляками, а з петлюрівською частиною. він не може примусити себе стріляти в українців, переходить від більшовиків до петлюри й б'ється в лавах його війська проти більшовиків.

отут криється вельми дивна мотивація. навіть із наведених у фільмі прізвищ більшовиків можна було бачити, що там переважна більшість — українці. це — перше. друге — батько героя більшовик і український селянин у той же час. отже, герой наш бачить українські петлюрівські війська, у той час будучи серед

українців - більшовиків. і все ж таки він чомусь одразу, ледве забачив шлики, забув гайдамацького ножичка, що йому подарував папаша, й перейшов від червоних до... українців! і в фільмі не показано жодного вагання, жодних міркувань героя над тим, чому ж це саме він іде з одними українцями проти других українців. навпаки, син незаможника — революціонера й голови сільради — спокійнісінько переходить на бік куркульських військ і спокійнісінько починає разом з ними колошматити українців - більшовиків одної з ним класової належності.

цей момент, м'яко висловлюючись, належить до політично слизьких. можна сказати, що такої політично невитриманої трактовки не дозволено навіть у „смерті“ б. антоненка-давидовича. цей момент дозволяє, навіть не перемонтувавши фільму, а лише змінивши титри з революційних на контр-революційні — демонструвати цей фільм там, де хтять художнім образом „довести“, що року 1920 була остання (перед сву) спроба звільнити українськими силами україну від росіян (євреїв, поляків, білорусів, папуасів, ескімосів — тільки не українців) - більшовиків.

другий момент ідеологічного порядку, який можна, продовжуючи гідро-образи, порівняти з водоворотом, що захопив реж. радиша — це момент подарування гайдамацького ножа старим селянином синові.

хто захоплюється в першу чергу романтикою минувшини? коли ми згадаємо, наприклад, демонстрації акторів у костюмах гетьманів на софіївському майдані за петлюрівських часів у києві, ми віддамо собі відчит у тому, що зовнішня орнаментика була потрібна для певного гіпнотичного впливу, а прагнення до старих зразків, до свого минулого — було характерно для тих клас, що вважали своє існування за постійне, незмінне. тобто це була характерна ознака для української буржуазії та української глитайні. щоправда, ці класи боготворили гетьманів, а батько з „тобі дарую“ — ножа повстанців-гайдамаків, проте, чи можна вважати за природне для революціонера-комуніста проводити безпосередню паралель між гайдамаками й нашими часами? гайдамаки є наші герої, але ми повинні підходити до них, як комуністи, робити корективи на час — так цілком слушно зауважив на театральному диспуті м. о. скрипник.

та й батькові-революціонерові повинно було бути зрозуміле, що гайдамацький ніж, фігурально висловлюючись, зовсім не є на щось придатна зброя, в оточенні кулеметів і гармат. гайдамацьким ножем сьогодні можна обчищати горіхи, але не воювати. цей принцип розумів і том, герой „принця і старця“ марка твена, очищаючи горіхи великою печаткою англійського королівства. цим він жахнув увесь англійський двір — але ж ми не стюарти.

і, нарешті, коли виявити генезу цього сюжетного мотиву: дарування ножа героєві для його військових справ: генеза цього засобу йде, очевидно, від часів висвячування на лицарів при королівських дворах, коли новоприсвячений вірний слуга короля одержував меча й золоті шпори. коли ж провести кінематографічну паралель, то можна буде нагадати аналогічний випадок з мечем зігфріда з „нібелунгів“.

ідеалістичні коріння п'єси реж. радиша примушують нас абсолютно знецінити основні установки фільму „тобі дарую“, вважати, що вони є наскрізь фальшиві, „красиві“ (в розумінні дешевого естетизму, взятого чи не з обкладинок цукеркових коробок), фільм у цілому можна вважати за порожнє місце, а то й просто за гальмо на шляху створення пролетарського фільму.

коли ми звернемося до інших елементів „тобі дарую“, ми повинні будемо відзначити, насамперед, стовідсоткову еклектичність художніх метод. реж. радиш некритично використав найбанальніші засоби сучасного кіно-мистецтва, до того ж так, що аж пальці можна взнати.

досить для цього нагадати епізод з гайдамаками, зазнятий абсолютно точно в пляні „зливи“ кавалерідзе. ми не знаємо, коли саме зафільмував цей епізод реж. радиш, але передбачаємо, що, очевидно, ще за тих часів, коли „зливу“ вже було продемонстровано, але ще не розкритиковано: в противному разі чи став би реж. радиш користатися з засобів кавалерідзе настільки точно, що здається, ніби епізод з гайдамаками просто напросто є контратип із фільма „злива“?

то нагадаємо про другий засіб: ілюструвати переживання героя картинами природи. читач, що буває в кінах, легко може пригадати, що цей прийом був домінантним у фільмі в. пудовкіна „мати“, що критика не раз відзначала новизну цієї методи, й авторство віддала реж. пудовкіну. у дальших своїх

фільмах („нащадок чінгісхана“, почасти „живий труп“) реж. пудовкін також широко користувався з цього засобу й відзначалося, що цей засіб уже автоматизувався й що можна наперед сказати, які саме образи скористає пудовкін в такій або такій сюжетовій позиції.

до реж. радиша цей засіб дійшов, очевидно, лише підчас продукування фільму „тобі дарую“ й дійшов, як останнє, геніальне надбання кіно-мистецтва. вирішивши, що порівняння (двох фільмів) не є доказ (епігонізму радиша в пудовкіна) й що геніальні засоби є вічно молоді, реж. радиш ніколи не від того, щоб проілюструвати переживання героя або психологічний сенс тієї чи тієї сцени, напр., сонце, що сходить (або заходить), або березкою, що хилиться під вітром. всю глибоку оригінальність цього творчого досягнення нашого режисера не важко собі уявити.

нарешті, коли взяти хоч би типаж, то досить зупинитися на одній командирській загону повстанців. автор цих рядків бачив кількох отаманш громадянської війни, кілька їх описано в відповідних мемуарах. але жодна зовнішнім виглядом не нагадує... мері пікфорд або, може, й мадемуазель маліновську. здебільшого це були некрасиві, але великої фізичної моці жінки. що ж примусило реж. радиша (до нього так само красиву, випещену псевдо-атаманшу показано в фільмі „вітер“) перекривити історію, одягти якусь українську мері пікфорд у салдатські штани й гімнастюрку, повісити на її випещену талію гранату й симулювати, ніби вона є начальник повстанського війська? ясно, що — некритичне наслідування буржуазним зразкам кіно-фільмів, де, в догоду ситій буржуазній публіці, обов'язково брала участь якась красуня. у нас немає (чи не повинно бути) сальонних фільмів, але міцні в нашій кінематографії впливи буржуазного мистецтва кіно — й та чи та красуня (то ще добре, коли не цукеркового зразка) виконує в фільмах „тобі дарую“ ролі, що їй зовсім не личать.

коли ми звернемось до історії типажу радянської кінематографії, то ми згадаємо, що перші „революційні“ кіно-фільми були за типажем абсолютним наслідуванням буржуазних зразків. якийсь олег фреліх, що вчора грав князя, сьогодні в косоворотці мельодеклямував жовтневу революцію. потрібний був довгий час, поки р. 1924 с. ейзенштейн у „страйкові“ запровадив новий, реальний типаж робітників і робітниць.

реж. радиш не доріс ще до 1924 року радянської кінематографії. а при її темпах це значить, що наш режисер відстав на 100 років і, беручи літературний образ, пише вірші під івана котляревського.

фільм „тобі дарую“ негодящий ось іще чим: тут старе покоління протиставлено молодому, як покоління позитивне. ця традиція, що її легко можна спостерегти переважно в руській літературі (драматургії особливо, див. з цього приводу статтю і. терентьєва в № 2 „нової генерації“ за 1929 р.), а також і в рабських з неї копіюваннях (див., напр., п'єсу „професор сухораб“ є. плужника) — має свої коріння, очевидно, в протиставленні справді блискучих поколінь „шостидесятників“ — наступним „чехівським героям“ доби реакції, і взагалі тих часів, коли російська інтелігенція, а почасти й українська — покоління за поколінням деградували, втрачаючи свій високий моральний рівень, все більше й більше підкоряючись царатіві або вироджуючись під гнітом реакції. досягши в п'єсах а. чехова та л. андрєєва свого апогею, типи шляхетних дідів, що протиставлялися молодому поколінню як носії заповітів старовини, відповідно трансформувалися й перейшли в радянське мистецтво.

одною з модифікацій такого типу є батько й син із „тобі дарую“. батько тут не „шостидесятник“, а неможливість, син-зрадник, але не інтелігент, а селянин. механіка ж дії лишилася в „тобі дарую“ майже така сама, як у „професорі сухорабі“ (беру цей приклад, щоб далеко не ходити) — син збанкрутував, батько в міру своїх старечих сил замінив негідника. „інтелігенціє, позирни в своє минуле, подивись, яке воно прекрасне, й спроможися відродитися!“ — такий був сенс таких творів опозиційної літератури царського часу, але тепер цей сенс зник, і натомість типове протиставлення в „тобі дарую“ набуває характеру обплывування молодого покоління (неможливицького ж покоління, а не куркульського), зневіри в його революційних тенденціях.

звичайно, я зовсім не хочу обвинувачувати нещасного реж. радиша в усіх смертних гріхах, які знайдено в його п'єсі „тобі дарую“. очевидно, що заздалегідь

підготованого ідеологічного пляну, щоби створити такий фільм, у цього режисера не було. але, коли фільм продукує автор-еклектик, без самостійної мистецької точки погляду — буржуазні мистецькі комплекси засобів завжди просякнуті кіно-фільм.

допіру ми говорили про ідеологічний сенс протиставлення старших героїв молодшим. у чистішому вигляді, ніж у радиша, цей самий засіб виявився в поганому фільмі хорошого режисера б. тягна, в „охоронці музею“. коли в радиша герой-незаможник являє собою досить далекого родича чехівського дяді вані, а особливо вольову модифікацію власника вишневого саду, то в реж. тягна ми маємо тип старого професора — директора музею. ролю директора виконує артист замичковський, що само вже по собі нагадує „останню людину“, а тип професора є повторення, скажімо, професора-астронома (тут взято археолога, тобто обидві професії далекі від суспільних рухів, та надто сьгоднішніх) з „к звездям“ л. андреева. словом, герой в цьому фільмі витриманий в гірших зразках психологічної методи.

традиційний сюжет, що вже має точну свою копію в „двох днях“: переродження героя під впливом зовнішніх обставин з контр — на революціонера.

традиційне тут і протиставлення поколінь: молодше покоління — все шкідники (асистенти професора), за винятком зовсім уже пасивної й неутральної його дочки. лише спорохнявілий професор знаходить в собі досить громадської краси та сили, щоб визнати рацію за більшовиками, стати до їх лав.

словом, усі компоненти сценарія стали на перешкоді реж. тягнові вийти за межі славнозвісного психологічного реалізму, створити щось таке, що зможе бути корисніше для сучасности, ніж твори стабового, соловйова, радиша. досить сказати хоча б, що в усьому фільмі немає жодного кадру за межами павільйону, і глядач задихається в трьох стінках павільйонного кадру.

цікаво відзначити, що в сценарії цього фільму елемент кохання послаблено майже до нуля: замість кохання ми спостерігаємо тут легку симпатію (між матросом-директором музею та дочкою старого професора), й жіночий персонаж відіграє дуже незначну, навіть просто статичну ролю в сюжеті фільму. цей момент ми вважаємо за дуже цікавий в розвитку психологічно-реалістичного фільму. справді, коли ми звернемося до інших фільмів з числа тих, що ми їх допіру проглянули, ми побачимо, що лише в одному („5 наречених“) кохання (суто фізіологічна його сторона) відіграє сюжетову ролю. інші побудовано вже без використання мотиву кохання. натомість, у фільмах буржуазних, навіть в „останній людині“, кохання відіграє сюжетову, бодай побічну, другорядну ролю. у наших же фільмах цей момент викреслено й, очевидно, з тих причин, що саме наше життя, де цей момент рішуче відтиснуто з домінуючих позицій, вносить свої корективи до сценаріїв реалістично-психологічних фільмів. остаточно позбавитися від рудиментів цього мотиву ще не наслідуються. й послаблені мотиви кохання існують у сценаріях фільмів, як справжні апендикси. то ще ласка, коли з-за їх існування фільм не хворіє на апендицит (приклад перший-ліпший східний фільм, де коханню надається більше ваги, ніж хоч би й псевдо, але революційній ідеї, що має бути в основу фільму покладена). навіть при такому сценарії в самому фільмі т. тягна можна відзначити кілька приємних місць, засобів і деталей, що можуть обіцяти в ньому у майбутньому — непоганого режисера. насамперед приємно відзначити в цьому фільмі льокальний принцип побудови образів. початок цьому принципові (в радянській кінематографії) покладено було реж. ейзенштейном, що побудував на цьому увесь свій „панцерник потьомкін“. досить пригадати початок (хвилі, що б'ють в берег, незадоволення матросів з своїх командирів, пенсне на мотузці, безсилі офіцери, три леви на одеських східцях, що ступнево піднімаються — панцерник обстрілює царські війська) і т. ін.

коли в ейзенштейна було кілька образних одиниць, звідки він міг черпати диференційний матеріал для своїх метафор, то реж. тягно був обмеженим лише матеріалом музею. він виявив чимало винахідливості в ілюстрації подій протиставленням різних гіпсових фігур борців (боротьба), вигідно скористався з фактурних деталей будинку музею й у всіх цих операціях над речами виявив далеко більше почуття й такту кінематографіста, ніж усі „психологічні“ режисери, вище нами проаналізовані.

подруге, як момент позитивний, а надто в порівнянні з попередніми кіно-фільмами, тут треба відзначити той момент, що, крім психології шляхетного професора, тут подано ще й досить коректно постать сьогоднішньої людини — матроса, спочатку командира загону, а потім директора музею.

правда, постать такого матроса не передбачена попереднім розвитком психологічного фільму. отже, матрос у реж. тягн а не являє собою епохального типу, бо, як відомо, втворенню епохального типу передую довга фаланга етюдів до цього типу, але вже самий факт подання постаті людини сьогоднішньої, живої та потрібної — все це вже настільки вентилює цілий фільм, що можна на 10% пробачити йому відсутність свіжого повітря.

отже, коли до цих 10% додати ще стільки ж за вміле використання музейного матеріалу — можна вважати, що на 20% реж. тягн о дав задовільний фільм. щоправда, й з цих 20% доведеться дещо відкинути за те, що льозунг т. сталіна про пролетарську культуру, сказаний останніми роками, вже 1920 року скрашує собою стіни музею — але все ж таки й попри все це можна думати, що реж. тягн о в фільмах не психологічних зможе принести певну користь не тільки вуфк'їнській, а й українській радянській кінематографії.

на цьому ми закінчимо аналізу психологічного напрямку в нашій кінематографії. на початку цього ми відзначили іманентні риси й генезу цього стилю. ми встановили, чому саме увага в фільмі такого типу звернута переважно й виключно навіть — на одиницю, на окремих індивідум і максимально на родину.

вище всюди ми кваліфікували проаналізовані нами фільми, як психологічно-реалістичні. цим ми віддавали певну данину термінові, що вже склався в літературі з приводу адекватних літературних явищ. при конкретній аналізі кіно-зразків ввесь час постає бажання залишити лише термін „психологічний“ і відкинути другу половину терміна „реалістичний“. справа в тому, що навіть поверхова морфологічна аналіза може довести в усіх фільмах, що ми їх вище проаналізували — цілі комплекси мистецьких засобів суто романтичного гатунку. напр., у „двох днях“ ми маємо справу з безперечно-романтичним мотивом: скараним на горло, що висить поночі на дереві, в „тобі дарую“ наскрізь романтичне звертання до минулого, що виявляється в засобі гайдамацького ножа, наскрізь романтична ситуація в „експонаті з паноптикуму“: батько, що відмовляється від своїх дітей (так само в „тобі дарую“) і т. д. реалістичного в цих фільмах є хіба те, що їх автори не настільки досвідчені кінематографісти, щоб викривлювати натуру, як, приміром, в „останній людині“, а також на реалізм впливає і те, що на пасеїстичну романтику вуфку не асигнує коштів, а репертком не дасть дозволу.

говорити про якийсь певний стиль в ділянці „психологічно-реалістичної“ кінематографії було б зарано. як відомо, певний стиль виробляється в наслідок великої роботи великих майстрів, що запроваджують в життя його основи. в психологічній ділянці нашого кіно-мистецтва співіснують уламки найрізноманітніших стилів — існують, як мішанина еkleктичного гатунку, що за її допомогою проти відповідних розділів безнадійно-недовиконаного вуфк'їнського промфінплану відповідний керівник, полегшено зідхнувши, ставить сиротливого хреста.

яка соціальна вартість фільмів психологічного напрямку? основний їх дефект — спрямовання на індивідуалістичний індивідуум, притаманне буржуазним фільмам — ми вже встановили.

за задумом позитивні — інші риси психологічних кіно-фільмів фактично перетворюються на негативні. коли ми звернемо нашу увагу на функціональне спрямування всіх перелічених фільмів, то ми побачимо, що, за винятком „двох днів“, усі вони, за талановитим висловом реж. соловйова, „гроблять петлюрівщину“. звичайно, наївно було б ставити на карб усім „психологічним“ режисерам, що, не зважаючи на їх настирливе й методичне „гроблення“, на Україні відкрито „сум“ і „сву“ й що в відповідь на фільм „тобі дарую“ петлюрівці з закордонних концлагерів, морально знищені реж. рад и ш е м, не запропонували йому своїх послуг, яко статистів у новому шедеврї, що ще раз „гробитиме петлюрівщину“. це було б спрощенням, зрозуміло.

але, маючи свою особисту думку відносно ефективності згаданих фільмів і беручи навіть на увагу те, що, крім вартості пожежників їх, дивляться переважно оркестранти й білетери кіно-театрів, ми повинні закинути надзвичайну вузькість

тематичну цього жанру. і справді, далі петлюрівщини режисери - психологи не пішли, та й то переважно використовують вони добу громадянської війни. а де ж „проблема нової людини“, що про ню (лише, на жаль, про цю проблему, а не про людину) стільки кричали прихильники психологізму в мистецтвах? цілком зрозуміло, що в такому становищі жанр психологічного напрямку є найменш функціональний, найменш корисний жанр кіно - мистецтва.

механізм літературного впливу

м. ціборовський

мова йде про невисвітлені досі механізми літературного впливу та про інші, в зв'язку з ними, ділянки літератури, щільно з цими механізмами зв'язані, й передусім треба буде назвати той матеріал, яким література користується, бо механізми літературного впливу органічно з ним зв'язані. який же це матеріал, що література ним оперує, що вона з нього будує за різними конструкціями та стилями свої побудовання? очевидно, цим матеріалом будуть слова, думки, образи в їх статичній й динамічній.

раніше на цій аналізі й спинялися або робили ще гірше, а саме: вкладали в них такі абстрактно надумані поняття старої психології, які нам не тільки не допомагали з'ясувати річ, а, навпаки, ще заважали тій здоровій емпіриці, тим практичного значіння висновкам, яких ми набували з об'єктивного оточення за механізмами, що об'єктивна матеріялістична наука виявила та вивчила лише за останні часи й про них мовитиметься в цій статті в зв'язку з літературою.

отже ж постала, нарешті, потреба з'ясувати, що це справді таке слово, думки — цей літературний матеріал з погляду сучасної об'єктивної науки. і ми дістаємо дуже просту й конкретну відповідь, що це є умовні рефлексологічні дратівники - піддратівники, що збуджують рефлекси. тепер для нас вже ясно, що коли за матеріал літератури й є рефлексологічні дратівники, то значіння цього матеріалу величезне, а коли література оперує таким конкретно - впливовим матеріалом, то вага її вже справді велетенська. це вже не гістеричні вигуки суб'єктивістичних психологістів з літературних критиків та істориків, які просто кричали, що література має значіння, що на письменнику лежать обов'язки в зв'язку з цим і т. д. має — то має! справді має, але як має? і коли попередня емпірика ще в силі була потверджувати це значіння прикладами з життя, то психологізм тільки затемнював, заплутував і навіть зменшував це значіння, зовсім абстрагуючись од життя.

отже сучасна об'єктивна наука якраз і мала попрацювати над питанням, як саме відбувається вплив літератури, вплив її дратівників, за якими механізмами це відбувається, й, виявивши та вивчивши ці механізми, вона констатує, що справді практичне значіння літератури величезне і вплив її колосальний.

коли ми прийшли до таких висновків, то, очевидно, нас зацікавило спробувати проаналізувати літературні засоби, конструкції, стилі з погляду матеріялістично - діалектичної рефлексології. й вже ці засоби набирали в наших очах конкретного, реального, доцільного значіння, бо ми знали напевне їх рефлексологічні механізми, тобто знали літературні засоби - дратівники та які вони мають збуджувати рефлекси. і в зв'язку з зазначеним інакше стало ставлення наше до літературних традицій, смаків і т. д. ми вже не підходили до твору з погляду цих традиційних смаків, а мали змогу розглядати твір з погляду того, якими дратівниками за допомогою яких саме механізмів, з якою метою та як добре він виконує свою робочу функцію - з авдання.

отже, ми вже могли аналізувати матеріал - дратівники та засоби - механізми окремого твору якісно й кількісно та робити конкретні пропозиції цілком свідомо, пропонуючи саме таких дратівників, саме в таких сполученнях, саме такі механізми й саме з такою метою, щоб мати саме такий наслідок. ми, запровадивши, таким чином, матеріялістично - діалектичну рефлексологію до літературознавства, як розділ: як одну з найважливіших поруч з іншими методу, досягаємо, нарешті, й в літературі того, що нам по інших об'єктивних дисциплінах і їх прикладних розгалуженнях: ми можемо вже без ніякого приневолення, а одверто, щиро казати про лябораторію,

якісну й кількісну аналізу й синтезу та літературне виробництво з усіма відповідними виробничими висновками з цього.

таке вже спрямування має для нас величезне практичне значіння, зокрема в сучасну будівну добу реконструкції, бо дозволяє нам об'єктивно на ґрунті діалектичного матеріалізму поставити літературу на службу нашій добі.

розглянемо докладніше з нового погляду матеріал, яким оперує література, механізми її впливу та значіння, як виробництва серед інших виробництв.

тим матеріалом, що ним оперує письменник, як відомо, будуть думки, слова, а думка, слово, за рефлексологією, це є не менше й не більше як умовні дратівники рефлексів для сприймача, тобто ті реальні фактори, які спричиняють рефлекс, виникнувши сами як рефлекс в письменника. це вже інше питання, чи виявиться цей рефлекс зараз у якомусь учинку, чи виявиться зараз лише в емоціях, а частково загальмується, чи загальмується цілком, щоб виявитись потім за відповідних умов. важливо те, що цей рефлекс у свій час, у ближчому чи дальшому майбутньому, розгальмуванням чи роздратуванням виявиться. через те письменник, кидаючись словами, шпурляючи думки, а читач-споживач їх перехоплюючи, обидва повинні надто усвідомити матеріальну суть самого цього процесу та мати на увазі можливі наслідки його.

навпроти цих дієвих процесів завжди відбуваються й процеси гальмування, які забезпечують од некорисних рефлексів, але ніколи не треба забувати, що можуть наставати й процеси розгальмування, що в житті зокрема діють такі певні механізми, які справді примушують нас затулятися від чужих нам рупорів та з особливою суворістю ставиться до письменника-шкідника на літературному фронті.

є два шляхи літературного впливу: вплив на співзвітний, свідомий бік особи через рефлекс зосередження та вплив на неспівзвітний, несвідомий бік особи через механізм і навіяння. обидва ці механізми література широко використовує.

низкою творів у низці засобів, повсякчас привертаючи увагу читацьких мас через рефлекс зосередження до вузлових питань доби, опуклих моментів кампаній,— наша проза й поезія сприяє їх домінантності, становить їх у центрі уваги. не виспіває поет про соловейків та горобчиків, а каже про досягнення, викриває хиби, кличе до перемог.

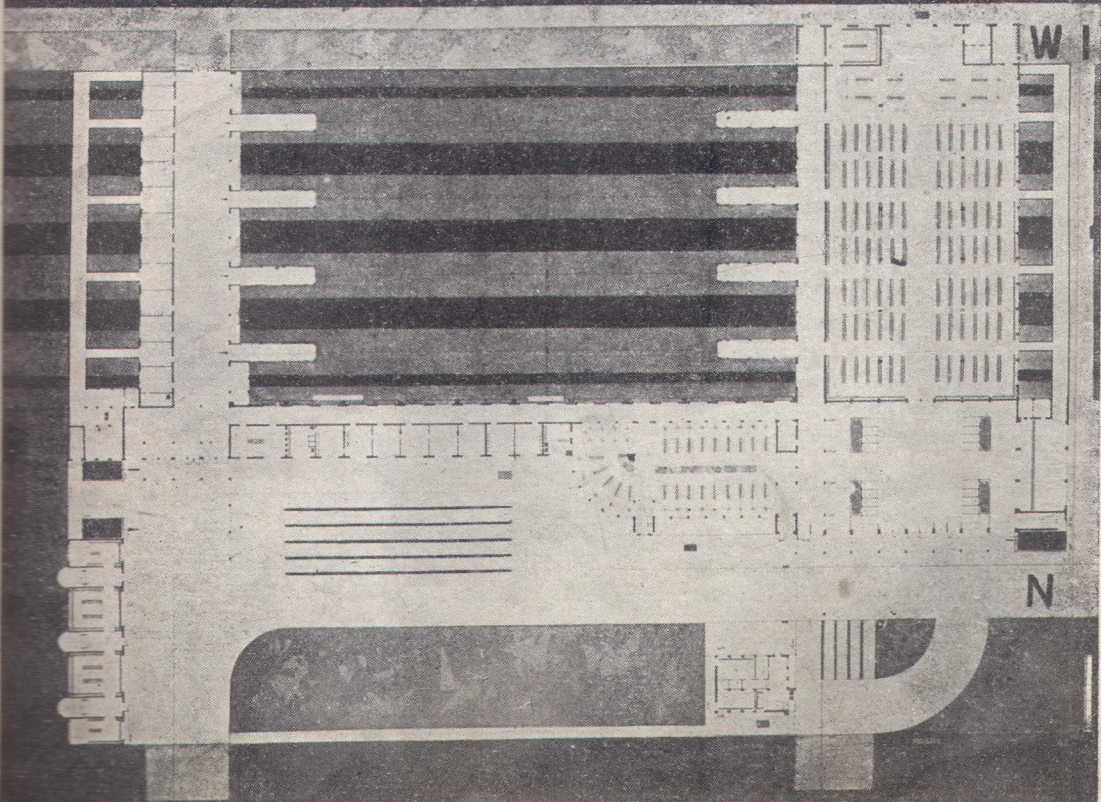
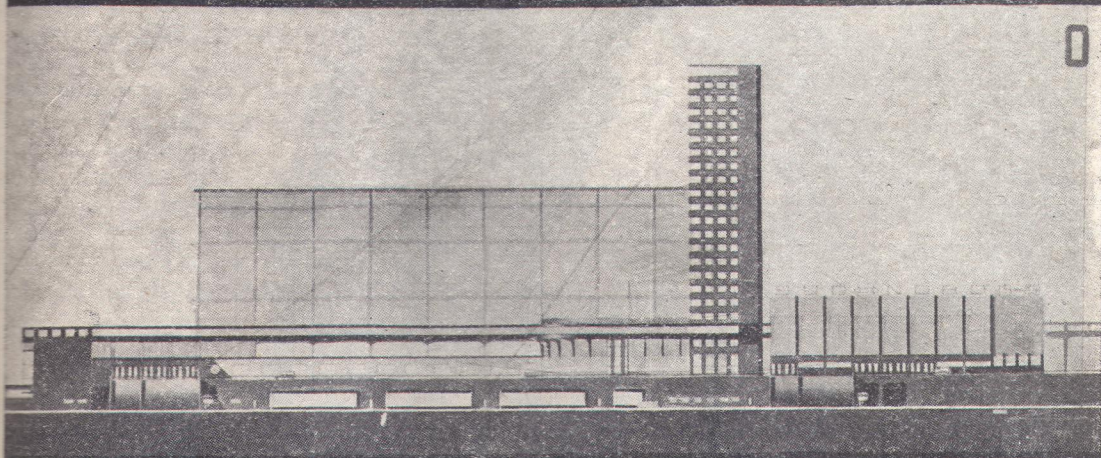
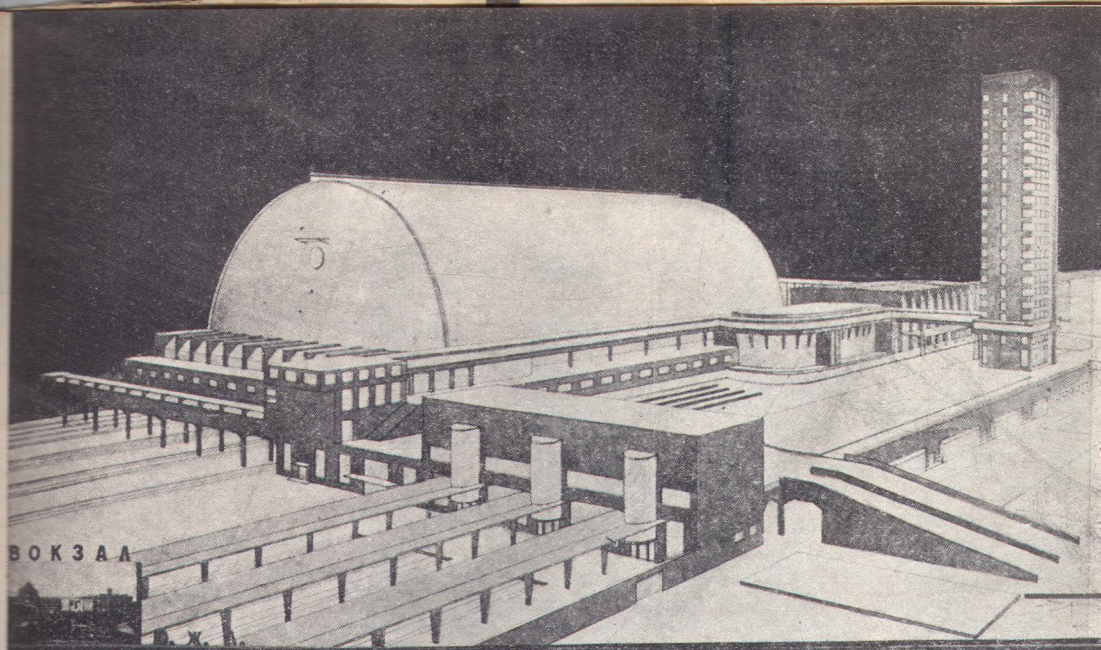
проза те ж саме. література сприяє основній домінанті на колективізацію, на соціалізм, на комунізм. а за домінанти ми маємо той стан, коли всі інші подразники, включаючи й ті, що діють не на користь їй, все тільки збільшують вияв домінанти, роблять її всевладною: червоноармієць накладає головою на фронтах за ср.ср. робітник і колективіст у труднощах будують, соціалізм. от завдання літератури на першому шляху впливу: сприяймо домінанті на реконструкцію.

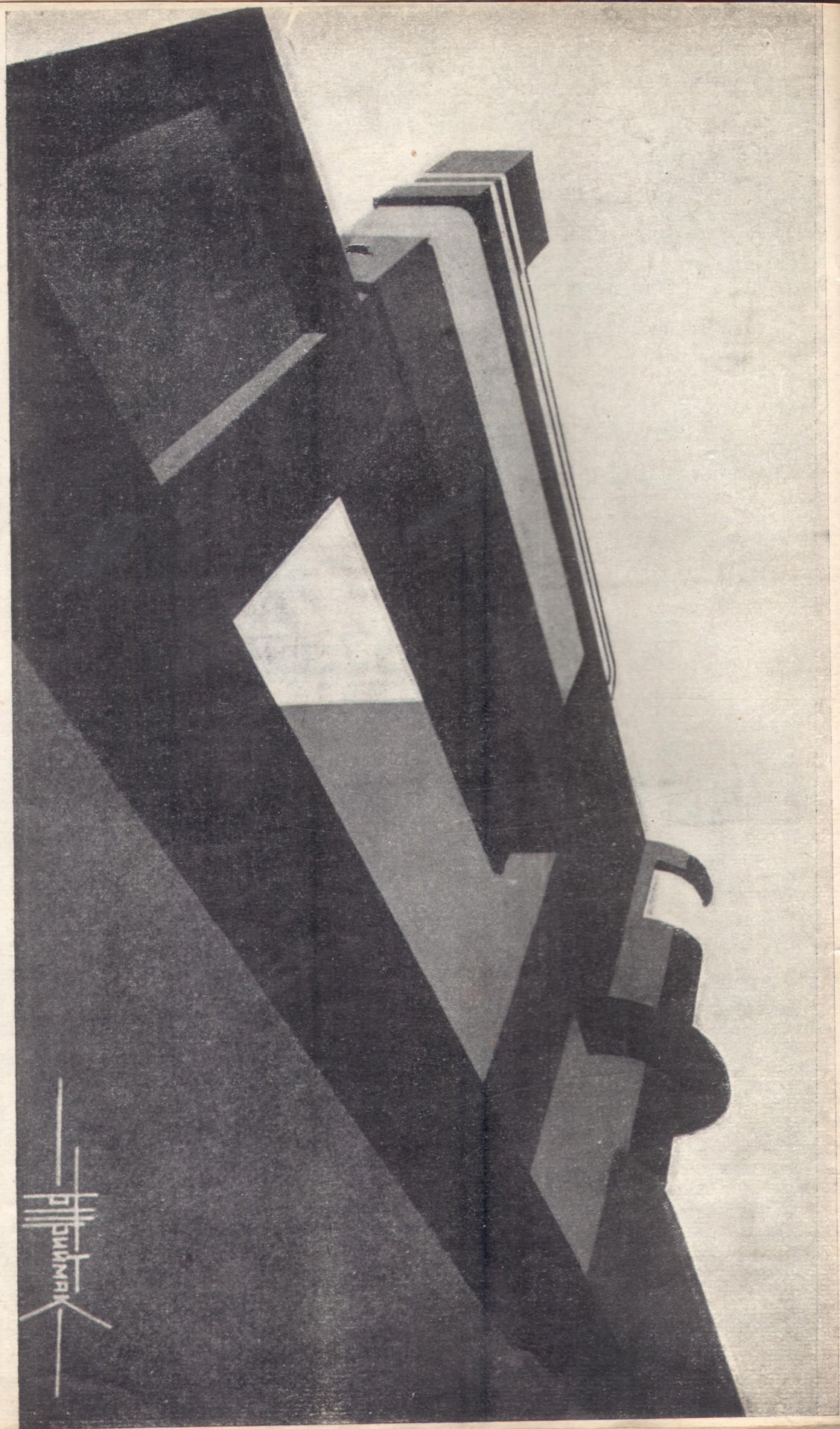
на другому шляху впливу на непевзвітний бік особи література використовує механізм навіяння. не треба думати так примітивно, що навіяння обов'язково повинне починатися з навіяння сну, а вже в стані сну можна робити всі дальші навіяння. поперше, це вже тому не так, що медицина широко користується з навіяння не при сні, а подруге, в звичайному нашому питанні навіяння відбувається таким же звичайним механізмом, як і механізм зосередження уваги. ми маємо таку мозаїку з цих двох механізмів у щоденному своєму житті, що про ігнорування якогось із них не можемо й подумати, бо це буде цілком нереально.

література широко користується з цих двох механізмів впливу: зосередження уваги та навіяння. коли й де саме переважає чи є виключним той чи інший механізм, залежить від багатьох умов: від форми та виконання літературного твору, від стану рефлексологічної системи читача взагалі та на той час зокрема, від обстановки, в якій відбувається сприймання літературного твору, та від

**7. південний
вокзал у хар-
кові проєкт
арх. с. а. лимаря.**

- 1. перспектива.**
- 2. східній фасад.**
- 3. плян I-го по-
верху.**





додаткових супровідних дратівників. але треба сказати, що ніколи не буде діяти виключно один механізм ні в прозі, ні в вірші, коли для цього не буде вжито спеціальних лабораторно-експериментального характеру заходів, а завжди ми будемо мати в певній послідовності чи чергуванні обидва.

щоб наочніший став механізм навіяння, трохи вдамося до прикладів. наука встановила, що одноманітні, монотонні дратівники гальмують активний бік особи, аж до гіпнотичного сну, якого можна спричинити вже далі й за механізмом умовного рефлексу. значить, одноманітність, монотонність у прозі, в вірші, особливо за відповідним читанням та при інших додаткових відповідних дратівниках, як от темп, рима, інтонація та спеціальна обстановка ізольованості й сприймання, спричиняються до гальмування в корі головного мозку активного боку особи та призводять до навіяння з боку літературного змісту в меншому чи більшому ступені. за спеціальною номенклатурою, ми маємо тут рапорт через слух—в той час як у кіні ми маємо рапорт через зір, у театрі—через те й друге разом. не треба завжди та в усіх випадках розуміти це вульгарно, до цього питання в окремих випадках треба підходити надто діалектично, пам'ятаючи й про інший механізм впливу через зосередження, бо в той час, коли бувають випадки чистого навіяння, коли під впливом літератури, кіна ширяться навіяння робінзона, червоних дяволят, безпритульних героїв, то ще більше прикладів ми маємо завуальованішого навіяння з боку мистецтва, особливо на дорослих, в яких розвиненіший активний бік особи (до речі, маленьке зауваження: хочу зазначити, що в зв'язку саме з останнім моментом в ділянці виховання нової людини й підноситься питання про розвиток активного боку особи так званою фізкультурою вищих рефлексів. і треба до цього додати, що роль літератури в цій ділянці також величезна).

вдамося трохи до історії цього питання—навіяння через мистецтво. ще з давніх-давен почав відігравати таку роль театр, починаючи від своїх зародкових форм, що й досі затрималися по релігійних відправах, народних та дитячих розвагах. неподільно з цим було зв'язано й думку, слово, поезію, що поволі набували все самостійного значіння, але все ж із тими методами та наслідками навіяння,—це заклики, приказки, думи, співи й т. д., аж по сучасну поезію й, нарешті, прозу. вони завжди мали практичну мету—навіяти певну дію, зорганізувати певний лад думок релігійного, побутового, громадського, соціального, політичного тощо змісту. отже, ми маємо розгалужені та комбіновані чинники мистецького впливу—театр, кіно, музику, деклямацію, балет, оперу та інші. серед яких письменство за сучасної культурної доби та загальної письменності—набирає велетенської ваги. значіння організованого слова своїми наслідками є величезне. але ж тільки з утворення рефлексології як науки нарешті постала змога реально говорити про механізм впливу літератури, й, тільки вивчивши механізм впливу взагалі та навіяння зокрема, ми могли з'ясувати дійсне значіння його.

і коли ми спеціально торкнемося поезії, то й тут, зокрема в віршованій поезії, побачимо такі елементи, як темп, рима, які ми завжди намагаємося доповнити під час читання спеціальними умовами ізольованості та сприймання, щоб утворити, як це буває і в кіні, всі ті елементи, що їх так бажано мати при гіпнозі: ізольованість, сприймальність, одноманітний дратівник... а далі ірадіяція гальмування по корі головного мозку, рапорт через слух чи зір, навіяння, звичайно, все це в тому, чи іншому ступені залежно від зазначених вище умов. і знову підкреслюю, що не треба розуміти це вульгарно, а, навпаки, треба розуміти надто діалектично, бо бувають через вірші геройські вчинки, бувають через літературу злочини, але бувають і завуальованіші впливи... тобто: я хочу підкреслити, що ми маємо вплив соціального оточення не лише через літературу, а всіма шляхами, ми маємо складні суми й комплекси впливів, але не треба забувати, що сучасна література є величезний фактор соціального впливу. от на цьому ми й повинні фіксувати зараз свою увагу.

які саме моменти можуть сприяти виявленню механізму навіяння в літературі? взагалі бажані такі моменти: ізольованість, сприймальність, одноманітний дратівник, рапорт. всі зазначені

8. вхід у
спортмі-
стечко
проект б.
і.приймака
х. х. і.

елементи ми можемо мати в процесі читання віршів, а саме: ізольованість, сприймальність, одноманітний дратівник (або виховане за типом умовного рефлексу в більшості людей ірадійоване гальмування активного боку через гальмування по корі головного мозку на умовного дратівника—„читання віршів“), далі рапорт через слух чи зір, чи разом те й те (залежно від того, хто читає й як: чи хтось інший, чи сам уголос, чи про себе) й, нарешті, самі формули навіяння. тепер ми можемо потвердити висловлену вище думку, що є умови для того, щоб письменницька кімната перетворилася на справжню лабораторію з якісними й кількісними аналізами та синтезами, в якій будуть докладно вимірювати та суворо брати на обрахунок кількісного та якісного боку ті елементи навіяння й зосередження, які бажано чи можна вкласти до того чи іншого твору в їх комбінації, а саме: 1) щодо механізму навіяння це будуть такі елементи: темп, рима, образи, монотонність і відповідний загальний кольорит; 2) щодо механізму зосередження—це будуть вже не одноманітність, а різноманітність, не монотонність, а різнобарвність, не кольорит, а кольорити. образи вже буде подано так, щоб їх можна було сприйняти якомога по найбільшому зосередженні, лише за участю активного боку особи, бо тут вже, може, й не буде виразного імперативу в кожних двох рядках, а прийдеться про дещо й помислити.

ми гарні зразки таких впливів маємо в літературних прикладах: вірші чарують, підкоряють то більше, що більше вони навіюють формули свого змісту. людина під впливом майстерного літературного твору так само реально відчуває й наготові до вчинку, як вона в гіпнотизерському кабінеті сприймає слова за реальні речі й ситуації та за наказом реагує на них (все це не в вульгарному, діалектичному розумінні).

революційна література також дає нам багато прикладів майстерности навійливого віршу. я не маю на меті їх тут перелічувати, бо їх легіон. треба підкреслити ще раз, що механізм навіяння не кінчається на віршованих формах, а виявляється й по всіх інших літературних формах за звичайною ж схемою навіяння, що її подано вище.

ми зовсім не повинні боятися того, що навіяння так багато важить у житті взагалі і в літературі зокрема. і саме тому, що це зовсім не є море лише з одних навіянь, і коли ми кажемо, що значіння навіяння величезне, то ми zarazом думаємо про те, як його найкраще використати під контролем нашого співзвітного, свідомого боку особи, як його скерувати в певні межі, річища, як його пустити тими шляхами й просторами, що нам треба й бажано. про це однаково дбає й літературний виробник, коли він творить свою роботу, й споживач, коли він у книгарні чи книгозбірні вимагає літературної продукції. саме в цих моментах особливо серйозно виявляється чинник свідомого боку особи через рефлекс активного зосередження відповідно до тих домінантних настановлень, які є в кожній особі під впливом життєвих факторів, у тому числі в великій мірі й літератури. і в зв'язку з цим виключного значіння набирає механізм навіяння ще й тим, що за допомогою його, як і за звичайної гіпнози, під контролем свідомого боку особи можна впливати на самі домінанти настановлення, одні усуваючи, а натомість становлячи інші.

але цього ще не досить. і в літературному виробництві ми так само маємо регуляцію й контроль, як і по інших виробництвах, які осягається за допомогою відповідних органів. і це цілком зрозуміло, бо літературна продукція зі своїми велетенськими чинниками впливу на маси стосується найістотнішої людської частки, що відбувається на всіх боках її життя: побутового, виробничого, соціального, політичного в усіх їх ділянках та розгалуженнях.

потребу організованого ставлення до літератури розуміли в усі часи, і вона завжди була в певних руках, під певною регуляцією та контролем: завжди нею керували певні касти, класи, але ніколи вона ще не була справжнім виявом волі й продукції трудящих мас. ми вперше це бачимо в себе.

отже, не дивно, що література пішла в нас зовсім іншими шляхами, а саме—за тими принципами, які принесли її з собою трудящі класи. це принципи виробничі: щодо методи роботи, організації продукції, змісту, мети та завдань. у зв'язку з зазначеним, мистецтво хоч і довго ще буде вимагати спеціальних навичок та вмілостей, що їх довго все ще й тяжко буде

збирати в якісь схеми та системи, але треба сказати, що й зараз вже мистецтво твердими ногами стає на науковий ґрунт та переходить у стан виробництва.

залежно від цього ми вже інакше ставимося до літературного робітника. він вже „не усладитель, не скоморох“, а, як і всі поруч з іншими, є справжнісінький робітник у велетенському процесі реконструкції всього життя.

література — це не окремі томики для розваги перед сном чи в день відпочинку за чайком, а це продукція колосального виробництва з його лабораторіями й фабриками, продукція, що має серйозне й практичне значіння організаційного характеру.

тільки так ми можемо розуміти сучасну літературу в сср відповідно до нових її завдань.

вага сучасного маляра на виробництві

сучасний маляр-конструктивіст має на виробництві не самодовільну вагу, він є лише носій ідей конструктивізму та майстерності, ідей, що їх можна реалізувати і втілити у виробничому процесі.

безумовно, маляр, що досі працював над старими темами, беручися до реконструкції утилітарних речей, буде лише дилетантом і не зможе опанувати виробництво в усіх деталях, опанувати такою мірою, щоб, знаючи досконало матеріал та засоби його обробки, творити конструктивні речі.

весь процес роботи над темами зробив з такого маляра дилетанта. це дилетанство, що так глибоко в'їлося в мистецтво, аніж не сумісне з виробництвом, а тому перед маляром-конструктивістом стоїть проблема:

передніше, ніж йти працювати на виробництво, треба перевиховати себе, треба набути певні технічні знання. на це у старого маляра не вистачає ресурсів, аджеж минулася найліпша життєва доба, аджеж сили йому змарнувало засвоєння „естетики“. та й не в кожного сучасного маляра-конструктивіста є відповідні технічні знання. становище і в того і в того — дуже трагічне.

за наших часів, часів кризи, заводського і фабричного виробництва, маляр дає нам також свою майстерність, так зване конструктивне мистецтво, але йому для цього зовсім нема потреби йти на завод чи на фабрику, він там може і не знайти собі, як малярові, ужитку.

його вага, як громадського працівника, носія ідеї конструктивного оформлення, може бути величезна, особливо щодо зміцнення ідеї конструктивізму на виробництві. це — вага громадського характеру, і серйозне значіння вона може мати в школах усіх типів, а також по установах, що регулюють виробництво, нарешті, в тих станкових творах, що коло них він працює, якщо маляр вважає їх не більше як за такі лабораторні спроби конструктивного оформлення та пророблення матеріалів, що готують його до виробничої роботи.

основне завдання нашого часу — виробити конкретне точне ставлення до тих художніх напрямків, що існують тепер, що мимохідь стають за вихідний пункт усяких шукань. отож я вважаю за неприпустиме явище безпринциповий еклектизм, що запевняє, нібито в усьому є свої цінні сторони, що їх пролетаріят повинен використати. тут можна торкнутися лише питання про технічні прийоми, але ж ніяк не питання про напрями. потреба науково розв'язати питання про методологічні шляхи самостійного пролетарського мистецтва є тепер для нас доконечна. крім неї нема й не може бути ніяких критеріїв для того, щоб визнати напрямок за корисний робітничий клясі, поки вона не знайде своїх власних метод.

помиляються ті малярі, що дозволяють собі брати звідусіль усе, що вважають важливим, — це не відповідає усій ідеології пролетаріату, і таке мистецтво не буде пролетарське. тому погляди, що пропонують використовувати досягнення усіх течій, це небезпечний крок, ухил од безпосередніх завдань. не праві й ті, хто пропонує йти од змісту до форми. коли заглянути до історії мистецтва, то впевнимися, що будь-який зміст може мати будь-яку форму і що форма — явище соціально-організаційне. яка шкідлива ідея реставрації старих стилів, — говорити не доводиться. якщо італія XV і XVI сторіч використовувала досвід греції, то лише тому, що ці

дві доби мали величезну соціально-економічну спорідненість — комунально-міське буржуазне суспільство, перші перемоги грошового капіталу; до того ж італія скористалася з грецького досвіду, мавши вже свої власні форми, і вплив греччини відбився не лише на мистецтві, а й на всіх галузях культури.

цілком в інше становище потрапив індустріальний пролетаріят, а тому й завдання маляра тепер зовсім відмінне. сучасний пролетаріят нічого спільного не має ні з дрібною буржуазією, ні з великим купецтвом, як це було в греції та італії.

тому природньо, що сучасний маляр не може оглядатися на ті форми, що були колись створені — вони йому чужі. вижиті ж історією напрямки не можуть мати для пролетаріату жодного принципового інтересу і можуть прислужитися лише як матеріал, що його можна використати, а тому питання про напрямки взагалі сходять до питання про сучасні художні напрямки.

аджеж оцінювати художні течії та їхні напрямки з погляду марксистів — це оцінювати соціальну вагу та прогресивно-історичне значіння їх, а тому незрозуміло, коли мистецтвознавці пропонують сучасному пролетаріатові повернутися до колишніх далеких часів, не поширюючи цього принципу повороту на всі галузі культури — науку, філософію тощо.

така пропозиція з боку мистецтвознавців є абсурд, неприпустимий для кляси органічного будівництва, і завданням сучасний маляр на виробництві має не смакувати оджили красу, зовсім чужу нашій добі, а винахідництво зі свого фаху. не одне лише голе почуття — надхнення, заповіді старого мистецтва, але й воля, але й розум мають бути цілком рівноправні у творчому процесі. завдання сучасного маляра-конструктивіста — працювати не з надхнення, а на підставі досконалого вивчення матеріалу. маляр повинен почувати себе будівником-винахідником-творцем. спеціалізація, поділ праці зростає, і малярі стали дивитися на свою творчість як на ремесло і, будучи досить активні в будівництві, творять нові форми, що ступнево виробляють нову художню ідеологію. сучасний маляр не повинен лише відображати природу, наслідувати її, він повинен робити щось більше — він повинен винаходити, він повинен перетворювати її на нові раціональні форми; сучасний маляр почав розуміти, його завдання полягає не в тому, щоб віддати ілюзію світу, а в тому, щоб віддати реально річ, а тому підхід сучасного маляра до полотна подібний до підходу робітника-металіста, що обробляє шматок заліза, або робітника-деревообробника, що обточує шматок дерева. інакше — маляр став організатором. з хаосу всіляких випадковостей він творить і будує ті чи ті форми — залежно від завдання, що перед ним стоїть. деякі малярі вивчають питання обсягу, деякі розв'язують проблеми кольору, третіх цікавить динаміка. отже, вага сучасного маляра в розподілі праці на виробництві, — аніяк не другорядна.

звернемо нашу увагу на те, що цікавить малярів, так званих конструктивістів, і ми побачимо, що їх турбує поверхня картини, матеріал (полотно, фарба, їхня якість та оброблення). отже ми впевнюємося, що конструктивізм наближається до виробництва, вивчаючи техніку, як виробник, і відмовляючися від всіляких академічних канонів і трафаретів, що обожують стару форму. він підходить до лабораторної практичної аналізи матеріалів, що з них, і будує всяку форму. тут важить, що вперше перед творцем і носієм ідеї розгортається поле для самостійного науково обгрунтованого технічною вмістю і організаційною роботою будівництва, що мету його маляр собі ставить, чи то фреска buon-secco чи то агітаційний плакат, чи застосування мистецтва в машиновому виробництві, — в усіх цих випадках маляр опановує матеріал у чистому вигляді і створює форми, характерні даному завданню, завданню, що він його розв'язує не за шаблоном, не за канonom, не так, як це вперто обстоюють наші клясичні професори, а виходячи з певного конкретного випадку й експериментально-лабораторних аналіз.

розв'язуючи в такий спосіб завдання, сучасний маляр набуває на виробництві вагу, як творець глибоко-життєвих, ідеологічно і технічно цінних соціальних доцільностей.

такий конструктивно-організаційний підхід можна застосувати до всіх галузей мистецтва — до театру й поезії, до музики, архітектури й малярства; тільки кожний митець по-своєму становитиме і по-своєму розв'язуватиме проблеми.

щодо живопису, то тут переверот почався з того, що малярі кинули віддавати світ видимих явищ, а взялися будувати конструктивні форми, що лежать в основі видимого, як „одвічні“ речі: (тарілки, виделки, пляшки й т. ін.). згодом малярі

перейшли до вивчення та конструювання матеріалів і заходилися коло безпредметового малярства.

завдання наступного етапу в галузі малярства полягало в тому, щоб вирізнити спеціальні питання щодо обсягу, кольору, фактури й динаміки, що за них узялися малярі нового мистецтва, так звані виробничники.

щодо архітектури, то тут так само, як і в малярстві, нове мистецтво відмовилося від естетичних стилів минулого, використовуючи сучасну техніку залізобетону, скла й криці. малярі - архітектори зрозуміли характер часу, що в ньому найбільшій виразності можна досягнути через подільну простоту. архітектура, як мистецтво прикрашати будинки зовнішньою бутафорією, вже ніколи не відродиться. майбутній стиль її буде знайдено не в музейних архівах, не в історіях мистецтва, — його підкаже техніка форми, прийдешньої архітектури, враховуючи конструкцію самої будівлі. споруда не буде такою величезною нерухомістю, якою вона є тепер в нашій уяві, вона буде рухома, як авто.

щодо поезії, вона також має бути незалежна від тих усталених шаблонів - форм і має творити такі речі, що стануть за активне знаряддя соціального будівництва. поезія повинна виходити не від форми штампованого „взірця“, а від тих фактів, що створюють усяку форму — себто матеріал, процес роботи, організаційні завдання тощо.

в театрі конструктивізм проявляється, як ритміка (елемент людського руху), себто, як органічні діяння, що не відображають побуту, не копіюють його безоглядно. театр має побудувати нові форми, що їх диктує сучасне життя, театр дає змогу розв'язувати завдання експериментального характеру (над матеріальними елементами кольору, динаміки, обсягу, лінії і цілого людського тіла). наслідки всієї цієї лябораторно-сценічної роботи згодом можна буде перенести в життя на реальний побут суспільства, і тоді театр матиме ті творчі форми, яких від нього вимагає сучасність. діяльність театрального декоратора залежить від загального задуму постанови. режисер звертається до маляра-декоратора, щоб той втілював ідею творчою силою своїх технічних навичок у напрямі певного задуму. тому конструктивіст-декоратор, не зважаючи на видиму участь в інтерпретації, все ж таки є діяч мистецтва, яке має організаційний характер.

такий погляд ані трохи не зменшує вартости маляра-декоратора: адже, діставши тему-ідею, врахувавши соціальні умови і ті характерні риси, що визначають добу, в усьому іншому він лишається цілком вільний, щодо використання всіх тих художніх засобів, що є в його розпорядженні, а всі вони мають організаційний характер. те саме треба сказати й за театр, за музичну діяльність композитора, що ілюструє якийсь певний драматичний твір у напрямі, визначеному від режисера, бо загальний кольорит такої музичної ілюстрації передбачив режисер, а не сам композитор. ось через що стан композитора дорівнює станові декоратора, сходять до організаційних пунктів, що їхній наслідок використовує для розв'язання своїх завдань режисер.

отож, коли вбачати в конструктивному мистецтві організуючу вагу, чи буде то на сцені, чи в поезії, малярстві або архітектурі, то саме ця вага має стати за відповідний пункт пролетарського мистецтва, але така творча робота не є самодостатня для нього, як для малярів буржуазних, це лише лябораторія, що допомагає малярові стати майстром свого діла. лише в такий спосіб мистецтво може прийти на виробництво не як прикладництво, але як органічна сполука трудового процесу, з процесом художнього оформлення речей. провідне завдання для сучасного маляра на виробництві полягає в тому, щоб мистецтво стало творчістю не форм, що існують поза життям, як, наприклад, станкове малярство, камерна музика тощо, а форм самого життя ●).

творити й будувати життя, а не відображати його.

мистецтво є не що інше, як найвищий вид усякої творчости, вид творчости гармонічний, вільний, що його соціальний сенс полягає в тому цілковитому синтетичному розгортанні всіх активностей творчої особи й творчого колективу, яке можливе лише в мистецтві.

творча воля мистецтва сполучає всі реальні і матеріальні елементи твору, що є, як ми бачили на багатьох прикладах, провідні і складають своєю сумою художню річ. щодо малярства, такі провідні елементи є:

●) порівняй нашу статтю в н. г. № 11, 1929.

а) колір

б) фактура

в) форма

г) організація цих елементів, композиційна конструктивність.

поєднуємо всі ці елементи не за арифметичним складанням, а за хемічним перетворенням.

дійсно, в мистецькому творі, як у докінченій органічній цілості, кожен із складових елементів втрачає свій особистий сенс, поєднуючися з рештою. відбувається немов хемічний процес перетворення окремих елементів на новий елемент, себто на самий художній твір, як організм.

творча діяльність мистця — найперше, діяльність, що організує. світ явищ стоїть перед художником, як тверда матерія, як хаос розрізнених задубілих форм, мінливих плям, нерозбірливих шумів, нечленоподільних звуків, але мистець знає, що не такі мають бути всі ці явища, що його (художника) реальна діяльність полягає в організації і відокремленні в щось конкретно-суцільне, і тому мистець перетворює своєю творчою силою матеріял природи на струнку суцільність, на довершений організм.

ще 1920 року утворилась окрема група конструктивістів, що зовсім відійшла від станкового мистецтва та від усієї тої ідеологічної концепції, що розглядає мистецький твір поза часом, середовищем, утилітарною метою, — як самодостатню річ. серед тих малярів, що не пішли з конструктивістами, стався рішучий перелім у поглядах на свою працю. їхня творчість, продукуючи речі, в розумінні їхнього глибокого просотування, цілковитого самодостатнього значіння й абстрагованости, перетворилась на суто лябораторний експеримент, себто художник став дивитися на свої роботи як на спроби, і зрух художньої свідомости пішов ще далі. того ж таки року серед лівих малярів і теоретиків мистецтва зформувалася течія, названа „виробничим мистецтвом“. в цій течії малярі важили досить багато.

виробниче мистецтво і конструктивізм, розірвавши цілком зі станковим малярством, тим самим усі проблеми (як суто формального, так і соціалогічного розбору) розв'язали.

події як у художній еволюції, так і в соціальному житті, що розгорнулися за останні роки, становлять перед мистецтвом знову ці самі проблеми в усій їхній складності й гостроті.

маляр у процесі творчості користується з усього, що є в його розпорядженні:

а) зір,

б) почуття,

в) спогади,

г) абстрактні знання,

г) експеримент,

д) технічні дані професійної майстерности,

е) досвід культури, тощо.

все це складає елементи, що формують творчий образ, враховуючи їх і перетворюючи в своїй творчості, маляр підпадає спокусі створити для них форму художньої речі, тобто він виявляє свою волю в творчості, стає її будівником, бо конструює її форму.

ідея форми виробничої майстерности визначилась в нашій свідомості під впливом соціальних реформ, що відбулися в останні роки. ідея утилітарно-конструктивного мистецтва народилась в європейсько-американських умовах, як наслідок потягу створити в житті умови найбільшого комфорту, при чому цей комфорт тлумачено не як безцільну розкіш, а як практичні вигоди ділового сучасно-міського життя. в капіталістичному господарстві, де ринок зі своєю конкуренцією є регулівний фактор, ідея виробничої майстерности набере потворних форм, бо під тиском американізації вона здійсниться знизу.

проблема реконструкції цілого виробничого апарату для надання йому нового творчого імпульсу належить сучасним людям виробництва — мистцям, що замінять типові форми мистецтва, зумовлені вимогами побуту, на форми доцільніші й практично доконечні, на форми такого мистецтва, що не штампує зовнішній світ, не оздоблює його декоративною бутафорією, але мистецтва конструктивного, що оформлює зовнішній побут у форми, підказані і логічним процесом свого розвитку, і соціальними умовами.

у протиставленні старому творчому мистецтву, сучасне творче волевизначення походить від робітника, від трудящої класи, що її енергія скерована на виробництво життєвих цінностей матеріальної культури, а тому за форму його волі стане мистецтво виробниче. якщо дивитися на мистецтво як на організуючий чинник, то старе мистецтво організувало наше споглядання дійсності. коли взяти пейзажі старих майстрів, то це є сконцентрований погляд на природу. те ж саме щодо літератури. так, наприклад, роман — це сконцентрований погляд на людські взаємини, почуття, думки.

тепер свідомість організують наука й політика. маркс, вивчаючи суспільну економіку, визначив майбутні соціальні форми, що їх диктує діалектика розвитку економічних факторів. пролетаріат не створить своєї поезії у вигляді якоїсь чистої мистецької форми, бо естетично-споглядальні форми не відповідають творчій діяльності трудящої класи. у майбутньому суспільстві не буде чистих форм мистецтва, а будуть лише виробничі.

виробнича майстерність є організатор не лише нашої орієнтовної здібності, але й нашої активної діяльності. у виробничій майстерності мистецтво поєднується з технікою, а техніка переходить у мистецтво, коли свідомо прагне до удосконалення. старе мистецтво — це була розкіш, що оздоблювала життя. його форма — індивідуалістична й імперсоністична. виробнича майстерність — доцільна, конструктивна формою і колективістична творчо-процесуальним актом. відношення старої естетики до нової — так званої науки за виробничу майстерність — пропорційне відношенню старої метафізичної філософії до сучасної методології.

якщо подивитися з погляду виробничої майстерності на процес еволюції художніх форм, то побачимо: що далі у глибокі сторіччя, то щільніше пов'язані мистецтво і виробництво. лише ступеневе мистецтво відокремлюється у станкові форми, стає музейним, відходить од виробництва поки (приблизно 18 сторіччя) не відбувається остаточний розрив між ними. мистецтво стає „чистим“, а виробництво — ремесницьким. на сей час припадає і зародження естетики.

отже першу історичну смугу взаємин мистецтва й виробництва складає первісне і примітивне народне мистецтво. фактично цей перший щабель відповідає ідеї кустарництва.

соціально-економічна структура капіталістичного ладу, його складові елементи або дробили ціле на частки, або переходили од простого до складного. це розкололо єдину суть мистецтва й виробництва, і все творче скупчилося у формах так званого „чистого“ мистецтва, а на долю виробництва припало ремесло — це другий щабель.

третій щабель — це синтез, що виникає із взаємин між двома попередніми щаблями, себто підвищення виробничих можливостей коштом мистецтва, надання останньому життєвої доцільності і вихід його з абстрактно-естетичних форм. отже ж поняття виробничої майстерності в хронологічній послідовності поділяється на три етапи: а) виробництво натурального господарства, куди можна зарахувати хатні речі первісних народів; б) кустарництво мінового господарства; в) машинізовану індустрію сучасного й майбутнього. всі ці етапи можна сприймати у двох розрізах: естети на продуктування промислових форм мають естетичний погляд, а ми не тільки на промислові фабрики, але й на типові мистецькі форми, як от: малярство, скульптура, архітектура, встановлюємо свій виробничий погляд. лише виробничий критерій дасть змогу зрозуміти все ліве мистецтво, естетичний критерій тут ні до чого.

з усього наведеного вище ми бачимо, що ідея виробничої майстерності нова як теоретична проблема, але самий факт існування виробничої майстерності має свої підвалини в далекому минулому.

зробимо екскурс до стародавніх часів, повернемося до мистецтва первісних народів: єгипту, вавилонії, греції тощо, а також до народного та релігійного мистецтва. ми пересвідчимося, що хатні речі, зброя, ідоли і т. інш. виявляли форум виробничої майстерності, звичайно, в умовному розумінні, що тогочасні майстри розв'язували завдання по-своєму і становили їх так, як за тих часів розуміли. архітектура виявляла виробничу майстерність так, як будівельне мистецтво сучасності в нашому розумінні, відкидаючи всі фасадно-бутафорські облицьовочні уявлення.

тому, що людське життя щодо матеріальної культури є не що інше, як виробництво життєвих цінностей в найширшому розумінні цього слова — форму цієї

сполуки ми називаємо виробничою майстерністю. це можна резюмувати так : якщо сучасний маляр - конструктивіст є тільки ідеолог, то маляр наступних поколінь, не вихований на естетизмі, цілком одмінно використає свої здібності в якійсь галузі промисловости. в майбутньому, коли цікавість до чистого мистецтва послабшає під впливом виробничого життя, здібні люди замість того, щоб стати проповідниками чистого мистецтва, ставатимуть практичними діячами. усю систему тверджень, що складають чинну тепер теорію виробничого мистецтва, розробили 1918 — 1919 року конструктивісти, що розуміли мистецтво дуже широко, як вияв гірничного діла, металургійної промисловости тощо. через це конструктивісти перекидають поле своєї діяльності на поліграфічне та мебельне виробництво, розробляють питання робітничого будівництва. конкретна робота так званих лівих виявилася в тому, що їхня увага спрямована була на вивчення існуючих образотворих засобів і на винахід нових способів впливу вони оголосили війну станковізмові, виходячи з того, що картина, як художній продукт, суперечить потребам сучасної доби. цього разу малярі - конструктивісти, йдучи із свого провідного принципу, культивували плякат, рекляму, обкладинку, фото - монтаж тощо. ще 1924 року брік викинув гасло „від картини до ситцю“. між мистецтвом та індустрією встановилася реальна форма співробітництва. принципова оригінальність стану маляра цього разу полягала в тому, що він одмовився від продукування засобів впливу, як таких, хоч би й суворо доцільних (плякати - реклями), і намагався стати продуцентом зовнішнього вигляду матеріальної речі (справжньої тканини), безумовно, доцільної. завдання маляра полягає в тому, щоб перенести цю доцільність на зовнішній вигляд речі. вся аналіза виробничої майстерности, яку зробив брік, призводить нас до суперечностей. виходить, нібито маляр - конструктивіст може принести користь легкій індустрії (зокрема у виробництві хатніх речей, речей побуту, як от у виробництвах текстильному, швейному, деревообробному та взуттєвому). не підлягає сумнівові, що мова може іти лише за ті галузі індустрії, де зовнішній вигляд продукуваних предметів є якщо не провідною, то, в усякому разі, одною з найхарактерніших якісних ознак. це галузь речей побуту. питання про зовнішній вигляд, безумовно, не можна застосувати до продукції засобів виробництва. тут найкращий вигляд, буде той, коли зорове сприймання найбільше відповідає найдоцільнішій конструкції.

але й легка індустрія домагається тої самої мети, того самого принципу доцільної речі. доцільність одєжі, взуття, меблів тощо — ось той єдиний критерій, що визначає їхню всебічну придатність для сучасного споживача. в таких умовах можуть працювати лише конструктивісти, виконуючи шкіци і проекти для речей різної промисловости. якщо ці шкіци і проекти будуть добрі, себто доцільні — промисловість прийме їх до масового продукування.

це характеризує конструктивіста, як працівника певної промисловости, як конструктора її виробів. і справді, суть теорії виробничого мистецтва полягає в тому, що своє винахідництво художник застосовує не для оздоблення, а прикладає до виробничих процесів.

за визначенням бріка, праця маляра - конструктивіста коло оформлення речей виробництва й побуту сходить фактично до прикладництва, бо брік звужує рамки її, обмежуючи її лише легкою індустрією.

набагато ширше становить і розв'язує ці проблеми кушнер.

щоб встановити певний погляд на взаємини між техніком - інженером і маляром, не треба забувати, що для виробництва якоїсь машинової деталі не треба ані якої уяви; все, що треба бачити, технік - інженер бачить своїми очима. що складніша річ або машина, то тяжче охопити її зором за один раз, то більше потрібна працівникові - технікові уява. ось тут маляр - конструктивіст і може виявити себе, як конструктор, уявивши цілу технічну ідею, цілу індустріальну форму та її комбінації.

базуючися на цьому принципі, треба визнати, що загальні конструктивні задуми, скеровані на виробництво, можуть якнайліпше досягнути у середовищі сучасних малярів, вихованих у лівому напрямку.

визнавши такі мистецькі методи, вливаючи їх в сучасний побут і тим революціонізуючи його, а так само й організацію праці і виробництво, підвищуючи соціальну кваліфікацію людини, ми створюємо нову, вільну творчість.

Б Л Ъ О К - Н О Т

містифікація (?)

дм. голубенко дву видало
1-й том пов-
ної збірки творів михайля семенка
під назвою „арії трьох п'єро“.

незабаром з'явилася стаття відомого письменника м. хвильового, де після низки авто-харакірі слідував такий розділ:

„...а проте в нашій літературі існують безсумнівні підспівувачі папи римського, сву, сум'у, шахтинської справи і т. д. (цілком правильно. дм. г.). давайте зупинимось на цьому. хто сказав би, що такий надзвичайно революційний поет, як михайль семенко, вже давно виступає підбріхувачем світової буржуазії й навіть „інтелідженс сервіс“. ви хочете фактів? будь ласка: в книзі „арії трьох п'єро“ (дву!!! 1929!?!), у передовій статті під назвою „осінь“ (!! і це в часи весняної засівкампанії й ліквідації куркульні як кляси, а також реконструктивної доби, з великих літер), він пише літерально таке:

осінь похмура йде
хмари дощі тумани
осінь у серце веде
смуток нежданий

холод суне німий
в душу сповзає мла —
осінь! серпанок густий
ти принесла

ради не дам собі
в серці моїм мовчання
спогад ридеє в журбі —
давнє кохання.

давайте проаналізуємо цю семенкову передову статтю.

„осінь похмура йде хмари дощі тумани“.

неважко виявити тут, поперше, куркульську ідеологію, подруге — заклик до організованого саботажу й шкідництва на культурній ділянці. зверніть увагу: „осінь похмура йде“. для кого вона йде? тепер, коли прекрасні, вічно юні трактори в молодечім захваті крають куркульські поля? — для куркуля, й семенко виступає тут його речником. подруге: нахабно саботуючи постанови наших правописних комісій (чолом тобі, о прекрасно українсько мово!), семенко не вживає ком у реченні „хмари дощі

тумани“. а самий факт видруккування цього контрреволюційного заклику (да, да, головліт візою 1749 дозволив до друку цю донцовську проклямацію в кількості 3000 примірників) свідчить, що свою ідеологію семенко хоче нав'язати й іншим людям, підбурує їх до опору в ширшому масштабі.

але все це дрібниці в порівнянні з такою апологією нелегальщини, що ми її надібали в двох наступних рядках:

„осінь у серце веде смуток нежданий“. що цей сон означає? дивіться, тут за-конспіровано таке: „у сер...“ (у. с. р., українські ес-ери, к.-р. партія) веде (тепер, на 13 році великої прекрасної революції) „смуток“. синонім „смуток“ є „сум“ (с. у. м.) що, зараз дістає суворої кари від прекрасного революційного трибуналу.

за семенком виходить, що у. с. р. не вели, а ведуть („веде“). значить, туту тонко зашифрованої формулі дано сигнала по той бік барикад: ще не розбиті ми, ще міцні лави с. у. м. якщо ж ми згадаємо, що „семафор у майбутнє“ (журнал хуторо-футурянців, а пізніше. їхнє ж видавництво, зверніть увагу на живучість!) має ті ж початкові літери „с. у. м.“, то картина запальної контрреволюційної банди запеклих хвильовистів, що свого часу шляхом пришивання мені, м. хвильовому, націоналістичного ухилу (хвильовизм) прагнули замаскувати свою справжню суть, — ця картина тепер остаточно виявлена.

хіба після цього варт цитувати продовження передової? — „холод суне німий“, — це натяк на відсутність волі слова. — „в душу (марксисті!!) сповзає мла — осінь! серпанок густий ти принесла“. — а ми думали, що нові тисячі тракторів і трансмісії! — „ради („нової“? звертаємо увагу на автовизнання в співробітництві з с. ефремовим і а. ніковським) не дам собі“ (!!). — значить, робітникам і селянам можна, а може, й треба розповсюджувати буржуазні органи? — „в серці моїм мовчання“. — з чого б це? адже велика музика соціалізму бренить в нашій бразолійній республіці. — „спогад (який це? чи не за уступливою художобою, бува? м. х.) ридеє в журбі — (що б ви думали ридеє? м. х.) „— давнє кохання“. — це вже зразок порнографізму псевдо-революційного поета семенка, що від нього (зразка) не далеко до знаменитих підштанників, пропагованих у кожному числі „нової куркуляції“.

ми сподіваємося, що більше статтів про рецидиви хвилювизму нам не доведеться писати: прийшли останні дні бездарного михайля семенка, якому таки пощастило поморочить „публіку“, а разом з ним і тих, хто в боротьбі з хвилювизмом нажив собі довір'я партії. микола хвильовий

коли дізналися, що „нова генерація“ подає заяву до федерації фрп з проханням розглянути наклеп хвильового, з'явилася стаття в. фурера під назвою „аблакати“ де було таке місце:

„правда, м. семенко є більш-менш революційний письменник, але нас цікавить, чи не походить його прізвище від відомого симона (симон петлюра: симон — семен — семенко. по батькові — васильович — зійшлося в обох сумних героїв), отже, чи немає якоїсь прихованої алегорії? то більше, що назва одної з книжок семенка — „перо мертво перлює“ — явно застерігала в свій час петлюру від пострілу шварцбарда. — подруге, хоч процитована м. хвильовим стаття і не є передова стаття, а просто перший вірш і датований він „24 — VIII — 913. Київ“, але чи наслідиться хтось за доби суцільної колективізації вміщати в своїх збірках подібні твори без будь-якої (!!! ???) примітки

містифікація це, чи ні?

і містифікація, і ні. читай „статті“ м. хвильового про „авангард-альманах нової генерації“ №а, про „лікарепопінину“ гео шкурупія й ін.

дещо про один огляд ю. палійчук

оглядати поезію по наших журналах — легка і безпечна робота. якраз робота для м. доленга „критика“ ч. 1 1930 р. ст. 86). яка прекрасна, для прикладу така оцінка:

„ще в новому пляні згадує переможного дніпра, м. зісман.

закуто все в бетонний одяг гуде турбінами дніпро...“

дійсно новизна. що й казати.

взявши патента на чужий винахід різнопланних асоціацій, автор огляду реклямує цей прийом, як „широ-пролетарський“, пришиваючи його невинному початківцеві в. івановичу.

ось автор демонструє свій марксизм:

„діалектизація реалізму знімає суперечність поміж реалізмом та романтизмом, підпорядковуючи досягнення обох своїй художній методі, що, звичайно, натеper лише самовизначається серед плутанини

впливів та суперечностей нашої переходової доби“.

невже? ми були певні, що діалектизація реалізму веде до самовизначення його не як універсального „стилю доби“, а як методу, підпорядкованого навіть функціональним завданням жанру. ми вірили, що, приміром, функціональні завдання більшості поетичних жанрів не вимагають реалізму, бо поезія найменш придатна „відображати“. навпаки, в багатьох прозових жанрах реалізм неминучий.

ми вірили, зрештою, що диференціація реалізму й романтизму йде далі і приведе до ліквідації романтизму, як і всіх стильових течій, позначених зайвим емоціоналізмом.

далі м. доленго коротко і, приблизно, вірно характеризує поезію „літературн. ярмарку“ й починає хвалити... і. багрянного. багрянний, мовляв, виправився. не бійтесь, він напише ще не одну „ave maria“.

далі, маленьке непорозуміння. не помітивши того, що ч. гаденко якось друкувався в „новій генерації“, доленго починає хвалити його за пролетарський реалізм. („наказ“ являє собою зразок первісної вихідної ще не діалектизованої форми пролетарського реалізму). ясно всякому, що „наказ“ — це, може, невдала, недороблена, але в цілому потрібна й корисна функціональна річ.

доленго сподівається від декого з футуристів еволюції до реалістичного стилю. інші ж, мовляв, роковані відстати, „як це вже траплялось із поетом гео шкурупієм та з його „деструктивною фракцією“. факти кажуть навпаки, але... тим гірше для фактів.

„радість“ м. скуби, на думку доленга, є вияв дрібновласницької психоідеології. невже ж колгоспник не радітиме врожаю, бо цей урожай не йде до його індивідуальної кешені? дешево ви розцінюєте сучасну людину, т. доленго. і коли поезія оформила цю радість і допомогла її усвідомити — ця поезія своє завдання виконала.

за теорією доленга футуризм є урбаністичний імпресіонізм, „стиль, як відомо, дуже обмежений“. і от цей обмежений стиль не дає розвиватись скубі. яка трагедія!

урбаністичний імпресіонізм є маленький, давно перейдений етап раннього футуризму. це декілька віршів семенка р. 1914 — 19: шкурупія р. 1917 — 23, урбаністична тематика має право на значне місце в мистецтві. завжди це місце було недостатнє, і футуристи протестували проти цього, як і проти багатьох інших викривлень. але будувати величезну мистецьку систему — футуризм — на одному „змальовуванні міста“ ніхто й не збирався. зрештою, той же скуба — зразок футуриста і урбаніста.

згадаймо заслуги футуризму в боротьбі з імперіалізмом — психологічно-споглядальним емоціоналізмом. це ж слісаренко, шкур упій, ліквідували хвилювиський імпресіонізм у прозі. це ж тема „суха і надумана“. поезія завжди була протестом проти імпресіоністичних „баладних натяків“.

до цього всього доленго пришиває марку урбаністичного імпресіонізму.

„ліричний уривок“ ковалевського скромно і непомітно порушує цілу художню систему „нової генерації“.

так, ми це помітили вчасно і зробили належні оргвисновки.

ліва поезія „нової генерації“, що пережила недавно кризу й знайшла безліч шляхів дальшого розвитку, на огляду автора справляє вражіння... заснулого болота. ми розуміємо — доленго говорить про можливу стабілізацію „функціонального“ стилю. ця небезпека вже в минулому, „стандартний функціональний стиль“ ми давно замінили іншими, досконалішими засобами, що забезпечують дальший розвиток функціональної поезії. од вправ ми переходимо до роботи. „нова генерація“ перемагає там, де доленго пророкував їй загибель.

„слідом за символізмом загинув і футуризм“. так, загинули жовті кафти, епатаж. може, зникне скоро й назва „футуризм“, назва зручна тільки для певного, пройденого вже періоду. але це не смерть, не закінчення, а діалектичний процес зросту. ми нищимо зайве і реакційне в мистецтві, ми працюємо, як робітники комуністичної культури, ми винаходимо й досліджуємо. неминучі в такому процесі кризи не заставлять нас припинити роботу і „вмерти“. рано радієте г. доленго.

недаром редакція „критики“ вважає деякі твердження доленга за дискусійні.

бажання трудящих валер прут

хто не знає, як пильно, ретельно й уважно обробляються програмові заявки літературних груп, та ще коли їх подається в формі гасел? хто не знає, як зважується кожний рядок, кожне слово, кожна кома й крапка? скільки витрачається думок на кожну деталь, скільки перекреслюється варіантів речень? хто цього не знає?

пробачте — „західня україна“ цього не знає.

у числі 1-му цього нового журналу на першій після титульної сторінки в „наших гаслах і завданнях“ поміж цими завданнями

надибуємо на такий стилістично-синтаксичний перл:

„підкреслювати гарячі бажання (?! в. п.) трудящих західньої України, що (?! в. п.) немає і не може бути двох українських літератур і культур, як немає і не може бути двох україн“.

такт не дозволяє нам робити дотепи з цього формального благодатного матеріалу й тому обмежимося лише підкресленням гарячого бажання трудящих всієї України що...

проте самі знаєте що!

— ніяково все ж таки перед трудящими!

антоненко-арцибашев петро мельник

просвітанських справ майстер антоненко-давидович почав спеціалізуватися на окремій галузі психологізму, повторюючи вербівку, арцибашева етс...

такий вибачливий щодо стилю, антоненко-давидович подає всю свою арцибашевщину хоч би й у таких „виточених“ рядках:

„те світло скрушно дивиться на кожну бганку суконки“.

тут і „скнара ніч“ і „тремка хода“, але головне це:

„глянути одразу, щоб раптом знову побачити на дні його сірих глибоких очей саму себе, що лежить горілиць, — не могла“.

та воно й важкенько з здоровою уявою таке побачити, та антоненко бачить навіть, як пані „дригається“.

„євгенові пальці одразу міцно охопили пухке тіло й поволі стиснулись. пані не перечила. євген почекав хвилину, а тоді щільно притулив її лікоть до свого боку. пані наче дригнула“.

для такої пані антоненко не шкодує ні яскравих епітетів, ні навіть євангельських порівнянь, щоб подати соковиті малюнки:

„йому саме спало на думку, — а що як простягнути б долоню до її грудей? вони в неї пишні, й їй-бо ця жінка грішна, — як... — він подумав хвилину над порівнянням і додав у мислі — як магдаліна“.

однієї магдаліни мало, і антоненко, крім люсі, що себе на дні очей шукала, подає ще пейзаж, теж у теплих зворушливих жанрових тонах:

євгенові захотілося вилаятися — барбачиться там цілу годину! але, коли переступив поріг і побачив перед себе незграбну заспану маланчину постать, на нього

раптом повіяло таким теплом ліжка й міцного спокійного сну, що аж спинилося дихання. пристрась зненацька вдарила в голову, потрясла всім тілом.

— маланко!..

— а що таке?

— відповіла насмішкувато і сласно.

— маланко!

він тут же в сінцях, дико схопив її плечі й шарпонував до себе. сонна млявість і насмішкувата пасивність маланки роздирали його жагу. маланка важко поточилася на підлогу і, як і перше о різдві, слухняно, з безсоромним смішком, віддалась йому.

але годі, бо й нам уже хочеться вилятися, і нам уже спало на думку, а що якби вже більш не друкувати подібну арцибашевщину, що ми з неї процитували тисячну частину з невеличкого уривка „нащадки прадідів“, друкованого в № 1 „життя й революція“ за 1930 рік.

до чого доводить „психологізм“?

до якогось, ще нового в літературі, „ізму“.

загадка

для самоперевірки вашої обізнаності в ук-

з розгадкою

раїнській поезії до-

дм. голубенко

звольте, читачу, запропо-

нувати вам дізнатися — хто автор таких рядків: у кого бриль новий, хто брязка

мідяками

....

чи гнійником, чи огнищем розпусти. коли ж до того він романтик чи сновид

....

для мене вулиця—два щелепи зубів,

....

всідно

як стовп

стояв гармидер

пробачте, не гармидер, а

як стогін

голів і слів, що рвались в далину, палац

....

неначе з безвісти повстав великий

....

бо кожен день...

ще раз пробачте —

і кожен день

вечірньої пільми

на небосхилі тхось стрункий і сильний;

стоїть будинок, як могутній символ,

стоїть будинок

гордий

мовчазний.

ви, читачу, очевидно, ображені? занадто легка загадка, кожний свіжо українізований службовець одразу ж скаже, що це бажан. ви ж додасте, що це якісь необроблені варіанти віршів бажана.

проте, як це не дивно, ви помиляєтесь, читачу, це не бажан, а вірш миколи шеремета „будують дім“, що його вміщено на першому почесному місці першого номера „червоного шляху“ за цей рік.

дрібниці

всі газети і всі жур-

андрій

нали підчас річ-

михайлюк

ниці (кожного року) „перших хоробрих“ мають звичай по-

пуляризувати ім'я „перших хоробрих“. це звичайно добре, але не можна ж так робити, як оце зробили в редакції „селянка україни“. у 23 числі за 29 рік читають — „гартована поезія“, вірш в... еллана. що за диво? в кожній редакції знають, що це вірш в. чумака, а тут тобі редактори „селянка україни“... сором, сором, товариші. почитайте збірки „перших хоробрих“ або хрестоматію якусь, а тоді вже...

кнопкоїди

ні, це просто

валер прут

якесь непоро-

зуміння. ну що це за система в „червоному перці“, щоб обов'язково в кожному числі було двох авторів чечвянського й чмельова по 2—3 штуки оповідань, чи то пак перемандричених остаповишеньок.

чи, може, це якісь чудові автори, „геніяльні“ гумористи!

візьмемо чечвянського одного з „лючшіх“, що подає в № 2 на 1 сторін. „ч.п.“ усмішку „собака—друг людини“ і присв'ятив її о. досвітньому (?).

от іменно, цілився в сороку, а попав у пеньок. оповідання, що й казати, для міщанина підходяще!

автор бере міщанський побут і намагається протиставити позитивні риси, але з кінцем обстоює міщанство і подає риси негативні, стає міщанином з собакою.

починається усмішка такою-о „ідеологією“:

— „ще одне слово і я знистожу тебе як клясу,— переможно закінчила моя дружина...“ і. т. д.

це вже не дружина „закінчила“, а сам автор шарпанув у бік директиви партії про знищення куркуля, як кляси.

розперізується автор далі:

— „правильно! розбатькулити його!—додала моя старша зміна—

син павло (шість років, внук селянина, померлого від горілки в 1909 р., в епоху лютування реакції). (це що ж? до біографії автора?— в. п.).

коли це все скоїлося, я тихо проплакав: “

нічого, очевидно, більше не залишилося авторів, як тільки тихо, проклапати (вушами) (змінна наша — в. п.).

за цим чечвянський подає — ні сіло ні впало — портрет і молодшого сина:

„щодо молодшого сина віктора, то, не вважаючи на його мінімальний життєвий стаж — півтора роки — можна передбачати, що з нього вийде не абиякий гастроном. (звичайно, який батько, такий і син.— в. п.)

деякі симптоматичні ознаки категорично стверджують такі мої батьківські міркування. (нічого собі міркування!— в. п.).

розговорний лексикон цього, безсумнівно талановитого, хлопчика досить твердо вклався в два слова „гам-гам“, при чому цих слів він на вітер не пускає і дійсно провадить в життя.

він їсть все.

сьогодні він з'їв коробку кнопок“.

до чого тут подано цей уривочок, що він має тематичного до оповідання?..

хіба це сміх, що син усе їсть, навіть кнопки. адже копиленко вивів (в оповіданні „мати“) такого сина однієї єврейки, що він усе їв. дивні апетити у цих кнопкоїдців! та тож був дегенерат, наслідок садиста-бандита бандури, і це аж ніяк не смішить, а навіть навпаки.

такі дубові дотепи:

„— а дід „гарної“ — продовжував я з піднесенням, — знаменитий кобель „дунька“, ого!

„тепер у нас єсть прекрасна сука, звуть її „гарна“. ах! товариші! ах! люди!“

аж ніяк не справляють гумористичного враження,

і „високохудожній“ прийом:

„наша „гарношта“ — собашта з'їла кіло ковбаси!“

дивує. це нагадує щось дитяче. дивно тільки, куди дивиться „ч. п.“ коли друкує такі речі. невже й він кнопки пожирає?

ось автор повертається додому з посади й побачив біля своїх дверей майже всіх хлопчиків „жилкоопу“.

„я насторожився.

так і є.

співала катет якийсь старовинний романс шуберта.

я прилучився до компанії і лише мій голос дав перевагу вокальним здібностям „гарної“.

чудо в решеті. авторів авторитет переміг і... діти під дверима погодились з автором.

нічого сказати, „культуру“ дітям добру прищеплює автор, ставлячи собаку вище за людину..

закінчується усмішка так:

„гарна“ живе в нас другий тиждень.

я блаженствую.

в цю суботу вмерла (далеко піддорогий лікар мусій іванович!)) від гангрені лізет.

ото гурович їсть ще геопатичніше, бо зуби зникли всерйоз і надовго.

катет учора одвезли до психологічної лікарні (тітка руда і я рудий. отже... в. п.).

вночі „гарна“ зробила дідівську стойку і на мою команду „піль!“ здерла з голови сонної катет парика.

дружина задоволена, бо нашу сім'ю прилучено до кращих модних сімейств.

я блаженствую“.

ну яка в цій „літературі“ актуальність? кому цікаво, що автор цює „гарною“ свою тьотю катет. що дає медичного читачеві інформація про другу авторову тьотю лізет:

„він клявся пам'ятю великого хірурга пірогова, що такої рваної рани, яку зробила „гарна“ на правій литці тьоті лізет, не бачив ще жоден лікар на світі“.

до якого колеса цей квач?

в цьому дусі джекобз писав краще, так що чечвянський нового нічого не дає.

ну, а взагалі резюме. у копиленка син єврейки їсть цвяхи, мотузки, сорочки і т. ін. у чечвянського синок, крім цього всього, пожирає ще й кнопки!

у джекобза („попутник матільди“) собака їсть рибу з хлібом і нарешті кусає шкіпера за литку й розриває штани, а в чечвянського — собака їсть церобкоопівську ковбасу з калошами і теж кусає замість шкіпера — тітку лізет, теж за литку і розриває вже не штани, а саму тітку лізет.

в чому ж досягнення нашого сміхотворця — „спрашуєтесь?“

та нехай вже сам читач догадується...

б ю л е т е н ь

до федерації радянських письменників

шановний т. редакторе!

прошу не відмовити видрукувати таке: у № 62 газети „харківський пролетар“ від 16/III - 30 р. вміщено статтю м. хвильового п. н. „а хто ще сидить на лаві підсудних“ до процесу „спілки визволення України“, де є таке місце:

... надзвичайно революційний поет „гео шкурूपій член нової генерації“ давно вже виступає в ролі підбрехача ефремовщини. факти красномовно свідчать, що це дійсно так. ви цікавитесь фактами. будь-ласка:

— „україна соборна обкрадена і згвалтована. на нашу вкраїну, на нашу неньку, на цей шматок падла без ніг і без голови історія висипала пригод опеньки,— всю „бу-тафорію“ революцій і війн. зосталася величезна задниця з хліба, сала й цукру, що її висмоктує ціла армія пацюків... голову загубив хмельницький, а ноги мазепа“.

хіба це поганій зразок хвильовизму, що його, до речі, взяти з книги „для друзів, поетів, сучасників вічності“ (видання дву, 1929 р.). чи, може, ви не знайдете хон би знову у того ж таки гео шкурूपія мотивів, навіяних ефремівською підготовкою до збройного повстання. будь-ласка:

— „бандурить і п'є самогон кожний дурний максим... змийте ж ганебний грим онуки гонти й мамая“.

скільки тут має місце безпосереднє обвинувачення мене в контрреволюційній ідеології й органічному зв'язку з ефремівщиною, вважаю за потрібне дати такі пояснення:

1) м. хвильовий обидві згадані цитати взяв з моєї поеми „лікарепопініяда“ (1921 р., переробл.— 1922/23 р. р., видрукована утретє в збірці „для...“ дву 1929 р.), яка вперше вся була вміщена в збірці „барабан“ (київ, 1923).

2) поема в цілому скерована гостро проти націоналістичних ухилів й українського буржуазного націоналізму, також і проти релігії. за структурою поеми, герої її — піп, равін, ксьондз, мулла й інші.— виголошують відповідні промови контрреволюційного змісту перша, наведена м. хвильовим, цитата цілком належить „людині“, що почула її в

церкві (див. рядки перед цитатою, все цитоване м. хвильовим взято в лапки, як слова негативного героя поеми).

ставлення до контрреволюційних слів негативного персоналу (до речі, в промові цього персонажу є ще більш контрреволюційні тиради на зразок „праворуч москва, ліворуч поляки, а прямо — шибениця... о, загубилась, заблукалась між цими трьома соснами українська душа“— і т. д., дивно, що м. хвильовий не навів і цих рядків) висловлено в таких рядках „від автора“, що негайно йдуть після закінчення тиради негативного персонажу: „це ви, це ви псами скиглите за одрубаним хвостом“ і т. д. отже, те, що я, автор, кваліфікую в повній згоді з сьогоднішнім м. хвильовим, як „скигління псів“, хвильовий має намір приписати безпосередньо мені. але так м. хвильовий міг спокійнісінько приписати мені хоч би такі ще вислови: „хай всесвітня кешеня моя бряжчить вірою“ (говорить піп), „я мулла. я — корана поет“ (говорить мулла) і т. д.

м. хвильовий сьогодні кваліфікує хвильовизм, як „порожнє фразерство“, „вбогу теорію“, „нахабне явище“ і т. д. року 1921, тобто тоді, коли хвильовизм лише жеврів у душі його, спокутувавшого сьогодні свої провини, автора і махровим цвітом квітнув серед деяких груп нашого суспільства, я, гео шкурूपій, кваліфікував дрібнобуржуазні націоналістичні збочення, як „скигління псів“. дуже шкодую, що я виступив зі своєю поемою до того, як з'явився термін „хвильвизм“, певно, тоді моя „людина з церкви“ носила б прізвище м. хвильового, що сьогодні, проте, прагне свої ганебні провини спокутувати. щодо другої цитати, взятої м. хвильовим, то він із середини її викинув два слова, внаслідок чого цитата, взагалі, втратила всякий зміст. мусить бути так: „бандурить і п'є самогон, кожний дурний максим, залізняка поминає... змийте ж ганебний грим, онуки гонти й мамая“. мушу пояснити, що ця цитата також скерована проти націоналістичних ухилів деяких комуністів. конкретно ця цитата скерована проти групи тих київських комуністів, що вийшли з партії 1921/22 р., не погоджуючись з національною політикою (імена їх я не буду наводити *), але для мене очевидно, що дослідник національного питання на Україні кваліфікує їх, як поперед-

ників націоналістичного ухилу самого м. хвильового,

згадана м. хвильовим цитата пропонує цим товаришам „змити свій ганебний грим“ і глузує з них, як з персонажів, що, вийшовши з партії, виявили своє справжнє нутро тим, що відкрили в київі крамничку під назвою „космос“.

я вважаю за потрібне пояснити, що згаданий виступ м. хвильового проти мене, як і попередній його виступ у газ. „комуніст“ проти „авангард-альманах“, що відповідальним його редактором єсть я, викликаний рішучим наступом на ухильницькі позиції, що, їх 1929-й і цього 1930 р. посіли хвильовий і його друзі (п'єси м. куліша, оповідання м. хвильового, і. сенченка, роман в. гжицького, листи й інтермедії в „літ. ярмаркові“, вся творчість Остапа вишні (т. д.). вирішивши, що найкращий захист є наступ — м. хвильовий і почав писати статті на зразок двох згаданих.

а що в останній статті на мою адресу вжито висловів неспівставних з званням революційного радянського письменника („підбрехач ефремівщини“, автор „мотивів, навіяних ефремівською підготовкою до збройного повстання“), то я кваліфікую це лише, як цькування, щоб обеззброїти мене в дальшій боротьбі проти ухилів, яку я розпочав 21 року своєю поемою „лікарєпопів'я“, чого так хочеться м. хвильовому, але яку я буду продовжувати, не зважаючи на всі його ганебні намагання.

копію цього листа я надсилаю на розгляд до федерації радянських письменників, щоб цей авторитетний орган назавжди відбив охоту хвильовим безпідставно обливати брудом революційних письменників, реабілітуючи свої попередні ганебні теорії.

з пошаною гео шкурूपій.

Київ. 20/III - 30 р.

від керівної колегії „нової генерації“

за три роки існування журналу „нова генерація“ й літгрупи, що згуртувалася навколо нього, перейдено до кінця той шлях, що своїми етапами мав діяльність: панфутуристів — лівої формації (ліф) — „нової генерації“.

доба реконструкції на всіх фронтах поставила недвозначні вимоги в плані розташування класових сил. генеральна лінія пролетарської літератури мусила була втягти у свій фарватер всі ті сили, що в перспективі свого розвитку в основному йшли і йдуть в

напрямку пролетарської літератури. рішуча диференціація серед попутників в наслідок загостреної класової боротьби щораз виразніше організаційно оформлює звуження чи поширення ножиць між пролетарськими письменниками та попутниками.

якоїсь окремої (футуристичної), якоїсь самостійної мистецької системи, крім марксистсько-ленінської, не може бути. так само не потрібно жодних стінок і перегородок між напрямками, що вважають себе справді пролетарськими, бо цим вони вносять лише плутанину в термінологію, базуючись на історичних шляхах і джерелах (футуризм, ліфівство, конструктивізм і т. д.). в дуже багатьох моментах ця термінологія засмічує ідейний бік справи і часто втягує в свою орбіту чужих своєю психо-ідеологією людей і цілі напрямки формалістського й іншого гатунку,

от чому „нова генерація“ навіть не ставила перед собою завдання щодо своєї окремої платформи, бо вона завжди і твердо пам'ятала, що іншої платформи, ніж та, яка повинна об'єднати всіх пролетарських письменників, не потрібно, та її не може й бути. своєю творчою працею, викристалізовуючи свої ідеологічні позиції, пристосовуючи лише до них свої методологічні, мистецько-формальні шукання, „нова генерація“ невпинно йшла до організованих лав пролетарської літератури, щоправда, через завали формалістських концепцій, які накидалися нам аналогією з іншими, формалістськими групами футуристичної формації або були нашими власними хибами в процесі нашої роботи. „нова генерація“ твердо і свідомо дбала про виховання нових кадрів в напрямку основних ідеологічних настановлень та спрямовань організації, втягаючи водночас попутників та переборюючи небезпеку просищення в організацію ворожих цим настановленням елементів.

слід визнати, що такі негативні випадки були і що на роботу організації в певній мірі ці елементи могли мати вплив, що заважало успішному переборенню футуризму, як певної дрібнобуржуазної концепції, що вже відіграла свою позитивну роль в плані радянського мистецтва, і затримувала процес наближення до інших пролетарських літературних груп, що з ними по суті „н г“ стояла на єдиному ідеологічному та політичному ґрунті (в у с п п).

проте, невпинно йшов процес одпаданя гнилого віття та відростання нових, здорових паростків. в середині самої організації „н г“ відбувався закономірний процес диференціації. дрібнобуржуазної тенденції частини нашої організації групи ввесь час

намагалися перешкоджати основному ядру „н г“ провадити свою пролетарську лінію. уперше це сталося тоді, коли організація обговорювала справу про блокування з вусп'ом, деякі товариші (віктор вер, а. санович, вол. ковалевський) були проти блоку, ніби боронячи свої „чисті“ футуристичні позиції проти „небезпечного“ сусідства з вусп'ом.

минуло більше року з дня закладення блоку поміж вусп'ом та „новою генерацією“, але ці товариші не змінили своїх „аполітичних“ позицій, аж до того моменту, коли стало питання про самолівідацію „н г“ як окремої групи й організації та про входження членів „н г“ в вусп, що й було здекларовано відомою заявою нашої організації та відповіддю секретаріату вусп, після чого зазначені три товариші, залишившись на самоті, подали заяву про свій вихід з „ нової генерації“.

кваліфікуючи позицію зазначених товаришів як вияв їхньої дрібнобуржуазної, інтелігентської формалістської суті, — „нова генерація“ цим доводить до загального відома, що т. т. віктор вер, а. санович, володимир ковалевський не є членами нашої організації.

за керівну колегію „н г“

михайль семенко

8 — IV. 930

виробнича хроніка леонід недоля

1) в д. в. у. виходить другим виданням „жовті брати“.

2) закінчує „крізь хину“ художні нариси (власні вражіння) з життя хикців. як живуть і працюють кулі. життя міст: шанхай, дайрен, мукден, чан-чун, цін-

адреса редакції: харків, сергіївська площа, московські ряди, 11, періодсектор дву, тел. № 66-27 та 23-85. прийом у справах редакції щодня з 12 до 14 годин

дао і харбін. збірка нарисів — 8 аркушів умовою д. в. у.

3) склав угоду з д. в. у. на книжку „щаблі соціалізму“. нариси—10 аркушів.

4) закінчив п'єсу „проба“ (побачення хроніка 1929 р.), що головреперткомом дозволено для всіх театрів.

5) працює над романом пролетаризації селянства.

леонід зимний

1) видав книжку віршів „не в дні ювілеїв, що має такі розділи: а) „за політику“, б) „особисте“, в) „на різні теми“. книжки ввійшла продукція автора (за рік роботи), що має чітке настановлення на актуальні теми нашої доби.

2) працює над циклом віршів „лінії бою“, де знайдуть відбиток питання, на яких сьогодні загострюємо нашу увагу, як с „проблема кадрів“, „колективізація“, „завоювання боях за промфінплян“ та інші.

3) закінчує оформляти матеріяли про вихід комсомолу до донбасу, зібрані на шахтарських кадієвках та „червоного променя“.

від редакції

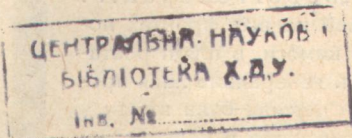
у статті ан. перицького „оформлення сцени сучасного театру“ в № 1 „н г“ ц. р. трапилася така помилка (стор. 40, 18 ряд знизу) — надруковано: „виявити себе як попутник...“ треба читати: „виявити себе як учасник...“

у статті м. семенка „ще про бойчуків“ у № 3 „н г“ ц. р., другий абзац, треба читати так: „і лише за останній час тихе безславне життя бойчуків підпало під обстріл марксистської аналізи і на нього скеровано серйозну увагу нашої партійної радянської громадськості“, тобто після слів „аналізи“ треба викинути „цього явища“, що потрапили туди через технічний недогляд.

відповідальний редактор
михайль семенко

завідувач редакції
с. войнілови

укроголовліт № 184/Д. 18/IV 1930. друкарня дву ім. г. і. петровського. зам. № 992. тираж 1.500



іів
ни
ра
у
м
из
и
к
л
к
а
бо
х
к
во
о
ах
е
ста
п
сно
а
ру
е
чу
ре
хе
л
во
ло
ш
г
л
ор
к
е
1
50

