

З ЦИКЛЮ „ЗАВОДСЬКА ЛІКАРНЯ“

Між вузлами
 заплутаних
 ліній,
В решеті телеграфних дротів
Ти пролазив
 змійною тінню
І сухотами
 дико хрипів...
Ти не знав,
 що за годину
Крізь степів непролазну муть —
Цокотливі
 колеса
 дрезини
До лікарні тебе одвезуть!
І, як сльози
 під траурним шарфом,
Задрижить
 недоведений
 дріт
І блищатиме холодом
 фарфор
На соснових стовпах
 угорі...
І хтось інший розірване стулить...
Тільки ти —
 крізь припадочний
 дим
Називатимеш
 буйне —
 минулим,
Називатимеш
 юне —
 чужим...

Бо вчорашнього більше не буде
І спіралями

власних доріг
Пробіжать спотикаючись
люди —

Так, як ти
у тумані
пробіг.

І тріщатимуть
біллю сугуби
На холодних

і мокрих руках,
Щоб за спинами
вітер розставив

І розвішав
дроти
на стовпах!

Щоб конаючи
вечір загинув
Під натугою м'язів
і сил,

Щоб дрижала
кісток плутанина
Під вагою
розгойданих
тіл!

І пройшло
і пролинуло марно
Молоде

і потрібне життя,
Щоб отруений
запах лікарні

Вентилятором
вітер
потяг.

Щоб росла
і гноїлася рана

І ковтав
наполоханий
страх,
Щоб заходила
пізно
і рано
До твоєї палати сестра.
І зігріла
огнями надії,
Обіймаючи
шовком руки,
Так, як стовп телеграфний
уміють
Обіймати
залізні крюки.

А. ПІДАШ

ДВІ УГОРСЬКІ ПІСНІ

I

Міріяди зір на небі,
Кожна з них питає тебе:
— Пам'ятаєш, гей, батраче?
Гей, батраче, чи ти бачиш?
Знов зелена ця земля, та
уже вона не в тебе...
— Пам'ятаєш, гей, батраче?
Гей, батраче, чи ти бачиш?
Їсти нам ще хлібець, брате,
Виноградом заїдати:
— Все зросте з возів залізних,
Що плюють залізом грізно!
Де пройдуть вози - гармати,
там земля в червоних шатах.
— Все зросте з возів залізних,
Що плюють залізом грізно.

Моя люба мати, кажеш ти мені,
Що повернемо з тобою ми додому
повесні.

Та чого ж чекати
нам весни?

Чи то взимку, а чи
восени —

Зацвіте весна у серці, ще
й цвістиме там повік,
Як по всій землі Угорській
та звільниться робітник.

ПЕРЕКЛАВ І. К.

Р. К — В

ПРО ПАНФУТУРИЗМ О. ПОЛТОРАЦЬКОГО *

В „Новій Генерації“ на перших ролях теоретика і критика виступає О. Полторацький, що це в останніх числах цього журналу присвятив низку статей принципового теоретичного змісту про суть і завдання панфутуризму.

Це бажання ясно усвідомити та обґрунтувати свої позиції, хоча б і самого „деструкторського“ типу, безумовно, слід вітати, але чи пощастило це зробити насправді теоретиків з „Нової Генерації“?

Чи справді дано відповіді на проблеми мистецтва та його долю? Чи доведено право на „деструктивізм“ мистецтва з боку „Нової Генерації“?

На ці питання не можна дати позитивних відповідей на підставі теоретичних міркувань згаданого О. Полторацького. Більше навть: ці теоретичні мудрування складають надто важке і негативне враження дикої плутанини і, так би мовити, якое дивовижного принципового нецтва суто провінційальної формації.— Ця плутанина починається з розгляду суті мистецтва. Тут читач може упевнитися в жахливій картині наукової деструкції, на ґрунті якої фактично „викомарює“ критик з „Нової Генерації“.

* Стаття дискусійна.

Розглядаючи мистецтво в його суті, згаданий автор чомусь оминає так буржуазне мистецтвознавство, як і марксистське і спирається в своїй аналізі тільки на теорію мистецтва відомого мовознавця Потебні.

Чому надається такої переваги саме теорії Потебні? Чому автор оминув класичні погляди Канта, Шілера, Гегеля, Шелінга, Фішера, чому не згадав про ілюзіонізм Конрада, Лянґе, теорію вчування Ліпса, про біологічну естетику Спенсера, про соціологічну естетику Гюйо, про нормативну естетику Кона? Чому ці основні теорії буржуазної естетики не притягли уваги нашого критика, ніби загипнотизованого одним Потебнею?

Нарешті, навіть буржуазні мистецтвознавці (Вельфлін, Гаман, Мейман, Бенедетто Кроче, Бергсон, Десуар, Лало, Шпенглер та ін.) теж не існують для теоретика з „Нової Генерації“.

Чомусь „Европеїзм“ нашого українського левівеця обмежується лише Потебнею (що в даному разі значно наслідував поглядам Гумбольдта).

Може виникнути гадка, що автор взагалі ігнорує буржуазне мистецтвознавство, вважаючи його за порохняву старовину, до якої немає діла бадьорому футуристові? Аджеж Потебня є — типовий представник буржуазно-ідеалістичної естетики, чому ж йому віддавати перевагу перед іншими видатнішими теоріями?

Можливо, що Потебня найпридатніший, щоб підтримати деструктивні позиції панфутуризму?

Так гадає теоретик „Нової Генерації“, але цілком безпідставно.

В той же час немає жадної згадки про тих мистецтвознавців, що їхні теорії найближче мають відносини до функціоналізму „Нової Генерації“, насамперед про фундатора формального методу в мистецтвознавстві Вельфліна та про конструктивізм Готфрида Земпера.

Нехтуючи буржуазними теоріями (крім Потебні), автор так само не згадує про матеріялістичну естетику Чернишевського, про основи марксистської естетики Плеханова, про погляди на мистецтво Маркса, нарешті, про досягнення російського марксистського мистецтвознавства (Плеханов, Луначарський, Фріче, Воронський, Йофе, Маца, Зівельчинська та ін.).

Такий дивний спосіб розглядати важливу проблему про суть мистецтва, оминаючи всі найвидатніші погляди на цю проблему, може викликати лише здивовання.

Як видко, критиків з „Нової Генерації“ „наплювають“ взагалі там на всякі теорії, досить йому одного Потебні і з ним він вважає себе непереможним. Щоправда, на підмогу береться ще рефлексологія, змішується в достатній порції з Потебнею і для невибагливого смаку, смаку споживачів „Нової Генерації“ питво готове: таким зняряддям можна легко зіпсувати, деструктувати не мистецтво; а... голову читача!

144 Тепер поглянемо на деструкторську роботу нашого критика над Потебнею.

Насамперед, слід відзначити, що погляди Потебні викладено неправильно. Хоча Потебня й відрізняє наукове мислення від поезії (цебто від мистецтва взагалі), але не так, як це робить теоретик панфутуризму.

О. Полторацький з приводу цього висловлюється так: „Спосіб наукового мислення, що ґрунтується на аналізі — синтезі це спосіб логічного, розумового мислення. В однину від нього спосіб мистецький базується на почуттєвому сприйманні явищ, а відтак розрахований діяти на чуття людини, а не її розум“ (НГ, № 2, 43). У Потебні читаємо: „В поэзии связь образа и идеи не доказывается, а утверждается, как непосредственное требование духа... Поэзия предупреждает это недостижимое аналитическое (цебто наукове) знание гармонии мира, указывая на эту гармонию конкретными своими образами, не требующими бесконечного множества восприятий и, заменяя единство понятия единством представления, она некоторым образом вознаграждает за несовершенство научной мысли и удовлетворяет врожденной человеку потребности видеть везде цельное и совершенное. Назначение поэзии — не только готовить науку, но и временно устраивать и завершать невысоко от земли выведенное ее здание“ (А. Потебня, Полн. Собр. соч. I, Мысль и язык, стор. 165 — 166). Для О. Полторацького мистецтво базується на „сприйманні, чуттєвому, емоційному, а наукове — на розумовому, і тому для нього виходить, що „суть мистецтва в його чистому вигляді полягає в упливі на нерухомі емоційні центри людської свідомості“. Від сил виводиться реакційна роль мистецтва, яке впливає на назадицькі, регресивні сторони людської психіки“ і через це гальмує „перемогу раціонального“ (там саме, стор. 44).

Читачеві досить порівняти наведені цитати, щоб упевнитися, що тінь великого Потебні зворушено даремно, що панфутуристи не мають ні права, ні гадаю, й потреби покликатися на великого мовознавця-психолога.

Та й навіщо брати за вихідний пункт теорію Потебні? Щоб підпертися його авторитетом? Тоді не можна так перекручувати, просто перебріхувати думки Потебні про мистецтво, як це робить О. Полторацький. Щоб „перекласти“ на мову рефлексології цю теорію і подати її ніби в поновленому модернізованому вигляді?

Але ж треба зазначити, що з цим „перекладом“ трапився у нашого „критика“ справжній конфуз.

Поперше, самий факт перекладу свідчить про те, що автор ніби приймає в основі теорію Потебні про образотворчу природу мистецтва, але ми вже бачили, що це просто або нерозуміння, або незнання, або, нарешті, знущання над Потебнею.

Подруге, „рефлексологія“ панфутуризму є чудернацьке створіння „гіпер — футурфантазії“ її автора і у всякім разі зі справжньою наукою рефлексології не має нічого спільного. Емоція, насамперед, дорівнюється автором до безумовного рефлексу (цього не має ні в Павлова, ні в Бехтерева).

Якби це робилося з примітивними емоціями, як от емоціями жаху, гніву, полові емоції, то це має ще деяку рацію, оскільки можна говорити про сталі, родові фізіологічні механізми цих емоцій. Але навіть цього обережні дослідники не визнають повнотою і про ці емоції вважають за краще висловитися так: „Таким образом чувствования неразрывно связаны с органическими процессами, определенным образом характеризующую качественную сторону физиологических изменений, происходящих в организме“ *. Уотсон, психолог біхевіористського напрямку, що найближче стоїть до рефлексології (бо він, як і більшість рефлексологів, стоїть на ґрунті механічного матеріалізму) з приводу емоціональних процесів зазначає, що немає підстав стверджувати, ніби ці явища належать до „царства умовних рефлексів“ **.

Тут панфутуристи на чолі зі своїми теоретиками мають прекрасну нагоду підвищити свою освітню кваліфікацію. Так от зверніть же увагу, шановні панфутурні люди, що навіть до умовних рефлексів, а не те що до безумовних не можна зарахувати цілком і повністю емоціональну сферу.

„Вся область кажется слишком мало стереотипной и в общем слишком сложной для того, чтобы принадлежать к этой категории“ — такого висновку доходить згаданий Уотсон (ib., ст. 203). Кому ж вірить? Чи Полторацькому, цьому оракулові панфутуризму, чи американському психологові? На жаль, наш критик не чув ще про т. зв. вищі емоції або почуття (як от моральні, чуття солідарності, захоплення, глибокої пошани, любові, розчарування, відчаю, надії, емоції трагічного, смішного, граціозного та ін.), що мають відмінну якісну характеристику відносно первинних або примітивних емоцій. Фізіологія і психологія можуть говорити тут про процес певної сублімації чи переводу нижчих емоціональних форм у вищі, але основний момент, якого не можна ігнорувати, — це момент особливості якості цих вищих (вторинних) емоцій.

Мистецтво знає яскраву оці емоції вторинного порядку, часом надзвичайно високого, складного й витонченого змісту. Які емоції ви переживаєте, слухаючи фугу Баха чи сонату Бетховена, дивлячися на пейзажі Рюїсдаля, картини Веласкеза або Рембранта? Спробуйте описати зміст цих емоціональних переживань і ви переконаєтеся, що

* Арямов. Общие основы рефлексологии человека, стр. 58.

** Уотсон. Психология, 203.

146 вони зовсім не такого примітивного характеру, як це здається критику в пустелі панфутуризму. Чи є ж підстави вважати емоції за назадицькі реакції в людській психіці? Візьмим, напр., емоцію солідарності, соціального почуття, емоції героїчної боротьби за поневолених, — невже ці емоції слід вважати за назадицькі реакції людської поведінки? А емоція ненависти до класу експлуататорів, визискувачів, — чи не є вона великою організуючою силою поневолених мас?

Даремно силкується наш критик знецінити справжню роль емоцій в балансі людської психіки.

Але ж ясно, що цю помилку зроблено, так би мовити, несвідомо просто з незнання, з нерозуміння природи емоційної сфери*.

Взагалі кваліфікувати назадицтвом емоційні реакції є наслідком прикрого непорозуміння.

Ідеальна людина для панфутуриста — це особа, позбавлена цілковито емоцій.

На думку О. Полторацького, цього якраз треба прагнути, щоб раціонально перебудувати психіку.

Знов і тут ми примушені вказати на факти, на жаль, невідомі для панфутуристів, але відомі кожному студентові-медикові: існують в психіатрії специфічні форми ідіотизму, що якраз позначаються затупленням, а навіть повним згасанням емоційної сфери**.

Чому, постає питання, ідіота без емоцій ми повинні, за порадою панфутуризму вважати за взірць удосконаленої людини?

Безнадійно плутаючи — справу з емоціями, безпідставно ототожнюючи їх з безумовними рефлексами, наші бідолахи-„теоретик“ ще гірше плутається з рефлексами.

Від імені сучасної рефлексології він радить: „в інтересах удосконалення людської особи треба яко найенергійніше переводити безумовні рефлексі в категорію рефлексів умовних — безпосереднє опосередкувати“ (стор. 44).

Це знов плутанина. Рефлексі безумовні не переводяться в категорію умовних рефлексів, а на базі безумовних створюються, надбудовуються рефлексі умовні. Без наявності безумовних рефлексів не можна будувати чи виховувати рефлексі умовні***.

* О. Полторацькому, мабуть, невідомо теж, що існує теорія патемпіризму Гомперца, що виводить всю психіку разом з інтелектуальною сферою з емоцій.

** „Уменьшение интенсивности чувствований находим мы, между прочим, у идиотов“ — Штерринг Психопатологія в применении к психологии стр. 247. Психопатичні меланхоліки теж виявляють значне зниження емоційних реакцій.

*** Див. у Павлова „Двадцатилетний опыт“ — стор. 211 про згасання умовного рефлекса без підкріплення його безумовним подразником.

Нарешті, два слова про загальний примітивізм викладу про емоції в нашого автора. Панує загальна спрощувальна тенденція в розумінні поведінки людини. Поведінка є сукупність рефлексів, безумовних та умовних. Безумовні рефлексі визначають назадицтво людської природи („гріх плоті“ за християнською термінологією), умовні — прогресивний чинник у людини. Емоції — безумовні рефлексі. Тому геть емоції, геть безумовні рефлексі, хай живе преображення умовними рефлексами людська природа!

Мистецтво базується на емоціях, тому геть і мистецтво! Ось „механіка“ панфутурної аргументації.

Але ж вона така бідна та гола, що доводиться її безпорадний стан рятувати хоча б наукоподібною термінологією, лякаючи „невірних“ рефлексом, як „жуелом“.

Свідомо оминаючи проблему, наскільки сучасна рефлексологія схибує в бік механічного матеріалізму і наскільки тому неприйнятна вона в своїх засадах з погляду діалектичного матеріалізму, оминаючи також питання, наскільки взагалі рефлексологія здатна обґрунтувати мистецтвознавство, зокрема марксистське мистецтвознавство, ми спинимось на думці автора, ніби мистецьке сприймання є емоційне сприймання (стор. 43).

Це вже не плутанина, а просто нісенітниця. Де той мистецький твір, що сприймається тільки емоційно? Візьмемо „Фавста“ Гете чи „Гамлета“ Шекспіра, „Джоконду“ Леонардо да Вінчі. Хіба основою, суттю мистецького сприймання цих творів можна назвати емоцію? Можна сказати лише, що емоції (до того — надто складного і підвищеного типу) супроводять доміантну лінію мистецького переживання, а не складають суть його. В такому разі всяку філософську систему, напр., Етику Спінози, Критику чистого розуму Канта і Логіку Гегеля ми теж сприймаємо емоціонально, а Шопенгауера, Гартмана і Шпенглера й поготів. Тоді й Айнштайнову теорію відносности ми теж сприймаємо емоціональною сферою. Що ж тоді ми не сприймаємо емоціонально? Виходить, що все, все у світі ми сприймаємо емоціонально. Навіть жовтий або червоний колір ми відчуваємо емоціонально. Квадрат, трикутник, проста, крива лінія — теж. Отже потрібно зрозуміти, що цей універсалізм емоціональної сфери залежить від суб'єктивного характеру емоціональної реакції. В емоції організм (суб'єкт) ніби сигналізує стан рівноваги між ним і оточенням, виявляє свою оцінку цього стану рівноваги (сталой чи порушеної). Отже перший висновок, який ми маємо право зробити, — такий: емоція супроводить всі стани поведінки, як тонус суб'єктивної оцінки відносин між особистістю та оточенням.

Але ж ясно, суть мистецьких творів не в їх емоціональності, а в чомусь іншому. Коли б наш критик уважніше ставився до Потебні, то він би мусив звернути увагу, на образотворчий характер

148 мистецького продукування і сприймання. Суть мистецького твору — в оперуванні не емоціями, а образами, мистецька продукція є рід образного мислення.

Це загальновідома річ, але хто ж винний, що панфутуристи показують із себе анальфабетів?

Слово для Потебні має трискладові поверхи: зовнішня форма, внутрішня форма—образ, зміст. Мистецтво теж складається з цих 3-х моментів*.

Центральне значіння набирає другий момент, а саме образна функція слова (мистецтва). Слово стає знаряддям думки завдяки цій образотворчій або символістичній функції. Внутрішній образ слова не є щось задубіле, стале, навпаки — він гнучкий, динамічний, рухливий.

Звідсиль багатозначність слова як образу. В цьому і полягає образотворча функція слова. Так само й природа мистецтва, полягає в синтетичній образотворчій функції. „Искусство тоже творчество, в том самом смысле в каком и слово“ — читаємо в Потебні: „Замысл художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения соответственно тому, как чувственный образ и звук неисчерпывают слова... Заслуга художника не в том минимум содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание***.

Потебня в розумінні природи мистецтва цілком згоджується з Гумбольдом, слова якого він наводить: „Прекрасное назначение — поэта — посредством всестороннего ограничения своего материала производства неограниченное и бесконечное действие посредством индивидуального образа удовлетворит требованиям идеи, с одной точки зрения открыть целый мир явлений“****.

Цю синтетичну функцію мистецтва Потебня, слідуючи за Гумбольдом, називає суцільністю (цельністю) мистецтва. Отже виходить, що суть мистецького твору не в його емоціональності, а в його образотворчій універсальній природі.

Як видно з наведеного, критик з НГ нагромаджує одну помилку на другу. Перша помилка: немотивоване замовчання видатніших поглядів на природу мистецтва в мистецтвознавстві (Може незнання цих поглядів).

Друга помилка: спираючися на теорію Потебні, автор неправдиво тлумачить цю теорію, зводячи її до якогось вигаданого емоціоналізму.

Третя помилка: автор немотивовано і некритично „пришиває“ до Потебні рефлексологію; рефлексологія подається в дикому, перекрученому вигляді.

Четверта помилка: автор не розуміє справжньої суті теорії Потебні, що дуже високо підносить і шанує мистецтво, як завершення недосконалості науки.

* Див. цит. тв., стор. 161.

** Цит. тв., стор. 151, 152.

*** Там саме, 158.

П'ята помилка: автор несподівано для читача безпідставно, з неправильно викладеної теорії Потебні виводить потребу деструктувати мистецтво, бо мистецтво ніби культивує назадницькі енергії і сили людської психіки.

Цей перелік помилок можна було б збільшити значно, коли було б варт ретельно їх перераховувати. Але досить наведених, щоб переконатися, якої якості подається критика й теорія в „Новій Генерації“.

Нарешті про останній момент — про методи деструкції мистецтва.

„Але треба бути діалектиками“ — глибокодумно вішає теоретик панфутуризму.

Емоції, на жаль його, ще відіграють видатну роль в людській психіці і... тому доводиться рахуватися з мистецтвом, доводиться навіть цим мистецтвом займатися, хоча, як признається автор, „панфутуристи можуть цілком вільно обходитися без мистецтва“.

Аби не ота „діалектика“, то гарні, мовляв, були б із панфутуристів діловоди, бухгалтери, ветеринари тощо, а то зараз доводиться Семенкові вірші писати, а Полторацькому доводити, що це справді корисна праця, хоча Семенко й нудиться нею.

Отже місія панфутуризму руйнувати, нищити, деструктувати назадницьку стихію емоцій, а разом з ними й мистецтво. Як алкоголіки нищать горілку, так панфутуристи нищать, деструктують мистецтво.

Мистецтво ще має вплив на людей звичайних, ще відіграє шкідливу роль. Тому треба унешкодити мистецтво.

Як цього досягти? Дуже просто: удавати, ніби робиш мистецьку річ, свідомо фалшувати, підробляти мистецький твір.

Приблизно так, як перекупки на базарі: не молоко добре, а з водою, з підробкою продавати. Оце й є вища „мудрість“ панфутуристів: свідомо підробляти, халтурувати!

Незрозуміло лише, чому це їм здається за новину, за винахід? Є різні мистецтва і розвиток їх нерівномірний. Архітектура, напр., на наших очах звільнилася з-під ярма естетизму, в ній панує принцип голого функціоналізму, як гадає О. Полторацький. А література, на жаль, ще відстає від цього темпу деструкції, тому тут особливо потрібно енергійно нищити всяку емоційність і естетику. Ці твердження здаються авторові їх за надзвичайно ррреволюційні, за найлівісінські: він почуває себе просто героєм на мистецькому фронті, нищити який він покликаний історією.

Але лівизна і революційність цих тверджень — вигадані, бо насправді вони безпідставні. Лише поверхове знайомство з сучасною архітектурою і недостатня аналіза поняття „естетичного“

150 (впливу) призводить автора до таких помилкових висновків. Архитектура ніколи не орієнтувалася виключно на емоціональні переживання: в основі архітектура завжди була конструктивним, функціональним мистецтвом. Партеон, Свята Софія, готичний собор — не розраховано спеціально на якісь емоціональні реакції; ці спорудження мають певне призначення і певну конструкцію, що пояснюються станом тодішньої техніки та матеріалом.

Певні естетичні емоції є вторинний ефект другорядного порядку, в даному разі, але, виходячи з цих емоцій, не можна пояснити природи цих споруджень.

Сучасна архітектура є насамперед наслідок сучасної техніки залізобетону, напруженого темпу індустріалізації і раціоналізації великого міста.

Але помилково буде думати, ніби сучасна архітектура нехтує естетичний принцип: замість декоративних форм минулої доби сучасний архітектор естетично розташовує площини та об'ємні маси, подає їх в новій раціональній композиції. (Мендельсон, Таут, Пельциг, Корбюзье та ін.).

Змінилася техніка, змінилися засоби конструкції, — змінилися принципи композиції елементів і мас, змінилася естетична оцінка. Але в основі архітектурної композиції принцип естетичного добору елементів та способу їх сполучення — залишився. Пропорції поділу архітектурного організму на частини, взаємозалежність між окремими елементами — суворо витримано в естетичному плані сучасної архітектури. Площина часто подається і сприймається як прекрасна декоративна пляма. Чистота форм теж править за момент естетичного впливу. За приклад того, що сучасна архітектура не цурається естетики може бути така дрібниця, як водолівні рури, що зараз всюди роблять 4-кутної форми, а не колової, як раніше, хоча навіть і панфутуристам зрозуміло, що з погляду функціональності, раціональності, і доцільності звичайні круглі рури значно випереджують 4-кутні: бо вони значно дешевші, зручніші, їх значно легше виробляти, нарешті, вони значно довше функціонують, ніж сучасні модні 4-кутні. Так само стоїть справа і з літературою.

Змінилися соціальні умови, змінилися естетичні норми, змінилася техніка літературного твору.

Маяковський відповідає іншим естетичним нормам, ніж Пушкін або Блок. Динамізм сучасного міста, напружена енергія нових рушійних сил, протиріччя, що роздирають сучасний світ — знаходять свій вираз і естетичний еквівалент в напруженій динаміці і ритмові віршів Маяковського. Епічний гекзаметр, стиль виточений французької балади або рондо ми можемо приймати значною мірою, коли не виключно — в світлі певної іронії. Для виразу сучасної психіки, сучасної емоціональної сфери — потрібні нові засоби.

Ці нові засоби винайдено в сучасній поезії.

Маяковський, загалом кажучи, сприймається теж естетично.

Щодо Семенка, то принципово не виключається, що й його можуть сприймати естетично. „Збор лому“ (як тема) може будити прекрасні емоції — соціального й естетичного порядку. Мистець може малювати помийницю, жахливу сцену вбивства, людське нещастя — і його твір можна сприймати естетично. Він хвилює людську психіку, впливає на емоційну сферу, збуджує глибини й верхів'я психіки в її суцільності і — в цьому значіння мистецького твору.

Мистець може й дезорганізувати психіку. Таке мистецтво нам не потрібне, воно шкідливе. Потрібне мистецтво ідеологічно витримане, співзвучне добі пролетарської революції.

Що мистецтво не обмежується орієнтацією на емоції — це вже вище доведено.

Але ж хіба й емоції не можна і не треба скеровувати, організовувати в бік їхнього піднесення, ошляхетнення, підвищення їхньої соціальної вартості?

А коли так, то навіщо деструктувати мистецтво?

Панфутуристи не розуміють того, що шлях деструкції, занепаду мистецтва є шлях буржуазного мистецтва, що є виразним симптомом глибокого соціального розкладу буржуазії. Панфутуристи, не втямивши суті цього явища, бадьоро беруться прищеплювати баціли розкладу й занепадництва пролетарському мистецтву і пролетарській психіці.

Це справді є деструкторська робота.

Але... на чию користь?

ЗА КУЛЬТУРНІСТЬ ТА ОХАЙНІСТЬ

І ДЛЯ НАС ОBOB'ЯЗКОВЕ

I

Потрібно своєчасно відгукатись на кожну нову книжку, давати точні формулювки, а не займатися, як іноді трапляється, словесною еквілібристикою.

„Розгорнутим фронтом“, передова у „Літ. Газеті“, ч. 4, 1929.

Фігурально висловлюючись, не обов'язково досліджувати кількість рим і асонансів у Блока, але обов'язково знати програм Номінтерну, щоб бути всебічно культурною людиною...

„На творчі висоти“, Б. Коваленко, „Літ. Газета“, ч. 6, 1929.

* Нарешті, слід запитати, чому „Новій Генерації“ здається, що церква за часів Тараса Трясила могла бути позитивним чинником, аджеж за часів Трясила інквізиція „во славу божу“ провадила ще енергійну теж „деструкторську“ роботу!

Дивна „діалектика“ в „Новій Генерації“!...

Чого, наприклад, вартий дотеп про „родину“ критику в пролетарській літературі зокрема в „Літ. Газеті“? І скільки б ми не підкреслювали принцип і практику самокритики, скільки б не відзначали негативних (але й позитивних) сторін творчості „своїх“ і „чужих“ авторів...

„Рік видання третій“, передова в „Літ. Газеті“, ч. 7.

Ми навели ці аж три цитати з „Літературної Газети“, нашого Київського органу, з подвійною метою. Поперше, щоб вітати редакцію „Літературної Газети“ з тим, що вона, не вважаючи на сичання численних ворогів пролетарської літератури, сміливо проголошує ці істини, обов'язкові для кожного пролетарського письменника й критика. По-друге, щоб по-товариському зауважити цій редакції, що сама вона часом ці істини порушує, принаймні перші дві. Отже третя повинна змусити київських товаришів по-товариському ж це наше зауваження й сприйняти. Ми вправі вимагати такого ставлення до вуспівської самокритики не стільки від авторів тих матеріалів, про які нижче мова мовитиметься, скільки саме од редакції „Літературної Газети“, що чи не найбільше з вуспівських органів досі зробила в галузі самокритики.

Та кинемо довгі передмови — вони непотрібні взагалі, а коли пишеш для товаришів — тим паче...

В ч. 5. „Літ. Газети“ вміщено фейлетон т. Л. Ковалівни „Літературною водою“. Фейлетон цікавий, позбирано в ньому чимало літературних ляпсусів — і вуспівців і невуспівців. Можна й слід посперечатись про витриманість тону цього фейлетону, що може надто гостро „криє“ вуспівця Н. Щербину за справді невдалу й не вуспівську своїми настроями поезію в прозі, бо ми вважаємо Щербину все таки за поета оригінального й талановитого, а не за „халтурщика“ (хоч і не заплющуємо очей на його хиби); безперечно надто гостро фейлетон реагує на „Літературні будні“ В. М. вміщені у Ч. 21 „Комсомольця України“. На адресу В. М. пускає Л. Ковалівна таку тираду:

„Ми любимо газету „Комсомолец України“, але нам неприємні такі і „співробітники“, як В. М., що, на наш погляд, є не лише неписьменний літературно, але й спритний пересмикувач літературних фактів“.

Я не високої думки про ознайомленість В. М. з нашою поточною літературою, проте не бачу ніяких підстав „ненавидіти“ цього невдалого ревіюїста. Можна було просто обмежитися порадою В. М. менше читати в серцях „жертв“ його оглядів, а більше й уважніше читати їхні твори та й взагалі нашу літературу, особливо наші журнали (тоді він, до речі, довідався б, що для того, щоб прочитати „Чорну Епопею“ не треба особливого „щастя“ — досить переглянути кілька номерів

„Гарту“, „Червоного Шляху“ та книжку першу „Літ. Ярмарку“, де друкувалася в ся ця поема; хоч окремою книжкою ще не вийшла; та це, між іншим, бо жадної „ненависти“ я не почуваю до В. М. за цей дружній, хоч і невдалий дотеп). Ненавидіти ж треба класових ворогів.

Та тон тут — річ другорядна. Гірше те, що т. Л. Ковалівна не знає речей, про які таким авторитетним тоном пише. Про це свідчить розділ фейлетона, що називається корисною для автора його назвою: „Перш ніж написати, — подумай“. Говориться там про „Поради молодим белетристам“, вміщені у січневій книжці Львівської „Культури“. Коли б т. Ковалівна знала, що це за журнал, то вона не писала б, що він, „Будучи не лише літературним, але й культурно - політичним органом... безперечно має велику цінність (для кого? — І. К.), особливо в умовах панської Польщі“. Бо журналом „Культура“ керують політичні прихильники тих кол. членів верхівки Компартії Західної України, що зрадили комунізм і виключені з Комінтерну. Другими словами, журнал той протиставляє себе Компартії Західної України, Компартії Польщі та й Комінтернові в цілому.

Отже, „цінність“ того журналу для нас дуже сумнівна, навіть більше можна сказати, це шкідливий для пролетарського руху на Західній Україні, ворожий до нас орган.

Отже, скільки мовиться за т. Л. Ковалівну, то не слід їй було так переконано рекомендувати журнал, про політичне обличчя якого вона не має уявлення.

Очевидячки, для того, щоб таке уявлення мати, треба не лише знати програму Комінтерну, але й стежити за станом Комінтерну в цілому й окремих його секцій, особливо ж братніх нам компартій. А КПЗУ, як партію, що про її справи чимало писалося й говорилося в нас у зв'язку з недавнім розламом у ній, нам треба б знати найкраще.

Та цим не вичерпується необзнайомленість Л. Ковалівни із справою. Вона, немов справді якусь Америку, відкриває „Поради молодим белетристам“ із цілком поважним виглядом (у всякому разі, цілком поважним тоном) полемізує з ними. Тимчасом, ці „Поради“ ще 1926 року були надруковані в четвертій книжці „Вопліте“, саме в статті (чи теж фейлетоні — не добереш) Обсерватора „Думки про молоду белетристику“, в розділі „Несистематизовані поради молодим белетристам“ (стор. 200 — 201). А ще пікантніше те, що полеміку з тими анекдотичними „Порадами“ давно вже переведено й закінчено в УСРР: адже т. Ковалівна мала змогу прочитати мою статтю „Завдання літературного фронту“ в нр. 294 „Комуніста“ за 1927 рік, так само повинна була прочитати відповідні статті у „Молодняку“ та ін. органах, що викривали міщанську пиху, та літературну неписьменність Обсерватора.

„Перше ніж писати — подумай“ — цього не досить. Перше ніж писати — вивчи як слід об'єкт, простудій і уважно весь причетний до справи матеріал, — ось що треба порадити т. Ковалівні.

Та справа не стільки в авторі, скільки в недогляді редакції, що повинна була звернути увагу на ці огріхи й не припускати їх в органі ВУСПП'у. Тимчасом, у наступному (6-му) числі „Літ. Газети“, ми знову знаходимо в рецензії т. С. Воскресенка на книжку т. Ів. Ковтуна „Яструби“ таку фразу:

„Радити І. Ковтунові, щоб він не брався за романи до 28-ми років, як це робить журнал „Культура“, що видається у Львові, даючи цілу серію заповідів молодому письменникові, не будемо, хоча б тому, щоб не попасти у чергову злободенну гумореску Ю. Вухналя“ і т. д.

Воскресенко, як і Л. Ковалівна, на нашу думку, заслуговує на те, щоб такі попасти у чергову гумореску чи Ю. Вухналя, чи іншого з наших гумористів. Та не слід на це наражуватись редакції.

Надто бо багато в нас ворогів, радих кожної хвили використати наші недогляди, й не для дружніх гуморесок, а для лютої кампанії проти української пролетарської літератури та її передового організованого загону — ВУСПП'у.

Щоб цьому запобігти й не давати приводів до зайвих вихваток проти ВУСПП'у, треба редакціям наших органів уважніше редагувати вміщуваний в тих органах матеріал, а вуспівцям самим стежити за тими помилками й недоглядами, що все таки в нас трапляються — й своєчасно реагувати на них.

І. Кулик

БІБЛІОГРАФІЯ

Т. Осьмачка. Клекіт. Поезії книжка третя. В-во письменників „Маса“. 1929 р. Стор. 70. Ціна 1 крб. 10 коп.

Тодось Осьмачка визначався досі, як своєрідний, не дуже приступний для популярного сприймання поет. Його стиль можна було визначити за імажиністичний, основну особливість його поетики складали гіперболічні образи староселянського гатунку, що їх джерело треба було шукати в народній старовинній мітології. За цією особливістю Т. Осьмачка нагадував російського відомого поета Н. Клюєва і подібно до того являв собою ідеолога певної верстви селянства. Соціальний характер ідеології Т. Осьмачки своєчасно не був від критики виявлений, в кожному разі, Т. Осьмачка не виявив себе, як мистецький представник прогресивної, соціально-активної частини селянства, хоча ні за революційно-селянського, ні за реакційно-селянського письменника його досі не бралось. Н. Клюєв, тимчасом, є, безперечно, реакційно-селянський поет.

У цій третій своїй збірці Т. Осьмачка виявляє намір спростити собі постику і безпосередніше підійти до життя, зокрема намагається одверто зформулювати своє соціальне настановлення.

Попередні особливості його поезики* тут подекуди залишаються, але вони вже відходять поволі на задній план, відіграючи не конструктивну, а допоміжну роль в побудові твору.

Образи в Т. Осьмачки і в цій книжці переховують витримано-ідеалістичний характер. Кілька прикладів допоможуть нам уявити їх гіперболічність і їх синтетичну будову: всі ці загальні особливості однаково характерні і для Ключевської образowości... Уже у вступному „Сонеті“ після проречистого рядка: „Коли німують людські душі“ йде, між іншим, така алегорія:

Того, душе, на світляних розгонах,
свої прозорі вікна розтворяй
і випускай слова на землю чорну,
де клекотять, мов казани моря...

На 19-й сторінці:

на мурах, ніби на розп'яттях,
ворони виють в небеса.

Характерний зразок зворотного гіперболізму в поемі „Міщани“ (71 октава):

Із дула з полум'ям злетіла рана
та й сіла на вису, як муха - смерть

Там же (80):

На небі сонце, мов гарячий камінь...

Октава 82-а дає порівняння для героя:

як під чужим, не українським небом
сліпий поранений стрільцями лев...

Це порівняння розгортається далі в складну алегорію:

Пролине вік, як сови над лісами,
і порохом осяде на морях;
у лева грива всиплється пісками,
що скелі згублять на сухих вітрах;
пісок зіллється між шерстю в камінь,
та кров збігатиме з тяжкої рани
у чорне лоно велетенських гір,
а лев лизатиме одвічний біль.

* До особливостей поезики Т. Осьмачки належить також його принципово-незграбне ставлення до рими, ритму і взагалі до звукової форми.

156 В „Містерії“, що закінчує книжку, алегоричний лев одживає і кличе до суду (панівну клясу середньовіччя):

Лев же у судную сурму рикав,
вила сова ніби місяць конав.

Після того суду в легенді, що провіщає Голос:

Роки спадають, як листя пожовкле...
.....
город великий давно вже спустів,
лев і сова лиш кричать із-під стін.

Докладна і заплутана алегоричність дуже утруднювала досі сприймання творів Т. Осьмачки. У цій книжці вона, до певної міри, поступається перед натуралістичним способом малювання, що його зілюструємо, хоча б уривком із 4-ої октави „Міщан“:

І от у сквері городському сквернім
вирує публіка, кипить, гуля —
повії хлопців зупиняють чемно:
„Пардон, таваріщ, нет лі в вас агня?“

Певна сюжетність і змістовність „Клекоту“ є нові для творчости Т. Осьмачки художні ознаки, що показують його еволюцію в напрямку до реалізму. Свою своєрідну поетичну маніру, що являє собою сполучення натуралізму з імажиністичним гіперболізмом, Т. Осьмачка починає підпорядковувати певним змістовим та ідейним завданням. Об'єктивно кажучи, це поступ для поета. Збірка позначає в його творчості певний етап перелому і, як усі такі переломні твори, відходячи від первісних досягнень ще не доходить до нової довершености.

Які ж саме змістові та ідейні завдання ставить собі автор „Клекоту“? Їх треба в аналізі виділити, поперше, з доволі таки плутаного стилістичного тла поезії, а подруге, відрізнити від суб'єктивних, індивідуалістичних настроїв, що глибоко просякають її, творячи суцільний емоціональний тон. Уже наведені стилістичні уривки забарвлені на чорне. Ліричні вислови підкреслюють і поглиблюють той же надтрунний колорит.

Я знов самотній і проклятий,—
схилився тяжко до вікна...

.....
Куди, куди втічу від горя,
від тих зловісних голосів?...

(19 ст.).

Настрій характерно зв'язаний з типовим для Т. Осьмачки образом, при чому походження образу оголено, в цьому уривкові з поезії „Не могу...“:

Душа боліла в мене і цвіла
сухими пелюстками думи:
що сонце пада з вічного зела
за море, у вечірні шуми...

У тій же поезії надтрунний мотив, забарвлений на філософське міркування, навіть натур - філософське:

О, будь ти прокляте, моє життя,
свідомість бідної тварини!
Аджеж була ти в чорного жука,
що пропадом на рейці згинув.

Цілком погоджено із стилістикою і ліричними настроями подаване в збірці соціальне оточення. Збірку напоєно суб'єктивно щирим, але об'єктивно хибним і шкідливим, негативним соціальним патосом. Занепадництво в Т. Осьмачки, очевидно, має глибше коріння, як поверхові й минучі настрої в наших дипломованих занепадників, що їх викривав на сторінках „Життя й Революції“ тов. Як. Савченко. Його занепадництво має свій ідейно - художній програм. У поезії „Дорогому“ Т. Осьмачка заперечує поетичні напрямки, поперше, цілком наявно, Є. Плужника:

І мудрости не хочу я в ці роки,
Що псом прибитим шкандиба
І деяким поетам лиже боки,
Мов кістку, кинуту з вікна...

а по друге М. Рильського —

І мудрости не хочу, що снігами
Яснить на зламах вічних гір,
Бо людські мрії там попримерзали,
Коли зринали із віків!..

Першому — попутникові — кинуту образ - образу, другому — неокласикові — закинута брак соціальної активності. Такі — заперечення, а позитивний вислов урочисто промовляє:

Благословенне есть безумство - хаос,
Що над сонцями клекотить,
Аби одвічно землі народжались
І над безоднями пливли...

Безумство - хаос, на думку поетову, кличе в'язнів із - за ґрат на барикадах радісно, відважно за подих вільності вмирать...

Поет намагається взяти активне соціальне настановлення, що було б погоджено з його індивідуалістичним світовідчуженням, з його песимізмом і художньою архаїчністю. Власне, всі вміщені тут твори настановлює він таким чином, що оспівує спочатку селянські минулі злидні — натуралістично й алегорично, а потім звертається, звичайно, в алегоричній формі до сучасності і вбачає в ній картину не менш безвідрадно. Виникає розпачливо - жахлива соціальна перспектива. Вона обурює поета і проковує його на вихватки, що їх дуже важко м'яко кваліфікувати і пояснювати юнацькою ідеологічною невитриманістю. В соціальному настановленні, що його намагається виявити в цій книжці Т. Осьмачка, є певна система, і ця радикально - народницька система в умовах радянської дійсності стає ідеологічно - реакційна. Взагалі, Т. Осьмачка погано відрізняє минуле від сучасного. Отже, колись чи тепер, а може і повсякчас, в алегоричному „Сонеті“, що починається з нього „Клекіт“:

... очі в молоді, немов од суші
мертвіють, облітають на весні.

Друга поезія „Голота“ подає натуралістичний малюнок селянських злиднів, позбавлений будь - яких часових чи політично - соціальних прикмет:

Нема нічого там у хаті:
Звисає жертка у кутку,
І з неї висить одна плахта
І на кінці старий картуз.

І скінчено перспективно - реторичним запитанням:

Моя голото, моя доле!
Який скує мороз мені
Бліді повіки молоді,
Щоб я не бачив твое горе?!

Третя — „Пам'яті Франка“ — містить у собі між іншими надтрунними мотивами ще й такий батьків заповіт:

„Дивися, мій сину, й повік пам'ятай
Ту землю, що нам дає соки,
Навіки у серці своїм заховай
Той стогін народу, що чув на полях
Займаючи скот із толоки!..“

Це, очевидно, минуле, а в плані сучасності :

... я самотній іду
І падаю нагло на кований брук,
Уста ж обкипають риданням.
.....
За місто біжу я, у степ, до ріллі,
До скиби вклякаю ...

В сучасному плані — розпач, зате в майбутті зорі перспективна
алегорія — дарунок із поля : живушії роси —

Щоб думи скропити великих батьків,
Що вирости з людського горя.

В четвертій поезії минуле вже віч - на - віч зустрічається з сучасністю :

„Кого глядиш ти ? Коні у колоссі!“ —
Зарів, як з ліса дикий крик ...
Той крик „об'єжчиків“ лунає й досі
І в городах між кам'яниць.
І кожний раз, коли життя нежданно
Над головою загуде,
І знов мені на давню рану
Канчук ремінний упаде,—
Твій образ, юний і пречистий, бачу
На полі панським у стерні ...

(15 ст.).

Цими днями автор рецензії мав приємність переглянути цікавий людський документ, де автор, сільський інтелігент куркулячої орієнтації, порівнює так само минуле з сучасністю, не вбачаючи ні тоді, ні тепер для селянина нічого доброго в перспективі, розмальовує злиденне й безвихідне становище селянське. скаржиться, що тоді були пани, а тепер, мовляв, комуністи, і що заповітів великих батьків - народовців ніхто не слухає. Закінчує анонімну супліку доволі своєрідно — прокльоном адресатові, як комуністові, і вибаченням перед ним за образу, як перед українцем. Між іншим, заявляє, що він проти українізації, бо її переводять антидемократично.

Коли взятись перекладати на художню мову такий - от людський документ, де людина промовляє, безперечно, від ім'я не власного, а своєї соціальної верстви, то повинно вийти, коли перекладач матиме хист і братиме на увагу Київський Окрліг, щось дуже подібне до деяких Осьмаччиних віршів. Тоб-то, Тодось Осьмачка виступає у своєму жалюгідному „Клекоті“ в ролі поетичного рупору реакційної частини

160 селянства, в ролі перекладача одверто антиреволюційних, куркулячих чи від куркульні інспірованих соціальних настроїв на мову, художньо трохи зашифровану і тому більш - менш друкабельну.

Дуже показна його поезія, присвячена „Деспотам“. Складається вона з п'ятих розділів. У першому :

ридають ньеньки разом із вітрами
і руки простягають над степами
до брам високих городів...

Цитата дає, між іншим, маненьку ілюстрацію до властивої Т. Осьмаччі протиміськості, антиурбаністичності... Безпосередньо після неї

... іде Денікин з міста, а з ним чорно
[війська, || діточки!
Гуком - тупотом, конитом татарським
[нам звістка || близиться.
Землі ситі та дорідні знов пан
[паювати || тучиться...

У другому розділі твору :

Іде конвой, і стогне камінь,
спиня трамваї голосні;
Ідуть оточені селяни
густими жалами заліз.

Урочисто, але з відповідною давнині холоднуватістю, кричать і плачуть ньеньки сиві підчас сумного походу часів Денікінщини — в третьому й четвертому розділах.

У п'ятому розділі історична перспектива Денікінщини зникає, зате виникає замість попередньої декоративності правдиве соціальне обурення. Автор промовляє від першої особи множини і в тривалому часі. Висловлюється доволі сміливо, але більш - менш алегорично, і вже принципово не відділяє минулого становища „народу“ від сучасного :

В ім'я твоє, народе працьовитий,
тебе заковуєм в ланці.
Ще й у казармах, каменем налитих,
тебе годуєм на заріз.
А працю ту, що виросла із поту
твого гарячого в жнива,
що сипалася зерном через гору
у кіш дубовий до млина,—
забрали в тебе ми не так, як таті,
але розбоек в білий день,
коли кипіло сонце на загаті

і гукав півень до гостей!
І ти у городі, немов собака,
глядиш добро своє для нас,
вночі до каменю впадаєш плакати,
кайдани гризти в тихий час.

Денікінський конвой привів під древній неньчин плач алегоричних селян до в'язниці радянського ладу — так розгортається поетичний образ-стрижень поезії „Деспотам“... Не більше соціального змісту вклав до своєї не менш щирої супліки, що ми її раніше згадували, невідомий Куркулєнко. І як ідеолог-поет, так і підрядний представник реакційної верстви селянства почувають соціальну рокованість своєї верстви, звичайно, переносячи її на цілий „нарід“. Обидва вони не бачать з м о г и опору, звідцилі своєрідні есхатологічні настрої в обох,— кінець світу, мовляв, гине нарід...

Гризи! гризи! та знай: даремна справа —
впадеш під кригу ланцюгів,
співаючи присмаглими устами
чужих пісень із городів.

.....
Й безумний хто на бій устане з нами
народню правду визволять —
і за Нерона там, під небесами,
світи однаково біжать?!

Але поет знаходить вихід, принаймні, ідеалістичний — в плані вільного сумління:

... нехай однаково чоло з димами
схиляють в море наші дні,
нехай у лапах вашої гордині
в безодню тріпає земля,—
на бій із вами виступить однині
душа знеможена моя!

Останні дві речі збірки поеми „Міщани“ і „Містерія“ мають певну конкретну фабулу, вони, до певної міри, сюжетні, тоб-то виявляють не лише хронологічний, ще й причиновий зв'язок описуваних подій. Історія самогубства дівчини, викладена в поемі, являє побутову невеличку ілюстрацію до того, як місто дурить і губить нарід...

І ці боління носите у сквери,
мої селючки, завше ув очах,
і там свою невинність на шинелі
віддаєте салдатам у сльозах,

а потім вас вигонять догнивати
з хворобою важкою в рідні хати —
й над гробом вашим в рідному ж селі
справляють пранці чорні погарі.

Така доля в місті селянки - наймички. Автор дивиться на місто тільки, як на джерело розпусти. В поемі діє не наймичка, а хазяйська дочка — батько чесний ремісник, тесля — чорновола Ліда. Вона теж гине — через аліментщика Пилипа і свою безневинність. Усучаснена трохи, міщанська сентиментальна драма нагадує класичні зразки цього жанру, хоча б і „Бедную Лізу“ Карамзіна. Трохи дивує вміщена 88 - ою октавою мораль цієї байки:

Міщани! ви, тупая смерти сило,
що валом прокотила через світ
і задавила все, що зупинилось,
та й заміла, сіра, мов граніт.
Ви дзеркало космічного стремління,
куди травинка глянула весіння —
і через те в небесний океан
летить мій дух і руху не спиня!

Попереду (86 - а) зазначено:

Вам пісню проспівав я героїчну,
важкі міщани, й темні, як земля!
Ви єсть і будете живі одвічно,
як ніч похмура, мати сонця - дня.

Індивідуалістичне протиставлення власної особи міщанству виявляв уже В. Плеханов, як ознаку дрібнобуржуазного бунтарства, що його намагається, в даному конкретному випадкові, поет Т. Осьмачка протиставити нашій радянській буденщині. Але й найтемніша на сонці пляма незрівняно світліша за найясніший з романтичного реквізиту смолокип.

Вкінці, мусимо відзначити несподівано поблажливе ставлення до соціального змісту „Клекота“ в рецензії на збірку, вміщеній у № 3 жрн. „Молодняк“. Збірка поезій Т. Осьмачки „Клекіт“ належить саме до таких книжок, що з їх впливом пролетарська критика повинна боротися, в першу чергу, викриваючи їх ідеологічне обличчя.

М. Долєго

УКРАЇНЬСЬКА ДИТЯЧА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ

Найближчим часом Наркомос УСРР починає видавати дитячу енциклопедію.

Енциклопедія складатиметься приблизно з 200 друкованих аркушів, не рахуючи малюнків, діаграм, мап та інших ілюстрацій. Передбачається випустити всього близько 20 томів.

До художнього оформлення запрошено видатних художників і ілюстраторів.

Енциклопедія вийде тиражем в 50.000 примірників українською мовою. В разі потреби намічається також випустити переклад енциклопедії на руську мову.

До співробітництва запрошено т.т. Скрипника, Приходька, Полоцького, проф. Білецького, проф. Семковського, проф. Попова, Ястрембовського та інш. Автори є найвидатніші вчені і педагоги України.

За основу енциклопедії буде покладений громадсько-виробничий принцип, на якому побудовано програму сучасної радянської трудової школи. Дитяча енциклопедія охопить основні галузі виробництва і знання: сільське господарство, промисловість, шляхи сполучення і зв'язку, торгівлі, суспільствознавство, природознавство, мистецтво то-що.

Увесь матеріал енциклопедії буде поданий в історико-економічному розрізі.

Енциклопедію призначається для дітей старшого віку; вона ставить перед собою завдання вичерпати потрібні для дітей віком 13—17 років знання в усіх царинах історії, науки, мистецтва та побуту.

Видавати дитячу енциклопедію доручено Держвидаву України. Поточного року передбачається випустити не менш, як половину всієї кількості томів.

РЕВОЛЮЦІЯ В МУЗИЧНІЙ ТЕХНІЦІ

Харківське громадянство мало нагоду послухати надзвичайно цікавий концерт на найдосконалішому в світі музичному інструменту — Терменвоксі. Терменвокс — це такий інструмент, на якому, за допомогою радіо-магнетних хвиль, можна одержувати найрізноманітніші звуки. Цей інструмент такий досконалий, що в ньому немає усіх тих дефектів звукової передачі, що їх мають інші інструменти. Артист К. І. Ковальський — це покищо єдиний артист, що може грати на цьому інструменті, ледве помітним рухом руки, не торкаючись самого інструмента, грає на ньому і одержує з нього кришталево чисті звуки. Звук терменвокса трохи схожий на людський голос. Найбільше вражіння

164 на слухачів справляє те, що артист виконує на цьому інструменті найскладніші музичні твори відомих композиторів, ніби граючись ледве помітними рухами пальців.

Терменвокс — винахід радянського професора Л. С. Термена — має величезні перспективи. Тут мова вже йде про цілий переворот у музичному мистецтві. Велике соціальне значіння цього перевороту полягає в тім, що на терменвоксі можна одержувати найвищі звуки — од ледве чутних до найрізноманітніших своїм тембром, це утворює цілком реальні підвалини для організації цілої оркестри терменвоксів різного тембру і тону. Проф. Термен, що перебуває тепер в Америці, працює саме коло організації величезної електрооркестри з 75 терменвоксів. Терменвокс за кордоном, у Західній Європі, в Америці має величезний успіх і цей успіх зростає день від дня. Є вже відомості, що в Америці відкрито консерваторію для вивчення гри на терменвоксі.

ЗАХОПЛЕННЯ „ДУМКОЮ“ У ФРАНЦІЇ

Гастролі української хорової капели „Думка“ у Франції пройшли з надзвичайним художнім успіхом. „Думка“ змушена була затягти своє перебування у Франції і дати кілька додаткових концертів. Вся французька преса захоплено говорить про капелу. Паризьке видання „Чікаго Триб'юн“ дало таку рецензію:

„Думка блискуче довела заслуженість своєї слави, як однієї з найкращих капел у світі. Нестор Городенко перетворив 60 голосів співаків у досконалий інструмент, на який він грає з цілковитою віртуозністю“.

Газета „Експельсіор“ так говорить про капелу:

„Приємним сюрпризом була чудова артистична свідомість виконавців. Співаки зовсім не зловживають легкими ефектами, що, звичайно, створюють хорам успіх“.

„Ле Голуа“ пише:

„Виконавці під майстерним керуванням Нестора Городовенка дали виконання, блискуче силою і потужністю“. Зараз капела повернулася на Україну.

УКРАЇНСЬКІ АРТИСТИ І МУЗИКИ ПОЇДУТЬ ЗА КОРДОН

Товариство культзв'язку з закордоном обговорило питання про посылку за кордон українських музичних діячів і артистів. Ухвалено просити Наркомос відрядити за кордон, зокрема на Західню Україну і до Туреччини, найкращі українські музичні сили. Крім того, групу артистів пошлють за кордон для удосконалення.

УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ НА ВИСТАВЦІ В ГОЛЯНДІЇ

Об'єднання українських художників АХЧУ і АРМУ надіслали на міжнародню виставку в Голляндії понад 600 полотен харківських, київських та одеських художників. Слід відзначити, що українське малярство у всьому відділі СРСР кількістю й якістю репрезентовано далеко повніше, ніж графічне мистецтво інш. союзних республік.

УЧАСТЬ УКРАЇНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ У МІЖНАРОДНЬОМУ КОНКУРСІ

Українські архітектори ухвалили взяти участь у міжнародньому конкурсі на збудування „Маяка Колумба“. (Колумб—мандрівник, що відкрив Америку). Цей конкурс оголосив уряд Північно-Американських Спол. Штатів. Утворилися дві групи архітекторів: у Харкові на чолі з архітектором Касяном і в Києві під керівництвом архітектора Волошина. Обидві групи вже закінчили свої проекти. Найближчим часом обидва українські проекти будуть надіслані до Вашингтону.

ДЕРЖАВНА ПЕРЕСУВНА ОПЕРА В МИКОЛАЄВІ

За час свого перебування в Миколаєві державна пересувна опера дала понад 20 спектаклів та 14 концертів-вистав з лекціями, що пояснювали завдання українського театру. Відвідало оперу 22 тис. глядачів; із цієї кількості лише 2% припадає на випадкового глядача, а решта 98%—це робітники й службовці, що набували квитки через робітничу касу або мали абонементні книжки; кілька спектаклів було закуплено профсоюзами і зокрема заводом ім. Марті для своїх робітників.

На кінець свого перебування в Миколаєві державна пересувна опера відчитувалась перед конференцією глядачів. У виступах робітників, що в більшості давали позитивну оцінку роботи опери, особливо відмічалось зв'язок її з робітничою масою—виїзди опери до робітничих клубів, у червоноармійські частини з концертами, лекціями. Газета „Красный Николаев“ напередодні конференції присвятила роботі опери цілу сторінку. Автори заміток—робітники, робітниці, червоноармійці, вчителі. Майже всі висловлюють побажання мати в себе пересувну оперу й у наступному сезоні, але на більший термін, ніж це було цього разу, а саме: почати наступний сезон виставами опери і продовжити його 2—3 місяці. „Добре також, що нам показали не лише „Кармен“ та „Аїду“, але й українську оперу „Тарас Бульба“, пише робітниця з заводу Марті. „Мені в роботі групи подобається, що в ній не „знаменитості“, а „молодняк“. „Добре, що робітники опери показують свої постановки не лише в театрі, а і виїздять в клуби і військові частини“.

166 „Треба продовжувати роботу по підвищенню якості вистав та пояснювальних конференцій. Час перейти до більш серйозного пояснення музики, а не давати лише переказ змісту“. Є голоси за зниження цін на квитки, бо робітники з низькою зарплатою не мають можливості відвідувати оперні вистави. Такі основні моменти в оцінці роботи державної пересувної опери у масового глядача.

Від імені конференції глядачів пересувній опері піднесено червоного прапора і в резолюції відмічено необхідність внести спектаклі пересувної опери в наступний сезон протягом 2–3 місяців. Така ж постановка і культвідділу ОРПС.

З Миколаєва опера виїхала в Зінов'ївське, а потім на Донбас.

ТЕАТР ДЛЯ ПРОЛЕТАРІАТУ

Зимовий сезон Харківського Державного Червонозаводського театру пройшов з великим успіхом. За 4 місяці театр об'єднав навколо себе значні кадри робітничого глядача. За цей період театр дав 94 вистави, де були присутні 57.000 робітничих глядачів. Якщо врахувати, що, коли в Червонозаводському театрі була російська драма, її в зимовий сезон одвідувало 40 тис. робітничих глядачів, то стане зрозумілим, яких великих успіхів досяг Державний Червонозаводський театр. Протягом зимового сезону організовано 56 культпоходів; це свідчить про міцний зв'язок, що має театр з робітничим глядачем.

ПЕРЕХІД „КОМУНАРКИ УКРАЇНИ“ НА ТИЖНЕВИК

У четвертім кварталі минулого року місячник „Комунарка України“, що його видає в-во „Комуніст“, став друкуватись українською мовою. З 1-го січня 1929 року журнал видається щотижня, щоб швидше відгукуватись на життєві події. Тиражу має журнал близько 20.000.

Л И С Т И Д О Р Е Д А К Ц І І

ТЕРПЛЯЧЕ ПОЯСНЕННЯ

Виключно в інтересах справи: з'ясування принципових засад, а не за ради особистої амбіції, змушений відповідати деяким своїм полемістам. У „Критиці“ (№ 6 за рік 1928) вміщено дві полемічні статті: т. Сушина-Хоменка і мою відповідь. У числі 2 журналу за цей рік т. Хоменко надіслав листа до редакції, що в йому зазначає: дискусія нічого не міняє з його тверджень.

Головні ж його твердження були ті, що: „ніхто з марксистів не говорить про роль мистецтва в об'єднанні думок, воління, ніхто з них ніде також не говорить про організуючу роль мистецтва“. („Критика“ № 6, стор. 79) і далі (стор. 106) мова йде вже про богдановщину. Відповідаючи я казав, що не тільки чимало марксистів визнавали організуючу роль мистецтва, а навіть і сам Ленін казав: „Мистецтво належить народові. Воно повинно увіходити своїми найглибшими коріннями в саму грубизну трудящих мас. Воно повинно об'єднати почуття, думку і воління цих мас...“ За цю фразу і вчепився Хоменко в листі до редакції — Ленін такого не писав, це не можна вважати за точні його думки, бо це писав не Ленін, а Цеткіна.

Виходить з листа Хоменка, нібито я ховаю загальновідомий факт, що його ще ніхто не заперечував принаймні в руській пресі, що це думки Леніна, збережені нам Кларою Цеткін. Це перший випадок, що Хоменко сумнівається. Досі ніхто сумніву не мав, не маю і я. Але я не ховав нічого: в статті я посилаюся на свою книжку „Українська література“, де в кількох місцях є вказівка на Цеткін. На сторінці 37 моєї „Української літератури“ — „В спогадах Клари Цеткін є такі слова Ленінові“ — і наведено цю саму цитату. На стор. 55 вказано: „Ленін про функцію мистецтва“. „Пролетаріат і література“. Стор. 17. На стор. 15 у тій же моїй книзі: „Ленін сказав про мистецтво“ — і цитата — Сушино-Хоменко в листі пише, вважаючи на ці факти таке: „Чекав ще виходу конспекту „Українська література“, що його радив мені прочитати тов. Коряк, щоб повернути полеміку на спокійно принципові, „академічні“ рейки, але... ця книжка мало дає матеріалу для такої дискусії, не міняє вона нічого із моїх тверджень, що були в статті... Отже ці слова Леніна вважає і досі т. Хоменко за богдановщину! А редакція „Критики“ друкує листа хоменкового без жодної нотатки... Це примушує мене знову нагадувати, що досі не було сумніву що до цих ленінських слів: в статті „Ленін і искусство“ А. Лежнев пише: „Ленін по вопросам искусства не писал и публично не высказывался, разве только мимоходом. Судить о его мнении по этим вопросам мы можем лишь на основании воспоминаний, появившихся в последнее время. Это, конечно, путь менее прямой и менее достоверный. Воспоминания обычно неполны, отрывочны, в них неизбежно вкрадываются те или иные неточности. Про эти минусы забывать нельзя, но они (в интересующем нас случае) в значительной мере устраняются рядом обстоятельств из которых главное то, что во всем, касающемся искусства и отношения Ленина к литературе, живописи, новейшим течениям и т. д., воспоминания таких разных людей, как Клара Цеткин и молодые вхутемасовцы, Луначарский и Тарловский поразительно совпадают. Это значит, что они дают не случайные, вскользь брошенные замечания, а действительную сущность

168 **взглядів Леніна на задачі искусства**" (далі йде ця сама цитата) Саме на цю книжку я посилався у статті-відповіді Хоменкові і таким чином всі потрібні застереження було зроблено. Хоменко на все це не вважає і в листі категорично: „Гадаю, що не завжди можна спогади про розмови з Леніним вважати за точні Ленінові думки...“ Коли людина затялася не вірити, то тут становище безпорадне. Але люди вірять! У книзі Зівельчинської про естетику Канта (стор. 105) цю саму цитату супроводиться такими реченням: „Ленін сказав об искусстве следующие незабвенные слова" (в примітці: Клара Цеткин. „О Ленине“, стр. 40.“ (Те саме місце в книзі Полонського „Очерки литературного движения революционной эпохи“. М. 1928. Гиз. Стор. 81. Цітуючи Полонський просто каже „говорил Ленин“, а в примітці, наводячи книжку Цеткінової не висловлює навіть таких застережень, як Лежньов, і цікаво те, що ціла книжка Полонського скерована проти напостовців богдановщини. Виступаючи проти Богдановщини Полонський робить таке застереження: „Розуміється, мистецтво відіграє величезну організуючу роль. Але щоб зрозуміти як слід цю роль, щоб не мати хибних уяв про його організуючу дію, треба зробити поправки в те визначення організуючої ролі мистецтва, яке дає А. Богданов... Внесення нашого корективу про класовий опір (сопротивляемость) оточення не заперечує тези про організуючу роль мистецтва, але ставить на справжнє місце...“ (Стор. 250). Та Сухино-Хоменко нічого такого знати не хоче і одно своє: „богдановщина“. Це змушує мене пристати на його думку, що „Плодотворна дискусія може бути лише там, де принципи заступає почуття особистої образи“ і висловити жаль та одмовитися від дальшої з їм полеміки*.

II

Так само тільки почуття громадської відповідальності проказує брати слово вдруге, не потураючи на особу свого критика. Відповідаю не с-так йому, як Ц. О. партії, скільки припало Таранові виправити мої помилки, він про це написав.

В „Комуністі“ від 2-го квітня вміщено мою відповідь т. Таранові, що додав свої нотатки критичні. Відповідаю за тою самою чергою, що її додержується т. Таран.

1) Загалом беручи наступ радянського культурного фронту триває вже 12 рік, а ворог обороняється. Ми наступаємо. І ось ворог переходить нині до активного опору: нині на літературному фронті

* Ця моя відповідь була вже в шпальтах, коли мені довелося побачити ч. I „Вестника Комкакадемии зі статтею т. Фріче про погляди Леніна на мистецтво, де він цитує це ж саме місце з Клари Цеткінової, як безперечно Ленінові думки.

спостерігається загострення класової боротьби. Куркуль і непман пруть. Саме на цьому одрізку часу і ми повинні перейти до загостреного наступу, відповісти побільшеним натиском на агресію ворога. Така моя думка*.

2) Згоджуюся, що не досить виразно підкреслено шкідливі елементи буржуазної спадщини, що дало можливість невірно розуміти моє ставлення до старої літератури людям, які не знають решти моїх публікацій. Розділи („обличчя класового ворога“, куди попала ціла стара література наприклад) поробив не я, а редакція — „Известий“.

3) Звичайно ніде партія не записувала, щоб організаційні справи були основні. В постанові Політбюра справа організаційного характеру є аж у кінці. Ніколи я цього не заперечував! Кажу тільки що в організаційних справах основна для наших письменників є справа з Федерацією.

4) Визнаю свою помилку: неокласики є буржуазні письменники. Отже вони не вичікують контрреволюції, як я писав, а більше того: щось таке для неї роблять.

5) До попутників: питання про їхню диференціацію треба брати головне як справу переходу їх на бік комуністичної ідеології (хоч і не всіх, звичайно! В марксівській критиці давно відомо, що треба не розпалювати класову боротьбу в літературі, а переробляти попутників почасти, а почасти їх викидати, уникаючи компих та капітулянства.)

6) Засуджую пересаду в московській доповіді. Пересада моя пояснюється (але не виправдується) загостреною полемікою і нетовариськими формами літературної боротьби. Немає нічого „конфузного“ визнавати свої помилки. (Гірше впасти в соліпсизм, оголосивши себе „не погіршимим“ як той римський папа.) Тільки міщане, інститутки бояться „княгині Мар'ї Олексівни“. Ми не інститутки, але ворожий вплив на нас діє. Міщанин псує атмосферу. Міщанин має вже нині свою літературу. Міщанин норовить нацькувати нас один на одного.

„В чім справа?“ — питається М. Горький. — „Чому товариш Зет полемізує з товаришем Ікс, як з ворогом? Звідки в обох цей дивний і недоречний тон особистого розлучення?“.

Наприкінці відповіді т. Таран каже за свій тон, що „може й трохи пересаджений“. Може він і нормальний для цього товариша в ставленні до мене, як і декого з інших товаришів.

М. Горький пише (в статті „О мещанстве“): „Ідеологію і мораль міщан скеровано до того, щоб... з'явати воління й розум людини, ске-

* Що до наступу ворожої нам стихії на літературному фронті, то це я взяв з московських „Известий“, де було вміщено звіт про доповідь т. Фріче на тему: „Маска класового врага в літературі“. Див. також № 7 „На літературном посту“ (1929) стор. 1 — 2.

170 ровані в бік колективізму. Звідси виникає сумне, але, видно, неминуче з'явище: в людей однієї мети, товаришів по праці на майбутнє помітні неохайність у стосунках до себе, чорствість, недооцінка взаємних додатніх рис і злісне, занадто похапливе підкреслювання хиб".

Тон тов. Тарана залишився і в відповіді той самий. Я розумію і... не ображаюся. Ленін не високо цінував нашу культурність: тут іще багато праці для багатьох нас над собою. Ми ще може не всі вміємо як слід виконувати доручень нашої партії. Звідси й помилки (знаючи сумлінність моїх критиків, роблю зайве застереження: звичайно, звичайно не тільки звідси, але і звідси).

В. Коряк



ЗМІСТ

	стор.
В. Сосюра — Зима (поезії)	5
С. Жигалко — З того світу (повість)	7
Наталя Забіла — Мати (поезії)	71
Юр. Шовкопляс — Весна над морем (повість)	74
Л. Первомайський — Трипільська трагедія (поезії)	102
І. Микитенко — Голуби мира (закордонна подорож)	106
С. Голованівський — З циклю „Заводська лікарня“ (поезії)	139
А. Гідаш — Дві угорські пісні (поезії)	141
Р. К-в — Про панфутуризм О. Полторацького (стаття)	142
І. Кулик — За культурність та охайність	151
Бібліографія	154
Хроніка	163
Листи до редакції	166

ПОВІДОМЛЯЄМО
НАШИХ ЧИТАЧІВ,
ЩО № 5 АЛЬМАНАХУ

ЛІТЕРАТУРНИЙ ЯРМАРОК

О Ф О Р М Л Я Є
ФІЛОСОФСЬКИМИ ДІЯЛОГАМИ
Професор Укр. Інституту Марксизму
В. ЮРИНЕЦЬ

діялоги, що він їх подає
замість звичайних у „Літера-
турнім Ярмарку“ інтермедій,
мають винятковий інтерес. Це
цілком нова в українській літера-
турі форма викладу мистецьких
та філософських думок. Учасни-
ками діалогів являються: В. Ге-
те, М. Бажан, І. Кулик, О. Слі-
саренко, О. Влизько, Ю. Янов-
ський, І. Микитенко та інші
діячі на полі літератури мину-
лих та сучасної епох □ □ □ □ □

Стежте за виходом № 5 альманаху
ЛІТЕРАТУРНИЙ ЯРМАРОК