

записки з „пролітфронту“

критичний репортаж
Ю. Музиченко

Влітку всі роз'їхалися. Шкурупій з Полторацьким до пустелі Гобі, побачити між іншим і диких тварин, інші по різних пляжах, з тією ж, мабуть, метою.

1. Ліричний вступ

Я, з незалежних від мене обставин, примушений сидіти в Києві. А проїхатися хочеться. От я й вирішив помандрувати уздовж „Пролітфронту“.

Поперше — дешево — всього 1 карб. 50 коп. (окрема книжка 75 к.).

Подруге — весело.

Потрете — назва для репортажу гарна: „Записки з Пролітфронту“.

А почетверте, коли місця для мандрівки погані, то я твердо пам'ятаю, що — „не місце прикрашує людину, а людина місце“.

2. „Пролітфронт“, в дівоцтві „Літературний ярмарок“ (Історичний нарис)

Був собі „Літературний Ярмарок“. І став „Пролітфронт“. Власне кажучи, дивного тут нічого немає.

Досить часто, йдучи базаром, ми спостерігаємо це явище.

Вчора було приватника, а сьогодні „артіль на кооперативних началах“.

І завжди повстає сумнів: а чи не є це тільки „зміна вивісок“?

Залишивши питання в даному разі відкритим, констатуємо, що „Літературний Ярмарок“ — назва дійсно, „непідходяща“.

Адже, що таке, власне, ярмарок?

— Галасливе місце найанархічнішого збуту підозрілої продукції, в супроводі безсоромної реклами.

Апотеоза кустарництва та шахрайства.

Отже, безумовно назву було дібрано невдало.

Проте, я цим зовсім не хочу сказати, що альманах своєї назви не виправдав. Ні, я надто далекий від такої огульної заяви.

Хіба не безсоромна була реклама?

„Милий читачу... ми знаємо твою любов та прихильність до нас, ми знаємо, що ти з любов'ю пильнуєш кожного нашого кроку... наш альманах закуповується тобою (чудовий український зворот! Ю. М.) найкраще з усієї української періодики... ми повнокровні і молоді“...

Здається, від такої дози й коньяка засоромиться.

Ні, „Літературний Ярмарок“ свою назву виправдав цілком. Залишається тільки побажати цього й „Пролітфронтові“.

3. Методологічна настановка

А що ж таке, власне, „Пролітфронт“?

Спитаємо ми себе.

— Дивись статтю „до читача“! Суворо відповідає редакція.

Так, але, поперше, ми питали себе, а не редакцію.

А, подруге, подивитись можна, але... як би це його делікатно висловитись... ну, словом, буває так, що людина говорить не те, що думає.

Це з одного боку. А з другого, сам „Пролітфронт“ зазначає, що „... цю (пролетарську, Ю. М.) ідеологію... беруть за гасло всі існуючі на Радянській Україні літорганізації“.

І сказано це хоч неграмотно, а правильно.

Неграмотно, бо не можна всю пролетарську ідеологію брати за „гасло“. („Лозунг“ рос. Ю. М.). Занадто вона для цього невкладиста та складна річ. А правильно, бо дійсно „беруть за гасло“.

І от, щоб не опинитися безпорадним перед такою „уніфікацією“ ідеологій, я пропоную своє невеличке вдосконалення.

Розглядаючи все, що „Пролітфронт“ заявляє свідомо, я пропоную звернути увагу й на дрібниці стилю: зворотів, інтонацій — на все те, в чому відбивається ідеологія підсвідомо.

Мені здається, що така своєрідна „психоаналіза“ цілком слушна не тільки в приложенні до „Пролітфронту“, а взагалі при розгляді будь-яких „програм“.

А в тім побачимо.

4. Кесарево кесареві Своє завдання „Пролітфронт“ формулює по Наполеоновському,— чітко й рішуче:

„отже, боротьба з... ідеологією, давно викинутою на смітник історії... є перше бойове завдання Пролітфронту“.

Завдання досить скромне.

Коли ідеологію викинуто на смітник, та ще давно, то боротися з нею не дуже тяжко, оскільки це, так би мовити, тварина давно вже дохла.

Щоб додушувати дохлих кішок на смітнику не треба навіть бути дуже „бойовим“, як це вважає „Пролітфронт“ („бойове завдання“).

А що братися за це треба в першу чергу — цілком погоджуємося.

Беріться, товариші, до смітника негайно.

А то так проклятуші собаки розтягнуть, що не буде з чим і воювати.

Проте, ставлячи собі таке скромне завдання, автори декларації зовсім не так скромно оцінюють свої творчі сили:

„... свою боротьбу за світовий жовтень... ми можемо розуміти тільки, як автомобілізацію переважної більшості своїх творчих сил“.

Боротьба за жовтень, та ще в світовому масштабі, переважною більшістю (он де розумна економія!) творчих сил літературної організації „Пролітфронт“ це вже занадто. А що занадто, то не здорово. Настільки нездорово, що можна і в психіатричній лікарні опинитися.

— „В чім же, нарешті, справа? — питає нетерплячий читач, — „що це, дорослі люди писали, чи ні?“

А справа в тім, дорогий читачу, що писали пролітфронтовці до тебе, „до читача“, тільки щоб відбутися неприємний, але конче потрібний, немилий, але неминучий обов'язок.

Коли замість конкретних і своїх власних думок, людина механічно зчіплює загальні, запозичені фрази, — такі нісенітничі неминучі.

Звідціль і старий, як світ, прийом: щоб не запідозрили тебе, запідозріти всіх інших:

„ми, як один з передовіших загонів пролетарського літературного фронту, ставимо категоричне перед усіма попутниками питання про їхнє чітке ідеологічно-творче самовизначення“.

Так злодій, коли бачить, що його можуть викрити, перший заухвало кричить — „Держі вора“...

— Словом, —

вступну статтю в „Пролітфронті“ написано, як кажуть, „для фінінспектора“.

Хто ж хоче одержати натяки на справжню ідеологію „Пролітфронту“, тому рекомендуємо ознайомитися з двома цитатами.

Перша:

„... коротенько про стиль... щоб суспільство не сплутало нас із різними...“

Цитата невеличка, але дуже чимсь пахне.

Дрібниця, але вперто щось нагадує... Ага, нарешті!

На обкладинках старої „Ниви“, — пам'ятаєте? —

„чтоб почтенная публика не смешивала нас... просим остерегаться многочисленных подделок“...

Типовий засіб торговельної реклами. Розраховано так: коли, мовляв, попереджаємо, щоб не змішували, то, значить, впевнені в якості свого продукту.

Типова „ідеологія“ крамарів, обивателів, і журналу „Пролітфронт“.

Цитата друга.

Теж стосується стилю.

„... та прийде він (пролетарський стиль, Ю. М.) у всякому разі не на початку першого п'ятиріччя, бо ж...“

Інтонія щось нагадує. Нагадує пророкування адвентистів. Пролетарський стиль „прийде“ до нас, прийде сам, і навіть не треба турбуватися, бо ще не дуже скоро. Нам же залишається сидіти, та пророкувати про „времена і строки“.

Глибоко ідеалістична будова фрази, ergo — глибоко — ідеалістична підсвідома ідеологія.

Озброївшись в такий спосіб, деякими провідними лініями, покинемо нарешті „до читача“.

5. Епічна стаття на поточні теми

(„На поточні теми“ Гр. Епіка)

Стаття Гр. Епіка цікава тим, що в ній він „билінним складом“ розповідає все, що будь-коли і будь-де чув „про політику“. „Запев“ починається, як завжди:

„наша доба диктатури пролетаріату, доба пролетарської революції, і нечуваного успіху в розгортанні соціалістичного будівництва в нашій країні“...

Фраза, очевидно, подобається, бо через $\frac{1}{2}$ сторінки ми маємо все з початку ізнов: „наша доба диктатури пролетаріату, доба пролетарської революції й розгортання соціалістичного будівництва“...

Таким, справді „епічним“ стилем, Гр. Еп і к сповіщає нас про останню поточну сенсацію:

„буржуазія Європи... йде по шляху до генерального конфлікту поміж двома ворожими класами“...

А коли слухачі становляться в тупік, які б це були класи — пояснює:

„пролетаріатом і буржуазією“...

Дуже влучні й оригінальні окремі характеристики:

„соціаль-демократи, ці зразкові поліцаї капіталізму й цивілізовані вішателі“... „українські фашисти, ці вірні й чесні служаки польської дефензиви“...

Чомусь не згадано, що Волга тече в Каспійське море. Адже ж і це на „точну“ тему?

Напочатку розділу я твердив, що гр. Еп і к написав все, що чув. Стаття його, проте, вийшла нечувана досі ще.

6. Про постуляти

Я не належу до людей, що вимагають від коней багатої удійности, а від корови швидкого бігу. Тому я, поперше, власне, не маю претензії до Гр. Епіка, а подруге, для справедливости, спробую з'ясувати, як „Пролітфронт“ сам визначає продукцію, що треба від нього чекати.

На жаль, ми маємо тут дещо подібне до трусу в великого приватника.

Все, що повинно знаходитися в одному певному місці, знаходиться у зовсім іншому.

Акуратні передові, які складаються з загальних фраз, що нічого вам не промовляють, — так і лізуть у вічі, а конкретні зобов'язання, по яких „Пролітфронт“ треба платити, заплані чорт знає куди!

Насправді,

чи можна вважати за конкретне завдання те, що „Пролітфронт“ обіцяє діяти,

„поклавши в основу своєї роботи... програмові постуляти комуністичної партії“?

До речі, за „постуляти“.

Мені дуже ніяково неначе б то чіплятися до слів, але чому „постуляти“?

Постулят — припущення, якого не можна довести. Потрібне, але по суті безпідставне.

І коли таке припущення дійсно є десь в програмі комуністичної партії (я не маю про це відомостів) — то все ж таки зовсім незрозуміло, навіщо „в основу своєї роботи“ класти як раз тільки ці недоведені, апіорні пункти програму?

Чому не покласти просто „програм ВКП“?

Невже тільки тому, що автори

„хочут свою вченість показати“?

А втім, не гнівайтеся на нашому слові. Ми ж нічого особливо не вимагаємо. Ми люди гуманні, зовсім не такі, як в „Пролітфронті“, що „жаждуть крові“ „Нової Генерації“. Єдине, чого ми просимо — це щоб керівники „Пролітфронту“ заглядали до словника, вживаючи невідоме їм слово.

А то виходить, як у того купця:

„тут тебе і бюджет, тут тебе і реакція, а інакше вийдет павпуризм“.

7. Протокол „трусу“

В наслідок „трусу“ в „Пролітфронті“ виявлено такі докази, що їх можна вважати за „речеві“:

В статті під назвою „В парках зблідлих фантазій“ (про неї мова окремо) футуристам закидається, що вони дійшли

„від оспівування зовнішніх ознак індустріалізму до містики“.

Оскільки це „пришивають“ футуристам, ясно, що це смертний гріх, з яким „Пролітфронт“ битиметься на смерть.

Будемо пам'ятати.

Далі в передовій „Пролітфронт“, між іншим, кидає:

„звичайно, ми, скажемо, будемо боротися за підвищення художньої якості, з безоглядною побутовщиною і примітивізмом“.

Це теж реально. Запам'ятаємо.

Решта — обіцянки в світових масштабах.

З них візьмемо лише одну, найконкретнішу:

„пролетарський стиль ми мусимо утворити й творимо“.

А тепер, покінчивши, нарешті, з офіційною частиною „Пролітфронту“ — до продукції, до творчості, до поезії!

8. Мисик чи містик? Ще за декадентських часів влився до поезії потік, який ми пов'язуємо з ім'ям Верхарна і звемо „індустріальною поезією“.

Поети з захопленням почали оспівувати образ індустрії, зокрема індустріальне місто (урбанізм).

Але оспівували трохи оригінально.

Приблизно, як шпак оспівує констриктора, що збирається його проковтнути.

З одного боку, хоробливе захоплення, з другого містичний жаж.

Течія ця мала, звичайно, своє соціальне джерело, яке, проте, знаходиться за межами моїх нотаток.

Можна сказати тільки коротко, що:

ідеологічно — це була фетишизація машини,

філософськи — містика (а значить, ідеалізм),

літературно — символізм.

Фактично, оспівували заводи, димарі, поїзди, мости, etc. Індустрію ж малювали в образі індуської богині, що жере людські жертви.

Було це, найпізніше, року 1910 і починалося приблизно так:

„земля дрожить в раскате поездов,
кипят моря под носом пароходов,
на Запад, на Восток, на Север и на Юг
они — бегут...“

(Вергарн)

А року 1930 поет В. Мисик „співає“ так:

„і потяги йдуть у дороги рівні
на захід, схід на південь і північ“.

Це ще нічого. Це навіть не плагіят, бо я вірю, що Мисик сам, своїм умом тонко підмітив, що потяги ходять в різні сторони й по рівних рейках. А от далі — гірше:

„...несучи на трубах грім і грозу...“

Ну навіщо так лякати?

Можна думати, що писав якийнебудь патагонієць, що бачить паротяг вперше і вважає його за живу, та ще божеську істоту, якогось „топоцелака“, тощо.

Далі, з відтінком несподіваного чуда:

„міст дивний, з соснового бору
із хашів піднесений вгору“...

І, нарешті, образ з'ясовується вповні:

„стоїть як мара, стоїть як химера“...

Коли міст, в реконструктивний період (вірш зветься „Реконструкція“) — стоїть, „як мара“ („призрак“ рос. Ю. М.) — справа кеписька.

Мара вже така річ: з'явиться, постоїть — постоїть — і зирк — розсіється.

А потяг у воду — бульк...

І дарма В. Мисик будівникам обіцає славу, — міст стоїть —

„на славу робітника й інженера“ —

якщо їх чекає слава, то лише на лаві підсудних...

Стиль зобов'язує.

Паротяг з'являється „з громом і молнією“, й міст має бути химерний, містичний, як індуське страховище. Тільки людської жертви бракує.

Бракує? Нічого подібного. В. Мисик і „жертвочку“ припас:

„...тріснув людський хребет
і тіло розчавлене похололо...“

Що ж? Залишається тільки похвалити автора. Гарні вірші. Як то кажуть „довійськового виробництва“. Так десь поміж 1890—1910 роками.

І нехай не відмовляють, що епітети й образи, наведені вище, випадкові, а закінчує свого вірша В. Мисик славословієм реконструкції.

Славословіє — це від розуму, а стиль — від серця. Випадкового ж нічого на світі не буває.

9. Йому видиться знов Париж дев'ятсот... десятого року

Що випадкового нічого на світі не буває, свідчить другий вірш В. Мисика „Ніч“ („Політфронт“ — 2).

Що можна написати про ніч?

В. Мисику спадає на думку „оригінальна“ ідея, взята напрокат з банальної кінофільми: продемонструвати в розрізі п'ятиповерховий будинок. За браком іншої, В. Мисик з такої ідеї користується. Але найцікавіша інтродукція:

„зі сходу холодного, де

.....

ніч, як чорна примара

караван свій важкий веде

.....

йдуть, ідуть високі верблуди

і горби їм вгинає сон...“

Що це, які в Харкові верблуди? А це друга особливість первісного символізму — екзотика.

Правда, дешева й трохи нагадує етикетки Теже, — проте цілком сумлінна й послідовна.

Акації вночі —

„Гойдання дерев трепангів“

Далі

„Ліани лізуть вздовж стін“

Аж до звичайного в таких випадках абсурду включно:

— „сонні Джунглі в гнилому морі“...

Що Джунглі в морі не ростуть, переконувати В. Мисика немає рації. Діагностичний — він хворий на „екзотичну пропасницю“.

Екзотика — річ вельми відносна. Коли для Парижу тропіки, то для нас Париж. Мансарди, кафе, довговолосі генії та кокаїн з'явилися в нас ще за В. Брюсова, панували деякий час, і здешевіли нарешті до „масового споживання“ заходами Вертінських і К^о. Прагнучи можливої повноти копіювання, В. Мисик не цурається й такого гатунку:

„тут і там, із глухих мансард

..... промінь косий,

Там професор довговолосий

.....

що в кафе обеззубів

поміж геніїв та повій

.....

і з полиці тайної він

знов бере кокаїн“.

Здавалося б, що мансарди (які відрізняються від наших горищ) і професори, яким притаманний такий побут (кафе, генії, кокаїн) — це Париж.

Виходить — це Харків:

„Йому видиться знов Париж

дев'ятсот... десятого року“.

Де бачив В. Мисик таких професорів у нас — невідомо. Може є десь 2-3 таких „парижаніна“, але навіщо подавати у вірші, де зібрано негативний радянський типаж (далі — „українець чубатий“ та „критик“) професора в такому екзотичному освітленні?

Відповідь єдина: для символістичного ансамблю. Повний асортимент ранішнього символізму вимагає ще гнилизни. Ще Боделер канонізував для символізму падло.

В. Мисик акуратно „блюдет канон“ і тут:

„за гнилими стінами
на перинах брудних
... старі інваліди...“
„ці тіла, що залізши в кут,
догнивають тут...“

В заключення, вся ця страва „а ля декаданс франсе“ обіллята добре відомим вже соусом містики.

Ми бачили в попередньому вірші, як навіть тверезіші предмети нашої дійсності малює автор чимсь нереальним, „потойбічним“.

Що ж казати про ніч?

Ріденька українська темрява, навиває поету справжній жах, це

„...тремтяча прорість,
що по стінах лізе до криш,
що росте, як комиш
на болоті, як бред, як хворість...“

Ця основна тема повторюється 5 разів на протязі віршу і буквально просякає твір.

Я почуваю, що автор кипить, як самовар, від „благородного негодованія“.

Як! Казати весь час про містику, екзотику, про поезію розкладу й гнилизни, і ані словом не згадати, що автор сам відкидає це від себе обома руками, і, так би мовити, знищує наприкінці віршу єдиним розчерком пера!

Просимо не хвилюватися. Згадаємо, але без жодного задоволення.

Наприкінці віршу автор заявляє:

„ти набридла мені

ніч брудна і хвора,
йди...“

Але набридла вона авторові тільки після того, як він її смакував на всі боки на 9-ти сторінках. Присв'ячуючи 10-ту належній рацеї, автор цим аж ніяк не врівноважує твору, й трохи нагадує фарисея, що добру випивку неодмінно супроводить на другий день сентенцією про шкідливість пияцтва.

Та й виконує він цю кінцеву частину або нудно

„І з Макіївки лине гуд
— Більше вугілля, більше руд —

„І з Луганського лине гуд
Більше вугілля, більше руд“...

Або неохайно, з ляпсусами змісту:

„...посилаючи в центри звіт.
І із центрів гуде наказ

— ще побільшити, в десять (ІЮ. М.) раз“

Або й зовсім неправдиво:

над республікою здійсмається

„димний образ металюргії“...

Це надто вузько. Брати засіб (металюргію) й ставити за центральний образ замість мети — соціальної перебудови — помилка.

Тут знов дається в знаки „фетишизація машини“, що є частиною старосимволістичного світовідчужання, безперечно властивого авторові.

Даремно він відхрещується від привида, що сам викликав:

„одступай в болота спокою,

одступай

Все сміття і бруд забирай,

Навантажуй своїх верблюдів“...

Даремно. Нема чого перекладати власне сміття на ні в чому не повинних тварин.

10. Поезія болванки

Допіру були сумніви щодо містики. Зараз виникає — чи не містифікація?

Очевидно — так.

В двох віршах, подібних, як близнята, Дмитро Ніценко, подає очевидну пародію на „оспівування зовнішніх ознак індустріялізація“ (див. розд. 7).

Ніценко навіть переборщив.

Щоб хтонебудь з ворогів „Пролітфронту“ не узяв вірши „в серйоз“, він дає самий список зовнішніх ознак індустріального процесу, реєстр зовнішніх рухів:

„Різець варстату вгруз
У тіло пружисте
Довгастої болванки
І стружку скручує...

...
та лиш маленький рух,
як супорт спиниться...

...
щоб... патрон американський
вхопивши криці шмат
накреслив новий круг...”

Приблизно на початку XIX сторіччя було дуже модно надавати машині основних людських рис. На кінець XIX сторіччя цей примітивний антропоморфізм зник, залишившись в дитячій літературі.

Щоб підкреслити пародійність своїх віршів, Дм. Ніценко вдається навмисно до цього дитячого архаїзму.

„А дизель... нафту п'є, ковта...”
„бо хоче він (дизель, Ю. М.) нести
покладений вантаж...”

Якщо дизель „хоче“ нести, то за добрим прикладом не відстають і паси. Вони навіть беруть складнішу задачу:

„...хотять енергію рушійних сил
в акумулятори перенести”...

За такої сумлінності машин, завод може й сам працювати, на свою відповідальність.

Робітники зайві. Тому й відсутність їх не вражає. З'являється, правда, „з темряви дівча“, але, „мов тінь“, „геть“ „в прірву ночі“. І знов на самоті

„хлипаки
сердито кашляють...”

В першому вірші є майстер, а у майстра навіть думка в голові.

„що дні... геть... у даль...”

Але по бездумності він все ж не відрізняється від дизеля:

„... майстрові не стане тужно,
бо м'язи на руках, як повні зерна...”

Мовляв, сьогодні кручуся, а що буде завтра чи поза машиновим відділом, — то й поза моїм розумом.

Словом автор досяг повної ілюзії... чи то пародії?

Побільше таких пародій, і „Пролітфронт“ незабаром зробиться одним з найпопулярніших гумористичних журналів.

11. Майстрі слова

Ще з дитинства чув я про надзвичайно тонку майстерність митців „Літературного Ярмарку“. Отже, беручи „Пролітфронт“, я так і вважав: можливо те, можливо й інше, але своєю тонкою майстерністю наші академіки від літератури — поза конкуренцією.

Але виявилось, що чутки, як то кажуть, не відповідають дійсності.

А я вже настроївся бути серйозним, і встановлювати вплив світової літератури на „Пролітфронт“ і „Пролітфронта“ на світову літературу...

Поети „Пролітфронту“ дійсно поза конкуренцією, але з другого боку.

Як приклад композиції візьмемо „Реконструкцію“ Мисика.

Іде потяг,

„вигинаючись плавно туди і сюди,
з тонами вугілля і руди”

(між іншим, ритмічно це Тіхоновське:

„повез покачиваясь на весу
колесо к колесу, колесо к колесу“...)

Аж ось міст. Далі просто. Риторичне запитання:

„яку б він повість міг розповість,
цей міст?“...

І розгортається „обикновенная історія“.

„Міст“ розповідає:

„як рейки рождались в прокатних цехах“...
„як цемент“...

І таке інше, поки вірш не закінчено і лаври не прикрасять автора.

Схема дуже зручна. Але треба сказати, що В. Мисик запозичив її з дитячої хрестоматії.

Ви, звичайно, читали безкінечну низку таких оповідань: „Історія одного паровоза“, або „Історія аркуша паперу“.

Що тут не без „дитячого впливу“ видно з кумедних деталей: „обчистивши“ дитячу хрестоматію, В. Мисик машинально захопив і деякі дрібниці дитячого світогляду, що його видають.

А саме: сприймання лише зовнішньої оболонки явища:

„... шаруділи в шухлядах папери,
... нагинались до них інженери“

і навіть окремі, цілком дитячі епітети:

міст оповідає

„... про злий (бека! Ю. М.) вогонь...“

Автори „Пролітфронту“ взагалі люблять „списувати“ у дітей.

Оце В. Мисик, нещодавно „спіймався“ Дм. Ніценко. А ось Терень Масенко так і „дує“ з хрестоматії — на цей раз географічної:

„пропливаєш моря під тропічною спекою,
до світів і народів далеких“...

Знайомий „патос географічної хрестоматії“, патос подоланого простору і колоніальної цивілізації:

„ти продовжив... свій шлях
аж за обрій тисяч фарватерів“...

Правда, радіє Т. Масенко з „одної шостої“ землі:

„Все стройніше по тобі

... ..
товаровий кровообіг...“

Та „товаровий кровообіг“ і по інших п'яти шостих іде, як що тільки в цьому справа.

Але, пробачте — „до порядку денного“.

Отже, за епітет.

Навіть при невдалій, примітивній композиції, епітет може значно здорожити вірша.

Але... слово чести, можна подумати, ще це я нарочито, але... епітети знов з дитячої хрестоматії!

Судить сами:

де крім хрестоматії можна знайти таке:

„важко працював“

„новенькі плуги“

„широка плятформа“ (з таким же успіхом

„вузька“, бо невідомо, з чим порівнюється)

„суходольні рейки“ (це щоб не сплутати їх з водяними рейками).

Але навіть ці жалюгідні епітети поети рвуть один в одного буквально з під рук: не встиг В. Мисик, з великими труднощами, виготовити свіжий епітет для потягів:

„димні потяги“,

як Д. Ніценко вже пристосував його під свій завод

„завод задимлений“

а за ними „задимився“ й Т. Масенко:

„постеляючи дим до зустрічного диму...“

Словом, ограбували дітей. Випадок жахливий, і я його довожу до відома „Охорони немовлят від плягіяту“.

Із нових і оригінальних літературних засобів, що становлять спеціальне придбання поетів „Пролітфронту“, я спостеріг лише один, але дуже цікавий „перехресний плягіят“, з окремою відміною „самоплягіяту“.

Сказав В. Мисик в „Реконструкції“ — „склепіння мостів височинне“ — і перетягає потайки в „Ніч“ — „високі мости“, а далі потягне мабуть і в дальші вірші.

Сказав Терень Масенко „ешальони заліза“, значить далі скаже „ешальони пшениці“, ще й скомбінує: „ешальони заліза й пшениці“.

Або скаже „незрівняна симфонія — товаровий кровообіг“ — і майже не змінюючи подає через 6 рядків „кровообіг — симфонія“.

А В. Мисик побачив, тай собі: „нести до глухих осель кров республік артеріяльну“.

По суті це крадіжка, але крадіжка того характеру, що в казці „Трішкін кафтан“, де герой одрізує поли, щоб приставити рукава, і навпаки.

Основа й там і тут —

Надзвичайне вбозство.

Там — „матеріальне“, тут — поетичне.

„А все ж таки, — чую я голоси, — майстерність наших академіків надзвичайно тонка“.

Можливо. Настільки тонка, що її зовсім не видно. А через це наші „королі“ — голі.

12. Лист до редакції Найцікавіша сторінка в обох числах „Пролітфронту“ — це, безперечно, „Лист до редакції“ Аркадія Любченка.

Написав Аркадій Любченко, що комбайни орють землю. Це помітили, і Аркадія Любченка викрили.

Аркадію Любченкові залишилося повинитися і наперед бути обережнішим.

Та Аркадій Любченко вирішив, що „самолюбствіє дороже“, ніж істина. І придумав він собі такого „листа“:

„Шановний редакторе. Спостерігаємо багато виступів з приводу вжитого мною художнього засобу синтезованого образу, (!) якого я свідомо надав комбайнові, надавши комбайнові властивості переводити й оранку...“ (підкреслення моє, Ю.М.)

Удумано непогано. Тільки не треба було А. Любченкові трохи нижче розповідати, як виник цей „синтезований“ образ.

В простоті душевній, автор подає цю надзвичайно повчальну історію:

„Писавши торік про комбайн, я не гребував і тими матеріялами, що їх іноді містилися й „Вісті ВУЦВК“.

Я думаю, що я не помилюся, коли висловлю переконання, що про „інші матеріяли“ автор згадав „для краси слова“. Просто прочитав замітку у „Вістях“ і написав про комбайн.

Але слово авторіві:

„... 18 січня 1929 року... в статті і Клейна, що зветься „Комбайн“ сказано: „завдяки хуткому збиранню врожаю, комбайн можна пристосувати і для ранньої оранки, що, звичайно, є також дуже важливим“.

„Слово в слово так і сказано“, переможно заявляє А. Любченко.

Так. А чи не доводилося А. Любченкові читати таку фразу, що часто трапляється в підручниках хліборобства:

„культуру гороху (наприклад), завдяки хуткому збиранню врожаю, можна пристосувати і для ранньої оранки...“

А коли читав, то чи не зрозумів А. Любченко справу так, що ранню оранку замість плугів переводять горохвяними стручками?

Трапилась надзвичайно кумедна історія.

І. Клейн, до якого А. Любченко одсилав своїх опонентів, сказав, що комбайн, завдяки хуткому збиранню врожаю хутко звільняє поле, а тому після цього зручно переводити ранню оранку звичайнісінькими тракторними плугами. Тоб то „комбайн можна пристосувати і для ранньої оранки“ (фігурально).

А Арк. Любченко зрозумів так, ніби комбайн можна „пристосувати“ до самих плугів (буквально). Історія нагадує ту, що трапилася з одним горо-

довиком. Він заарештовував людину, як людюда, за слова „я їв пиріг з околоточним надзирателем“.

Чи не родич той городовик А. Любченкові?

У всякому разі ясно, що „синтезований образ“ тут ні дочого.

Ні до чого й кивання у бік „сусіда“, І в. Ле, що прийняв був у „Дон-Кіхоті“ осла за коня. Якщо І в. Ле помилився, то не помилимося ми, і Аркадія Любченка за коня не приймемо.

На цьому й кінець нашому репортажеві.

Р. С. Повернувшись з мандрівки по „Пролітфронту“, я мушу признатися, що в „парку зблідлих Сенченкових фантазій“ не був, через розповсюджене в ньому хуліганство.

Відбулася в мене ще балачка з одним репортером, яку й додаю:

rep.: „Все ж таки, охарактеризуйте будь ласка, в двох словах прозу „Пролітфронту“?

Я: — „Багато зайвих слів, що свідчить про відсутність зайвих думок в розпорядженні авторів“.

rep.: — Напочатку репортажу ви зібрали конкретні обіцянки, що дав „Пролітфронт“. Здається там було щось про боротьбу з містикою, зовнішнім індустріалізмом, примітивізмом тощо. Як ви вважаєте, виконав „Пролітфронт“ свої обіцянки?

Я: — „На це я дав вичерпуючу відповідь в окремих розділах репортажу“.

rep.: — „Головне зобов'язання стосувалося „Пролетарського стилю“. Як ви вважаєте, створить його „Пролітфронт“?

Я: — „Безперечно, якщо на волах можна наздогнати експрес“.

rep.: — „Напочатку репортажу ви торкалися зміни назви „Літерат. Ярмарок“ на „Пролітфронт“. Ви запитали себе: чи не є це тільки зміна вивісок? — і залишили питання відкритим“.

Я: — „Зараз я закрию його. Як виявилось, це дійсно, до деякої міри, є „ведівіль з переодягненням“.

rep.: — „Яка ж ваша остаточна думка про назви „Літератур. Ярмарок“ і „Пролітфронт“?

Я: — „Перша була безперечно погана, бо занадто добре пасувала до змісту. Остання погана, бо занадто погано пасує до нього. т. Репортер, закінчайте інтерв'ю, бо я буду зараз надсилати цей репортаж Михайлю Семенкові“.

rep.: — „Хвилиночку. Останнє запитання: яку б назву ви запропонували альманахові сами?“

Я: — „Я? — „Хоч гірше, та інше“.

текстове оформлення агітплеката

б. турганов

„Вона повинна:

- а) примусити другу людину знати,
- б) примусити її згадувати,
- в) примусити її зробити“.

Другими словами, методи реклами зводяться до засобів:

збудження уваги,
вплив на почуття і пам'ять,
вплив на волю.

При цьому, вплив на волю споживача — намагання примусити його робити той чи той вчинок, — є головною, основною метою реклами, її заключним акордом.

Графічно цілеспрямованість реклами можна відобразити, як ціль. В центрі цілі виявиться вплив на волю глядача-читача (стовідсоткове попадання!) а по краях у вибуваючому порядку розтошовується вплив на пам'ять і на почуття ●).

●) Порівняйте — А. Н. Орлов, „Методика рекламної справи“. Докладно про методи й техніку реклами в статті Б. Турганова „Методи словесного впливу в рекламі“ („Нова Генерація“, № 12, 1929).

Ця градація методів впливу, загальна для всіх галузів реклами й пропаганди, обов'язкова й для агітплекату.

Необхідно, однак, а ні на хвилину не забувати, що спільність ця суто зовнішня.

Реклама й агітплекат полярно протилежні за своєю ідейною насиченістю.

Шлях розвитку торговельного реклам - плекату був спрямований, одночасово, в бік повної ляконізації і повного визволення від усякого ідейного вантажу.

„Даеш річ, і при тому річ без всякої філософії!“ — таке гасло було відверто висунуто комерцією ХХ віку (Я. Тугенхольд, „Художня культура Заходу“, розділ „Плекат на Заході“).

Відображення речі, що її рекламується плюс назва фірми, — ось як будував плекат найбільший германський майстер „клясик“ реклами Лук'ян Бернгард.



Типовий рекламний плекат. Робота Л. Бернгарда

Агітплекат вийшов з плекату рекламного.

Він запозичав у рекламного плеката ляконізм — але наповнив його глибоким соціальним змістом. (Порівняйте будь-який плекат Бернгарда і, хоча б, плекат Моора „Помоги голодаючим!“).

„Митець бере з рота в промовця ідеї й розкидає їх по стінах будинків“ — писав один із газетних кореспондентів про плекати революційного Відня.

Соціальна насиченість агітплеката потребує від його конструктора, перш за все — точного обліку обставин і чіткого розуміння своїх завдань.

Плекат — зброя масового впливу, засіб організації колективної психології (Вяч. Полонський, „Руський революційний плекат“).

Коли рекламний плекат розраховано на певні шари глядачів - читачів, що є споживачами рекламової речі, то плекат агітаційний охоплює своїм впливом цілу клясу. Масовість агітплекату визначає його основні якості — конкретність і простоту.

В агітаційному плекаті всі дрібниці, всі деталі літературної теми мають бути відкинені. По можливості ускладнення літературної теми — плекат втрачає ляконічний характер, перероджується на луб'яну картину. Із засобу переважно агітаційного він обертається на засіб пропагандистський (В. Полонський).

Обов'язкова простота і конкретність агітплекату відбивається також на співвідношенні тексту й ілюстративної частини.

Коли ж не тільки можлива, але й широко розповсюджена реклама виключно текстова, без ілюстративного супроводу, — то агітплекат обов'язково потребує на художнє відображення.

Малюнок кидається в вічі, більше аніж зміст. Малюнок полегшує розуміння змісту (реklamний плекат звичайно розраховано ли ше на письменних, агітаційний плекат і на неписьменних). Малюнок, вкінєць, більш довідний ніж слова, оскільки уява речі доступніша за її розуміння, і наочному відображенню вірять більше ніж словам. (Орлов, „Методика рекламної справи“).

Можна вважати, що в агітплекаті частина ілюстративна розрахована на збудження уваги глядача - читача і на фіксацію в пам'яті, а справа тексту — загострити збуджену увагу на виразних політичних і соціальних моментах, остаточно штовхнути і спрямувати волю до виконання потрібної акції.

На плекаті „Червоний подарунок для білого пана“ — відображений робітник і червоноармієць, що несуть величезний набій. Підпис орієнтує збуджену волю й енергію глядача:

— „Двинь - ка этим чемоданчиком пана в лоб“.

Яким же матеріалом оперує агітплекат?

„На першому місці — говорить один із германських теоретиків пропаганди — стоять гасла, що легко, автоматично розповсюджуються все даліше і завдяки кількаразовому повторенню запам'ятовуються масами, як аксіоми.



Німецький "п'якат. К. Кольвіц.
„Більше ніяких війн“

— Далі — символи, що набирають популярності, як привід відомого політичного руху і в зв'язку з другими засобами впливу, вербують для справи прихильників“ ●).

Ілюстративне оформлення агітп'якату власне і являє собою комбінацію символів (стандартні типи: робітника, капіталіста, соціально-угодовця і т. п.).

Словесне ж оформлення агітп'якату йде по лінії літмонтажу політичних або соціальних лозунгів.

Текст агітп'якату — це художньо-розгорнуте гасло.

Ступінь художньої розгортки гасла, образової його перефразовки, — і встановлює види словного оформлення агітп'якату.

Гасло може бути поданим безпосередньо, без попередньої літературної обробки:

„Робочим нечего терять, кроме своих цепей, а приобретут они целый мир“.

(К. Маркс Ф. Энгельс)

(Підпис до п'якату „1-е травня“, роботи Апсіта).

Смерть мировому империализму!
Петрограда не отдадим!

Чи то образowo в мотивованим:

Чтобы не были брюха порожненьки —
Берегите дрова, железнодорожники.

У цьому випадку другий рядок: „Берегите дрова железнодорожники“ — являє собою не розгорнуте гасло, образно-мотивоване першим рядком („Чтобы не были брюха порожненькими“ — „чтобы не голодать“).

Другий приклад:

Или смерть капиталу,
Или смерть под пятой капитала.

Кінець - кінцем, гасло може бути цілком розгорнуте:

Ешь ананасы, рябчиков жуй —
День твой последний приходит, буржуй!

(В. Маяковский)

На останніх двох прикладах легко прослідкувати ступеневе „обростання образами“ основної редакції тексту: „Смерть мировому империализму“.

Окремі рядки вірша і навіть цілі речі лівих майстрів можуть бути влучно пристосовані як підтекстовки для агітп'якату.

Виключно п'якатистий, наприклад, „Гарматний марш“ О. Влизька:

Арміє!
Стань у шерг
верст,
поколінь,
epoch!
Бачиш,
гарчить ненажера,
золото з ним
і бог!



Угорський п'якат. Бела Уиц. „Червоні салдати, вперед!“ Зразок міцного пов'язання тексту та ілюстрації

●) Штерн Руберт, „Пропаганда як зброя політики“, Берлін, 1922. Цитується за Ф. Блюменталем „Буржуазна політробота під час світової війни“ (ГИЗ, 1923).

Процитований уривок — не що інше, як образowo розгорнуте гасло:
„Мировой капитал готовит новую войну. Красная армия, на защиту завоева-
ний революции!“

Изо — оформлення цього уривку — очевидне.

Більша або менша складність теми ускладнює композицію тексту і поширює його розміри.



Агітп'якат Д. Моора „Допоможи голодним!“. Зразок л'яконічного п'якату

Приклад ускладненої композиції:

Или смерть капиталу,
Или смерть под пятой капитала.

Приклад поширеної підтекстовки:

Богатей з попом-брюхатым
І с помещиком богатым
Из-за гор издалека
Тащут дружно Колчака.
Радость сытым, радость пьяным,
Кнут рабочим и крестьянам.
Пыль вздымая сгоряча,
Тащит тройка палача.

(Д. Бедный)

Найчастіше пристосовується, одначе, коротка, л'яконічна підтекстовка прозою або віршами, відповідна „головному рядкові“ рекламних п'якатів:

Помоги!

(Підпись до п'якату Моора)

Ты записался добровольцем?

Казак, ты с кем?

С нами или с ними?

Nie Wieder Krieg!

(Підпис до п'якату Кете Кольвиц: „Більше ніякої війни“) Vörös katonak elöre;

(„Червоні салдати, вперед!“ — в'єнгерський п'якат Бела Уиц).

Підтекстівка цього типу повинна, згідно до „головного рядка“ реклами, подати всю суть п'яката в концентрованому вигляді.

Розміри такої підтекстівки надто обмежені одним-двома рядками. За професором Ерманським, при короткочасному зоровому роздратуванні обсяг сприймаемого має тісний край. Коли літери складаються без т'ям, то сприйняття може одразу охопити 4—8 літер, не більше; коли ж літери складають короткі слова з певним змістом, то кількість літер може дійти до 20—30, і, виходить, оптимальний ефект досягається, коли підтекстівка не перевищує 4—5 слів.

Низка таких підтекстівок може бути об'єднаною, або ж тематично, або за допомогою спеціальної цілковитої конструкції. Останнього засобу вживав В. Маяковський у своїй „Радянській абетці“, складеної із віршів-підписів до його п'якатів:

Деникин взял было Воронеж —
Держи-ка, дядя, а то уронишь.
Железо куй, пока горячее.
Жалеть о прошлом — дело рачье.
У правых лозунг „Учредилка“.
Ужели жив еще курилка?..

і т. д.

Обидва рядки кожного з віршів починається з одної і тої ж літери, і таким способом складається ціла абетка.

Об'єднання за тематичним принципом:

„Советская репка“

Смотрит на репку мусье капитал:
„Выдерну так, чтоб никто не видал“.
С красною репкой прямо беда,—
Дергает он и туда, и сюда.
Тянет, потянет, вытянуть не может.
Дед капитал злобно мечет и рвет,
Контр - революцию, бабку, зовет.
Репке дадим мы хорошую взбучку.
Кликнула бабка помощницу внучку (социал - соглашателя).
Дед надрывается, бабка и внучка.
Сзади старается верная сучка (саботажная сучка).
Все полетели, ударились крепко —
Всех наказала советская репка (Красная армия).

Для підтекстовки типу „головного рядка“ характерні такі засоби:

1. Повторення інтонації:

Каждый удар молота —
Удар по врагу.

Тройку загнали — пара не вывезет.

Жовтень

— народів стяг.

Жовтень

— рiштування споруд.

Жовтень

— новий паротяг.

Жовтень

у світ вгруз.

(Гео Шкурupій)

2. Протиставлення:

Казак, с кем —
С нами или с ними?

Или смерть капиталу,
Или смерть под пятой капитала.

Правда против силы,
Боем против зла.

Красный подарок белому пану.

3. Підсилення звукової уваги, шляхом пристосовання комічних, вигадкових словосполучень, вигадкових рим:

Рим — город, и стоит на Тибре.
Румыны смотрят, чтобы стибрить.

(Маяковський — „Азбука“)

Все люди братья,
Люблю с них братья я.

Украинцев и русских клич один:
Да не будет пан над рабочим господин.

(Маяковський)

Гадом чорним вісімнадцятий рік
оточив Республіку білими:
Чехо - словаки, Колчак, Денікин —
Ось кого гнали й били ми.

(Гео Шкурupій)



Агітп'якат В. Маяковського. Зразок міцного пов'язання тексту та ілюстрації

Пародія—випробуваний і давній засіб рекляного віршу—також широко може бути пристосованим в текстовому оформленні агітплекату.

Ось початок пародії Дем'яна Бедного на „маніфести“ Врангеля:



Агітплекат Дені. Зразок міцного пов'язання тексту та ілюстрації

Их фанге ан... Я нашинаю:
Эс ист для всех советских
мест,
Для русский люд из края
к краю
Баронский унзер мани-
фест.

В підтекстівці до плякату Моор'а „Птахи царские“ автор підтекстівки (Ив. Касаткин) пародійно розгорнув відоме прислів'я: „Рано пташечка запела, как бы кошечка не с'ела“:

Рано пташечки запели,
Птахи царские,—
Как бы кошки вас не
с'ели

Пролетарские

Уже цитована вище „Советская репка“ — також може бути за приклад плякатної пародії.

Пародія, будучи пристосованою в агітплекаті, широко запозичує всі перелічені засоби підсилення звукової цікавості, потрібні для досягнення максимального комічного ефекту.

МОЯ РОЗМОВА З ШАНОВНИМ ОПОНЕНТОМ

Б. СУШИЦЬКИЙ

Примітка: Цієї розмови, на жаль, не було. Проте вона цілком ймовірна. Всі репліки т. Верхацького взято з його статті „Непотрібний рецепт“ (журнал „Радянський театр“. 1930 р., № 1 — 2).

Розмову почав т. Верхацький. Він похмуро подивився на мене, підніс угору пальця й сказав так:

Т. Верхацький „Тисячу разів правий той, хто проголошує суворе ставлення до дилетантів, що завдяки своїй зниженій обізнаності, а то й некомпетентності, подаючи свої „рецепти“ та встановлюючи свої „прогнози“, хочуть скерувати процес театральної культури на шлях безглуздих, безпринципових позицій.

Я (перериваючи): Товаришу Верхацький! Лаятись не важко. Лайка — це ознака певної некультурності, але я щось не чув, щоб вона правила за доказ, особливо в мистецьких питаннях. Ви спробуйте перейти до діла. Дайте кілька фактів...

т. Верхацький (не вгаває):

„Зрозуміло, що не може йти мова про творчість культури неуками, а от Б. Сушицький в „Новій Генерації“ у своїй статті „Театр ліворуч“ намагається проскочити „зайцем“ у число теоретиків“...

Я: „Юпітер, ти лютуєш, цебто ти неправ“. — Спокійніше, товаришу. Пам'ятайте, що лайкою годі будь-що добути. До фактів прошу!

Е. Верхацький (трохи ніяковіє, але швидко продовжує) — „Сушицький пише: „всі театри попередніх епох (яких саме — автор не зазначає — М. В.) трималися на акторі, особа актора була центральною в театрі“. Автор, очевидно, не знайомий з елементарною історією театру... Дамо собі познайомити й автора і читача бодай з такими фактами, — чи відомо, що:

а) Доба розвитку грецького театру має докази колосальної ролі трагедії і комедії, як літературного матеріалу,

б) що у Веймарському театрі була диктатура режисера,

в) що початок XVIII сторіччя в житті світового театру відомий, як доба пригнічення актора від драматурга.

г) що в старій Росії був так званий „літературний театр“, цебто читання п'єси „в лицах“...

Я: Щось ви дуже стрибаєте по епохах. Ну, даруймо. Але, що ж ви зупинилися? Якщо вам не вистачає фактів, я вам трошки допоможу (щоправда це вже не з „елементарної історії театру“). Так, наприклад, на думку А. Піотровського (див. „Трагедія Сенеки, як театральний жанр“, „О театре“ II) трагедії Сенеки теж мали домінуюче значіння, саме „як літературний матеріал і виконувались без сценічного руху. За основу виконання провів мабуть, мелос...

Т. Верхацький (переможно поглядає навколо).

Я: Але що з того? У трагедії Есхіла, Софокла, Евріпіда й комедії, Аристофана, Епіхарма, Менандра й трагедії Сенеки і всі „літературні драми“ „старої“ (дякуємо за точність вашого визначення) Росії, — всі вони подавалися за допомогою акторської фактури, голосу й руху актора, або в крайньому випадкові — лише голосу. Комедії Аристофана, ніколи не читав з кону сам автор, та й ви твердите, що „літературні драми“ старої (?) Росії читалися „в лицах“. Це ще раз доводить, що за основну театральну фактуру в розумінні складової частини вистави, що демонструється на кону, був актор. І нічого тут не вдієте, товаришу, а ні з „елементарною історією“, ані без неї. Давайте далі.

Т. Верхацький: „Не зупиняючись довго на посиланні автором читача до теоретика мистецтва... О. Полторацького, щоб цей бідний читач пізнав, нарешті, що „мистецтво є процес“, зазначимо лише, що розкриття цієї тези докладніше і глибше читач знайде у Плеханова“.

Я: Ого! Ви читали Плеханова? Це добре, це вже трошки більше за „елементарну історію“. Тільки, вибачте, хто ж заперечує, що О. Полторацький іде в своїх твердженнях від Плеханова? Це не так погано.

Плеханов у питаннях мистецтва був послідовний марксист, матеріаліст-діалектик. Полторацький — приклав його думки до сучасної нашої мистецької дійсності. Невже це погано? Не розумію ваших бажань, т. Верхацький. Та це ви мабуть в запалі, „змаху“, як ви висловлюєтесь? Ну, тоді пробачаємо.

Т. Верхацький (довго мовчить. Очевидно збирає думки. Нарешті, нервово розгортає „Нову Генерацію“ й говорить):

— „Ось що каже Сушицький; „вистава складається (?) із суми (?) виконань та із суми (?) акторського майстерства“... Це значить, що поставивши одне виконання, друге і склавши чи додавши якусь „суму“ акторської майстерності, ви одержуєте виставу... Зрозуміли?“

Я (цілком широко): Ні. Ви спробуйте ваші методи популяризації прикласти, ну, скажімо... до „елементарної історії театру“. Цікаві будуть наслідки. А потім — що це значить? Адже ж у моїй статті ясно сказано: „вистава складалася з суми виконань, з суми акторської майстерності“. Друге речення (після зупинки) лише тлумачить вираз „виконань“. Це, на мій погляд, не важко зрозуміти. Ви чомусь „суму“ розумієте цілком механічно. Дозволю собі ще раз повторити свою думку, що „вистава складалася з суми (або об'єднання, якщо хочете) виконань“. Про це ми будемо ще говорити. Не розумію тільки, навіщо вам перекручувати цитати. Це, знаєте, шахрайський засіб, і не варто його вживати навіть в суперечці з „дилетантом“.

Т. Верхацький: Сушицький говорить, що „декорації, різні ефекти тощо мали другорядне допоміжне значіння“. Абсолютно невірно. То як же тоді розцінювати те, що:

а) у середньовічному театрі будували двадцять дві (!) театральні будівлі, під які займали цілу площу“...

Я: Стривайте! Не будемо спинятися на цифрі 22, що становить догадку окремих дослідників, а просто запитасмо: для чого їх будували? Мені здається, що зовсім не для того, щоб утворити самостійну живописну програму, а для того, щоб обладнати площадку для гри актора.

Це вже досить елементарно й я дивуюсь, що ви цього не розумієте. До цього ще можна додати, що ці „будівлі“ є ні що інше, як так звані легенькі театральні ятки. Іноді вони були такі маленькі, що в них могла стати лише одна людина (дивись хочби Боянус „Средньовіковий театр“). Далі треба пам'ятати, що в цих виставах брало участь до 300 виконавців. Отже, співвідношення між кількістю акторів і театральних „будівель“ (!) знову доводить, що в центрі уваги була зовсім не декорація.

Т. Верхацький: „Костюм був за тої попередньої епохи“ — „основне величне у виставі і на нього витрачались великі кошти“.

Я: Невже? Це вже, знаєте, трохи смішно. Костюм же сам по собі нічого. На театрі він існує тоді, коли його одягне актор (існує — в розумінні театральної фактури). Скажімо й в Шекспірівську добу величезну увагу звертали на костюм актора. Але англійські дослідники (Chambers, Hazlitt, Lee та інші) справедливо визначають, що костюм був спрямований на те, щоб виділити та підкреслити фігуру актора. Звичайно, ви можете з тим не погодитись, але вибачте, я до згаданих авторитетів ставлюся з більшою повагою.

Т. Верхацький: Оформлення оперово-балетних вистав майстра Тореллі, „набуло остаточного значіння, яке утвердило цілу низку постановово-технічних прийомів на увесь час розвитку західно-європейської театральної техніки“...

Я: Так. Ви цілком слушно зауважили: „оформлення оперово-балетних вистав“. Декорації Тореллі, хоча б і до „Орфея“ — це лише розкішна рямка до вистави. Виставу ж провадить знову таки нещасний актор, що з ним вам так не щастить, товаришу Верхацький.

Та й що ви хочете довести? Що актор досі був на театрі додатком до декорації, або до костюму (!). Навряд чи вам пощастить з тим, не дивлячись на всю вашу ерудицію (в межах „елементарної історії“). Принаймні — від вас першого чуя заперечення, що театр всіх попередніх епох (так-так, всіх, не посміхайтесь) до початку ХХ сторіччя мав за основну фактуру саме актора. Лише роботи Крега порушують цю доміную.

Що ж до того, що в окремих винятках розкішні декорації „забивали“ актора, що це лише виняток, що стверджує правило. Навряд чи Тореллі ставив собі завдання „задавити“ виконавця-актора. Навпаки, він хотів дати „прекрасний фон для його гри“. Що правда, він „прощитався“.

Пропоную вам кинути копирсатися в історії. Це, як бачите, зовсім не зміцнює ваших позицій. Перейдімо краще до ваших, суто-теоретичних заперечень.

Т. Верхацький (очевидно погоджується, бо розпочинає вже про інше): „Поняття вистави Сушицький формулює так, що це є: + конструктивізм + речі + актор + муз. + звук + світло + решта елементів“.

Я: т. Верхацький! Ви ж трохи раніше закидали мені інше визначення вистави, користуючись з цитати (хоч і перекрученої). Будьте ж послідовні!

Т. Верхацький (ніби не чує). Але куди ж дівся з цієї формули драматург? Де дівся також ще один елемент — режисер?

Я: Не галасуйте. Хто вам сказав, що драматург та режисер це елементи театральної фактури? Мені, принаймні, здавалося, що драматург, це постачач театральної сировини, а режисер — це організатор всіх театральних фактур.

Інша справа, коли вам заманулося побачити режисера та драматурга в еспанському танковому коню. Зверніться з цієї пропозицією до наших театрів. Але мушу вас попередити, що в такому разі з погляду театральної фактури й режисер і драматург будуть акторами (хоч може й поганими).

Т. Верхацький: „А ми всі...”

Я: Вибачте, що перериваю. Забув сказати, що ви знову вжили укоханого вами засобу — перекирчування цитат. У мене в формулі, до речі, стоїть не „конструктивізм”, а „конструкція”, це ж трохи інша річ? Продовжуйте. Прошу.

Тов. Верхацький (сумно): „А ми всі блукаємо і не знаємо, звідки береться форма синтетичного видовиська, а виходить зовсім „просто” — через механічне прилучення не всіх елементів”.

Я: Блукайте. Так вам і треба. Хто ж вас примушує розуміти цю формулу, як механічне (!?) прилучення? Я щось про неї нічого не казав. І від послуг такого „тлумачення” рішуче відмовляюсь.

Тов. Верхацький: ...„ця формула (каже Сушицький) „примусить залишити всі старі п'єси, бо вони всі розраховані на дію, яку провадить виключно автор”. Що дію „провадить виключно автор” це не біда, це природа вистави...”

Я: Зачекайте. Мені здається, що ви самі заперечували це, говорячи про численні декорації, костюми...? Ні? Так-так, ви просто хотіли довести, що актор має другорядне значіння, Я слухаю.

Тов. Верхацький: ...„а от, що Сушицький „провадить старий репертуар з кону н/театрів, це сумно”.

Я: Не сумуйте. Перечитайте в „Новій Генерациі”, № 4 за цей рік статтю „Кінець репертуару”. Там я з'ясовую на яких умовах може на театрі лишитися краща частина старого класичного репертуару.

Тов. Верхацький (не слухаючи): „кінець Шекспірові, Мольєрові, Гоголю, Грибєєдову, бо в їхніх п'єсах, якби режисера їх не ставила, дію „провадить виключно актор”, а от у нових провадитиме... „синтеза Сушицького”.

Я: Не іронізуйте й не кажіть в запалі полеміки, дурниці. Я вам хочу навести ще одного факта: П. Рулін, в своїй статті „Записки Піскатора” („Радянське Мистецтво” 1930 року, № 15) пише так: „Здобувши для своєї роботи першорядних акторів, як от Біл'ю Дюр'є та Макса Паленберга, що пройшли всю школу в Рейнгарті, ставить проте Піскатор актора на одну дошку з іншими ділянками театральної фактури, як світло, колір, музика, будова й текст твору. Ця театральна фактура збгачується в практиці Піскатора”.

Як бачите, за кордоном, видатніший представник революційного театру Піскатор, практично працює над зрівнянням всіх теа-фактур, шукаючи справжньої синтези. Цікаво б знати, як ви розцінюєте його постанови? Ті постанови, що були колосальним соціальним явищем, активними чинниками класової боротьби, пульсом революційної Німеччини.

Може теж як „витівку” або „безпринципову” позицію? Мовчите? Я бачу, що цей приклад вам не доповодило. Розумію вас. Він руйнує всю вашу „майстерну” побудову заперечень. Ви щось ще хотіли сказати? А, про режисера? Прошу!

Т. Верхацький: „Сушицький дає режисерові право тріумфувати, бо він став за диктатора у нашому театрі. Театр став для режисера місцем власних (?) експериментів і він, каже Сушицький (слухайте!) — „відірвався від життя і потягнув за собою театр”. Хто наважиться погодитися з такою „соціалістичною” трактовкою шляху театру і режисера, хто повірить Сушицькому?..

Явні логічні протиріччя. Раз режисер відривається від життя, то він ніяк не може потягти за собою театр, бо його „тягне” за собою пролетаріат і його культура”.

Я: Годі! Хто повірить Сушицькому, ви питаєте? Той, хто політично свідомий й розбирається в нашій театральній дійсності. Ви ж самі не заперечували, здається, наявності „реакційного процесу” в нашому театрові.

Наші режисери досить часто підпадають під вплив ворожих ідеологій користуючись з посади „диктатора” іменню „тягнуть за собою театр”. Чим, скажіть будь-ласка, пояснити виставлення „Мікадо” в „Березолі”, „Над” в театрі ім. Франка, „Ніч на старому базарі” в Держеті й силу силєнну інших вистав, що їх нема просто місця тут перераховувати. Чий це „соціальний заказ”? Невже пролетаріату? Вам мусить бути відомо, що пролетарська громадськість і марксистська критика засудили ці вистави й відзначили „відрив театру від пролетарської аудиторії”. Навіщо ж перекирчувати факти й вдавати, що „на Шипці все спокійно”. Що це за політика замазування й чия ідеологія її вам диктує?

Тов. Верхацький: „Ми не збираємося стверджувати вічний примат особи над колективом...”

Я: Шкода. Це вам якраз личило б. Але ви хочете, очевидно, ствердити тимчасовий примат особи над колективом? Знаєте, я вам щиро раджу, не суньтеся до соціології. Це вам не „елементарна історія”, товаришу.

Т. Верхацький: „Процес творення вистави не є лише розумово-технічний”!

●) Підкреслення моє. Б. С.

Я: Невже? А ще ж який? Талант. надхнення і т. д.? Пробачте, тов. Верхацький, але тут ми не дійдемо згоди. Зараз і стоїть справа так, щоб процес творення вистави був саме „розумово-технічний“.

Тільки при точному обрахунку всіх елементів театральної фактури, точному дослідженню елементів впливу на глядача, ми можемо бути певні в кінцевому результаті вистави. Ми зможемо знати в який саме бік організує психіку глядача ця вистава. А це є послідовніше в театральному мистецтві.

Ми рішуче проти мистецтва для мистецтва. Ми хочемо знати соціальне цілеве настановлення кожної вистави. Треба витягти театр з багновища „підосвідомої“ творчості й навчитись нарешті „науково-технічно“ організовувати виставу. Це буде заporукою тому, що театр зможе виконувати соціально-корисну роль. Якщо ж хто буде заперечувати таку роль, а звідси й таку організацію, тоді він підпише смертельний вирок тій театральній організації, від якої він виступатиме.

Тов. Верхацький: „Куди ж кличе Сушицький? „Театр ліворуч“? Для чого, коли йде нормальний, діалектичний процес підтягування сил?“

Я: „Куди кличе Сушицький“, вже, гадаю тепер навіть ясно і вам.

Що ж до „нормального, діалектичного підтягування“, то знаєте що? Не беріться за діалектику, бо це не іграшки. Ви вже яскраво довели свої здібності в галузі соціології. Ніколи не треба вживати слів і термінів, про які маєте лише поверхове уявлення.

Тов. Верхацький: „Рецепт“ Сушицького нагадав мені такий випадок.

Один студент нічого не знав про театр Карпеля і Расіна...

Я: Ви хочете розповісти цікавого анекдота? Але ви вже раз його розповідали. Дозвольте на цей раз мені дещо розповісти. Слухайте. До одного російського економіста прийшов юнак і запитав: „Могу ли я приступить к социологии, прочитав „начальный курс социологии“? Вчений йому відповів: „Друг мой, не задавайте глупых вопросов“. Нашою мовою це можна перекласти в такій формі: „Не беріться до соціологічних узагальнень, маючи знання й горизонти в межах „елементарної історії“.

На жаль, тов. Верхацький не дослухав оповідання до кінця. Він обурився й пішов. З цього приводу мені не довелося шкодувати, бо здається, ми з'ясували всі основні пункти його заперечень.

проект „симультанічного“ театру

С. М.

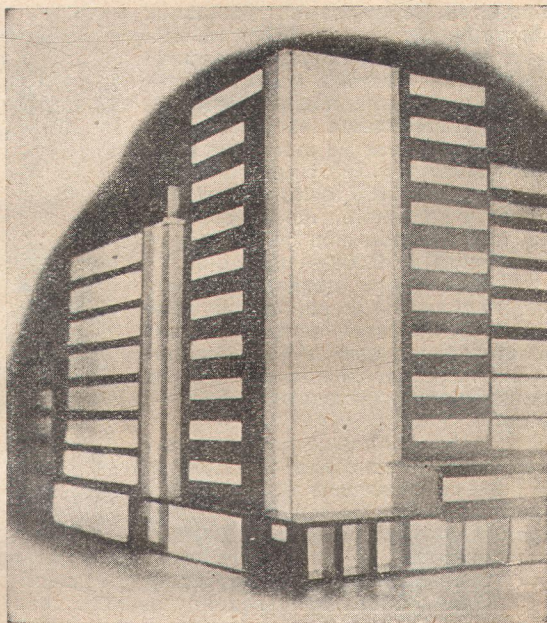
Ще в 1916 р. відомий французький поет Гільом Аполінер мріяв про „театр одночасовости“. За його думкою, сцена цього театру мала давати широкі можливості різно-рідних рухів, щоб не тільки робити швидкі та справні зміни декорацій, але й рухи аналогічні до інших проявів громадського життя: фільму, фотографії, радіа, телевізора тощо. Ці рухи мали водночас показувати різні нюанси драматичної акції. Тут мав виявитися чинник психологічний, що виникає з тенденції демократизації мистецтва: найтісніше сполучення сцени з глядачевою залю, із залю, розрахованою на великі маси, що мали б в тому театрі безпосередній контакт з сучасним мистецтвом, бо соціальне значення й потреба сучасного мистецтва щодня зростає.

Акустика залі мала бути досконалою. Театрові належало мати найекономнішу кубатуру, а звідси впливала дешевість будинку. В театрі якнайкраще мав бути організований внутрішній рух мас глядачів.

Ці засади перестали вже бути мрією; їх здійснили варшавський архітектор Шімон Сіркус, маляр Андрій Пронашка, за співробітництвом Зігмунда Леського. Ці майстри склали проєкта театру для міста Варшави і назвали свій театр „симультанічним“, тобто „одночасовим“, бо водночас глядач дістає різномірні враження.

Як видно з доданих плянів та світлин з макетів, сцена театру ділиться на дві частини: сталу й рухому. Частину сталу творять передсцена (№ 53, мал. 5) та задня частина сцени (№ 56). Рухому частину складають два плеских кільці, що оточують залю і мають можливість обертатися довкола неї. Перше кільце (54) завширшки 6 метрів може обертатися довкола залі досить швидко і в потрібному (зліва направо або навпаки) напрямі. На ньому розташовано додатково для стоек менші кружки, що можуть западати або підноситися. Незалежно від першого кільця, навколо залі може обертатися й друге кільце (55) теж досить швидко і в бажаному напрямі. Обое кільця побудовано так, що рух їхній не викликає жодного гуркоту.

З бажання режисера обидва кільця можуть обертатися довкола залі з різною швидкістю і в протилежних напрямках. Разом з кільцями рухаються різні предмети. Рух тоді виступає, як самостійний елемент видовища, елемент багатий і могутній: глядач перебуває під враженням



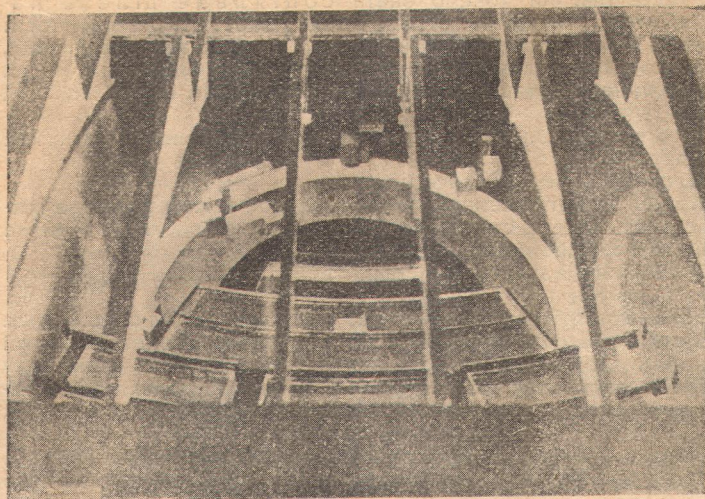
Мал. 1. Вигляд рогової вежі увечері

руху кілець, різноманітного й різноспрямованого оборотного руху виступів та поземного руху предметів, що підносяться або спадають. Рух сцени відповідає рухові життя, але скомпанований не в спосіб самого життя, а в спосіб театральний.

Те саме і зі світлом: світло в проєкті варшавського театру також може виступати як повновартісний та самодіяльний елемент. Тільки світло відділяє сцену від залі, або єднає залу зі сценою, бо завіси немає. Тільки світло визначає глядачеві місце, куди треба звернути увагу.

Отже, постає мистецька штука, де світло, речі та голос будуть грати на малому шматку оборотної сценки або на різних пунктах та на різних площинах величезного сценічного апарату: гратиме якась нова композиція одночасовості.

Сцена запроєктованого варшавського театру дає режисерові найширші можливості: вона підкреслює через свою динамічну побудову три основні напрямки простору й тим самим дає можливість „з'елементизувати“, тобто розкласти в системі координат не тільки малярську чи різбарську декорацію, але й повороти, жести з тих з'елементаризованих чинників творити нову одночасову композицію, де декорації та жест діятимуть в часі, а слово й музика в просторі. Натуралізм та романтизм залишаються в старих театрах, а в новому театрі здобуде своє місце сучасне видовище.



Мал. 2. Вигляд залі та сцени з прожекторної

ної акції, що відповідає словом та жестом в часі та просторі, зможе нарешті цілком себе виявити, тому драму можна буде оновити. Тільки від режисера та автора залежатиме доля твору на сцені.

Залю для глядачів трактовано в проєкті, як функціональне знаряддя, щоб слухати та споглядати. В залі нового театру слухачі слухатимуть не тільки голоси, але перш усього, слова мови людської, знаряддя відносно слабого. Архітектор поставив собі за завдання дати залі таку форму, щоб посилити голос. Спираючись на закони акустики, перевірені від Густава Ліона, творця нової залі Плейеля в Парижі, архітектор, щоб зміцнити силу голосу надав стелі кривої форми. Ця крива поверхня наче рефлектор відбиває голосові хвилі за законами природи. Крива так розрахована, щоби різниці між сумою шляхів голосу відбитого від кривої поверхні та шляхом, яким голос безпосереднє доходить до вуха слухача, була завжди менш за 22 метри, тоді немає подвоєння голосу, й тому голос звучить міцніше.

Сцену розміщено так, що з кожного місця залі її однаково добре видно.

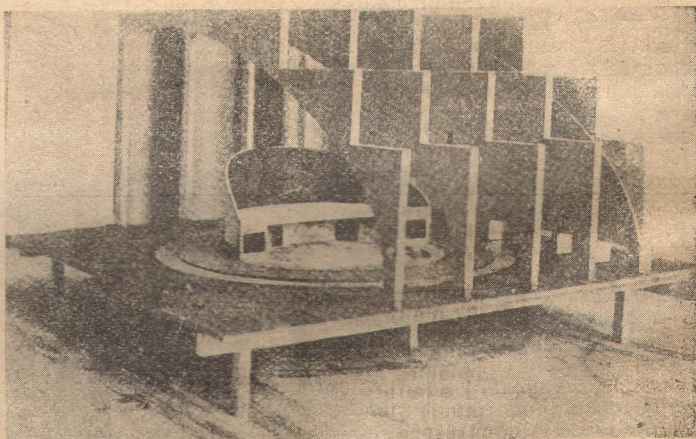
Через таке оформлення залі кубатура її відносно невелика, а це значно знижує кошти будівництва. Через розміщення різних варстатів, декораційної і т. д. Під амфітеатром (там готують декорації і звідти висувають в певні моменти на кільця сцени), кожне місце будинку якнайбільше використане, а це знов впливає на зниження коштів будівництва. Театр може вмістити тільки коло 3000 осіб, але автори проєкту вважають, що в Варшаві за таким типом слід було б збудувати театр на 6.000 — 10.000 осіб.

Архітектори докладно розробили проєкт аж до найменших дрібниць. За проєктом театр займатиме ділянку, що має 100 метрів довжини та 80 метрів ширини. До будинку можна заходити з усіх 4-х сторін.

Майже половину першого поверху призначено для відвідувачів. З боку головного чола розташовано численні та широкі входні двері. Середні входи призначено для глядачів партеру та балькону; входи по кутах призначено для проходу до амфітеатрів.

В центрі пляну, під партером, у вузькому розумінні слова, розташовано невелику залу.

Один бік театру відведено для приставки декорацій; він має ліфти та різну машинерію. З другого боку театру розташовано кранниці та кав'ярню, до яких зроблено входи зовні. На задньому чолі розташовано приміщення для дирекції, адміністрації та зроблено входи й залі для акторів та статистів.



Мал. 3. Макет театру збоку

На першому поверсі партер та сходи до нього, що йдуть аж до балкона, оточено двома кільцями сцени, за якими розташовано різні служби (приміщення для декорацій, для костюмів, меблі, кімнати для артистів тощо). Верхні поверхи призначено для амфітеатрів, що мають кожний власне фойє з виходом на головне чоло.

Заля, що має форму рівнобічної трапеції, покрита, як ми вже казали, параболічною стелею такого ж роду, як і стеля відомої концертної залі Плейєля в Парижі. Ця стеля сконструйована так, що відбиває звуки до залі й має високі акустичні властивості.

Одною з найцікавіших властивостей цього театру є велике значення, що надано зручності руху публіки.

З чола 30 метрів (мал. 5) публіка входить до партеру та балконів через 6 широких дверей. Двері ведуть до просторого передпокою (1, мал. 5) й публіка підходить до кас (2) і до контролю. Глядачі, далі, вступають до просторого приміщення (3), з правого й лівого боку якого розташовано два широких приміщення для зберігання одягу.

При вході до театру, як і при виході відвідувачі роздягаються або одягаються цілком спокійно, не заважаючи жодним чином потокові людей, що йдуть в гору, або спускаються з гори.

По обох боках напівкруглої галереї, що веде до сходів, які йдуть до партеру та до балкону, розташовано кав'ярню та ресторан з відповідними службами (6, 7, 8, і 9).

По кутах, входи на кожне чоло (14) призначено для публіки галереї. Одні входи призначено для відвідувачів, що мають уже квитки. Інші двері приймають відвідувачів, що йдуть до каси (16).

Ряд сходів (18) та ліфт (17) ведуть до амфітеатрів. Кожний поверх має свої власні сходи.

Кожна група робітників, що працює в театрі, має свій окремий хід з роздягальнями, службами, сходами, ліфтами, залами і т. д. Це дуже полегшує контроль.

Поруч із входом для приставки декорацій (20) розташовано вхід для столярів, малярів, персоналу, декораційних майстерень (21). Далі, поруч з механічною майстернею розташовано вхід для машиністів та персоналу центральних станцій ogrівання та силової (22).

Також не залежні один від одного ходи дирекції та адміністрації (26) артистів та музикантів (28) і статистів (30).

Перший поверх, крім сцени та партеру, цілком призначено для декораційної справи. Тут розташовано різні склепи, призначені для полотен (42 малюнку 5-го) меблі (43), тяжких предметів (45). Тут же розташовано майстерні малярів, столярів, механиків (38 — 39).

Обидва рухові кільця (54 — 55) мають відповідно 6 та 3 метри ширини. Ці кільця можуть служити, щоб показувати або картини зарані заготовлені в частині, що її не бачить публіка, або для різноманітних сценічних рухів (рух екіпажу, показ поїзда, або корабля, зустріч війська тощо).

Арьер - сцена в 5 метрів завширшки з потужними кранами по краях дає можливість переміщати декорації вздовж і утворювати третій рухомий плян. Нарешті, повторюємо на рухомих кільцях влаштовано площинки, що можуть крутитися, та різні приладдя, щоб давати сторчовий рух.

Машинерія дає найширші можливості для досягнення різноманітних сценічних ефектів. Сцена отже, дає можливість режисерам використовувати цілком нове джерело емоцій, незнане до цього часу.

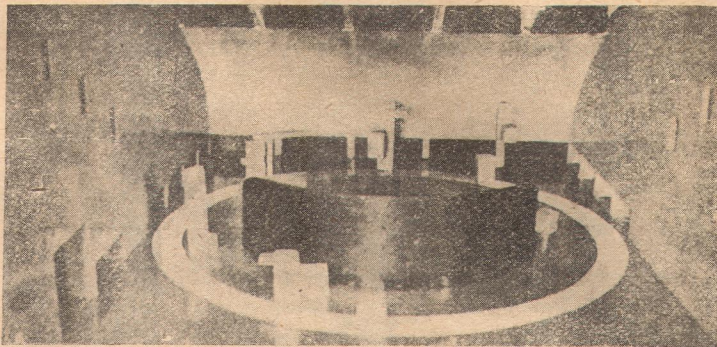
В 4-х верхніх поверхах розташовано амфітеатри (60 малюнку 5) з власними роздягальнями, також улаштованими так, щоб не заважати рухові (61), фойє (62), балконами - терасами, звідки відкривається зір на майдан (63). По цих різних поверхах розташовано також залі різного призначення (65): для виставок, вистав, спеціальних репетицій тощо.

Залі для репетицій артистів (66) та статистів (64) приступні через сходи заднього чола. Нарешті по останніх поверхах розташовано архіви, а над амфітеатрами розташовано залю прожекторів (78), що оживляють сценічну виставу.

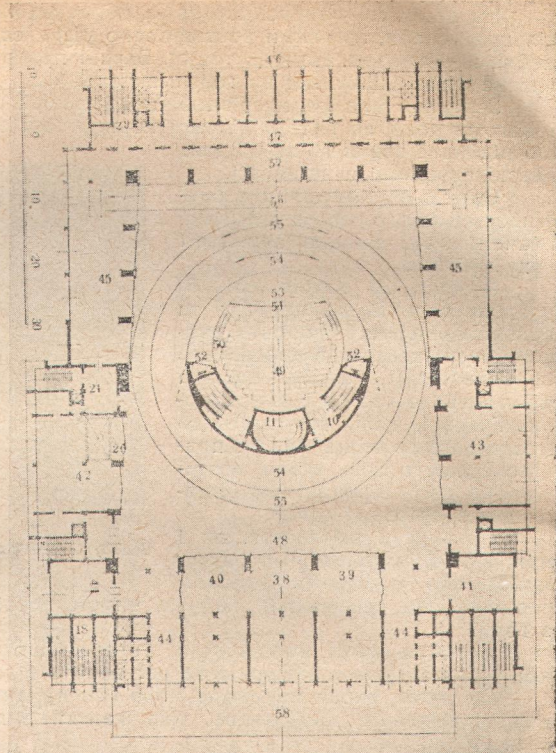
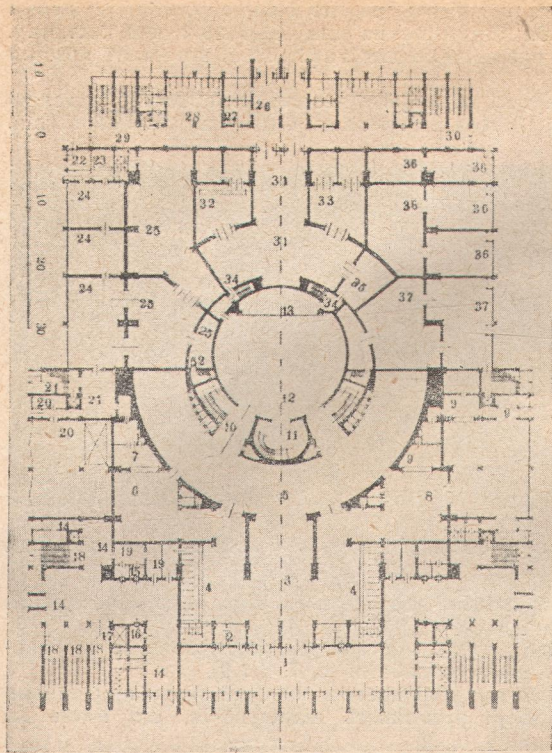
Як бачимо, загальна композиція плянів дуже доцільна. Особливо слід вітати просторість та число приміщень для публіки: фойє, галерії, сходи, зовнішні тераси приємні в гарну годину й пристосовані для допомоги та евакуації публіки підчас якогось лиха...

Загальне архітектурне оформлення цілком сучасне. Архітектурні об'єми логічно впливають з плянів різних поверхів. Входи, сходи, різні залі зі значними площинами складають увечері та вночі цікаві ефекти.

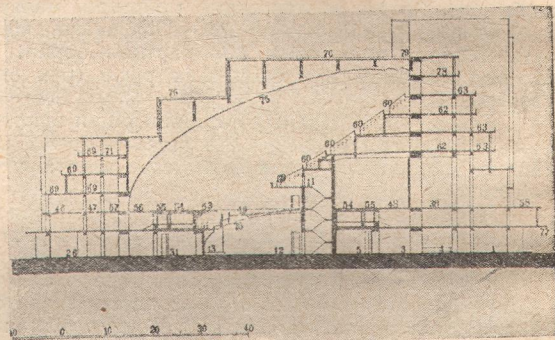
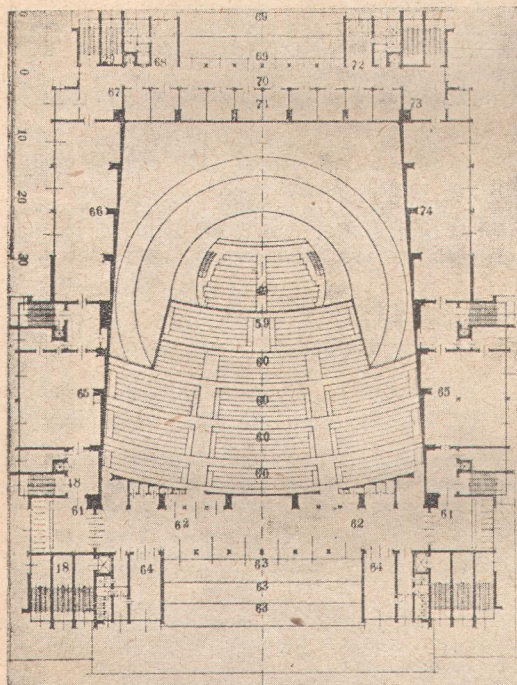
Головне чоло вище заднього; по боках його розташовано дві великих квадратних вежі, в яких розташовано сходи до амфітеатру. Всі пропорції добре продумано. Бокові чола йдуть за



Мал. 4. Вигляд залі без амфітеатрів зі станками на кільцях



Мал. 5. Плян першого та другого поверху та плян над амфітеатрами



Мал. 6. Розріз по головній вісі будинку

параболічним розрізом залі трьома терасами. Заднє чоло зі сходами по кутах побудовано на тій же засаді, що й головне чоло.

Мал. 1 показує вигляд рогової вежі театру увечері. Мал. 2.— Вигляд залі та сцени з прожекторної. Мал. 3.— Вигляд макету театру збоку. Мал. 4.— Вигляд залі без амфітеатрів, зі станками на кільцях. Мал. 5.— Плян 1-го поверху та другого поверху і плян над амфітеатрами. Мал. 6.— розріз по головній вісі будинку.

Б Л Ъ О К - Н О Т

„крила“ володи- мира кузьміча

п. дідро За останні два роки Радянська література має значні здобутки творчості нової індустріально-пролетарської тематики.

Одним з перших місць Української пролетарської літератури, що зумів зробити своєчасний і в основному вдалий поворот до розв'язання сучасних тематичних та художніх шукань — є В. Кузьмич, що знаменується появою великого роману „Крила“

„Крила“ Кузьміча треба вітати як одне зі значних досягнень на фронті української радянської літератури.

Своїм значенням роман, безперечно виходить за межі української радянської культури.

Є всі підстави розглядати „Крила“ як досягнення всієї радянської культури.

Роман „Крила“ показує величезний зріст пролетарської літератури.

Генерація молодих українських пролетарських письменників вже дала значні розміри, але за романом „Крила“ залишається перше місце, по розміру охоплення романом тем.

Роман освітлює кілька окремих значних тем, які зливаються в одну велику тему, являється це поєднання великим цілим. Тут автор висвітлює: літунську справу, будівництво авіапромисловості, авіаційні бої, змовництво, конкуренцію радянської й закордонної промисловості, боротьба з бюрократизмом тощо.

Не зважаючи на те, що ця галузь (боротьба зі шкідництвом та бюрократизмом) посідає в нашому житті велике місце, це явище дуже замало висвітлено в нашій художній літературі, й тому тема роману „Крила“ набирає ще більше актуальності. Очевидно, саме тема являє собою певні труднощі, що відштовхують від себе дослідницьку спробу сучасного пролетарського письменника, тому Кузьмич заслуговує до себе більшої уваги пролетарського суспільства, що взявся за цю тему й досить докладно опрацював.

Автор „Крила“, за винятком деяких дефектів цілком упорався з завданням радянського письменника.

Протягом широких полотен роману автор докладно висвітлює значення винахідника, перелічує перепони ворожих елементів до пролетарської справи й показує шляхи, якими йде справжній будівник соціалізму.

Винахідник Костенко — пілот, що має за собою славне минуле з часів громадянської війни, — працює над конструкцією літака зовсім нової системи, з електричними крилами, що має в великій мірі просунути справу авіації вперед, не лише в радянському союзі, а й в цілому світі.

І ось на своєму творчому шляхові, цей представник робітничої класи, натрапляє на перепони вміло розставлені шкідницькими руками білогвардійця Кляйстера, що примазався до лав комуністичної партії й здобув відповідальну посаду керівника українського Авіо-Синдикату.

Автор уміло змальовує, як Костенко в своїх творчих змаганнях натикається на безліч перешкод. Упертість Костенкова змальована, безумовно вдало, але незрозуміло, на решті, чому Костенко, як партієць не сповіщає вищі партійні та радянські інституції про відомі йому факти контрреволюційної діяльності Кляйстера, а покладається на свої та свого колективу сили.

Тип Костенка висвітлений автором, безперечно тип життєвий; тільки завдяки тисячам Костенків — ударників на всіх ділянках будівництва соціалізму, ми на сьогодні маємо успіхи в нашій будівництві, у виконанні п'ятирічки.

Роман „Крила“ написано простою мовою зрозумілою для робітничого читача й досить уміло розподілено дійові особи, а тому протягом усіх 600 сторінок — читається з неслабною зацікавленістю.

Антиподом Костенкові в романі виступає згаданий білогвардієць Кляйстер Аркадій, що з метою шкідництва має цільний зв'язок з закордонною капіталістичною авіо-фірмою „Роньє“, який всі свої дії скеровує на користь західно-Європейської буржуазії і на шкоду радянської авіо-промисловості.

Слід зауважити як на слабе місце в романі, що зв'язане з постаттю Кляйстера Аркадія, це надто не натуральний спосіб переходу його до табору більшовиків з метою шкідництва.

Як би він не був схожий з своїм братом близнюком, — певна відмінність повинна бути, повз яку не могли пройти близькі Ардональда.

Не змальовано послідовності, щодо орієнтації Аркадія в умовах радянського одеського життя. Описову форму в романі побудовано так, що перед читачем постає запитання: невже в Одесі, 1920 року були одні непробудні дурні?

Поруч із завзятими свідомими контрреволюціонерами, — Кляйстером Аркадієм та Шотер Фрідою (його дружини), що активно провадять шкідницьку роботу на користь світовому капіталізму, автор зарисовує цілу низку несвідомих шкідників — бюрократів в цій галузі, серед яких значне місце посідає Надрика (директор Авіо-Заводу).

Ці Надрики не менш небезпечні для робітничої класи, бо завдяки їм у нас могли провадити роботу: зграя шахтинських, наркомземівських, залізничних та інших шкідників.

Автор досить образно змальовує діяльність двох урядових постатей з Авіосиндикату „партійців“ Секретарика та Секретаренка, що їх виплодило дореволюційне українське міщанство, які потім з провалом жовтоблакитної петлюрівщини пролізли в радянський апарат маючи за девіз „тепліше пригорнутись до керма влади“, вони сліпо захоплюються високою технікою Заходу, й стають через це сліпим знаряддям у руках Кляйстера і Роньє.

Поруч із цим автор змальовує тип Сидоренка, діяльність якого проходить поступово через широкі полотна роману, як сумлінного партробітника, колишнього партизана, що позбувся ноги в боях громадянської війни, а тепер обіймає посаду секретаря партосередку на Авіозаводі й спокійно виконує свої обов'язки.

До позитивних персонажів в романі слід віднести: Мар'яна Штепа (комсомолка), Петро Штепа і Новицький — робітники Авіозаводу.

Цих трьох представників робітництва автор змальовує як справжніх пролетарів цілком свідомих своїх класових завдань і ладних за справу робітничої класи постояти хоч би й коштом власного добробуту.

Досить багато часу приділяє автор німецькому робітникові, що працює на авіозаводі Отто Фогелеві. Колишній соціалпатріот Фогель втікає з Німеччини до Радянського Союзу й стає прихильником радянської влади й компартії.

Але разом з цим, Фогель, свідомий намірів Вальтера Скальда (агента Роньє), перебуваючи в дружньо-близьких стосунках з Костенком, не відкриває йому очей на Скальда. Між тим цю колізію взаємовідносин між Скальдом і Фогелем, автор не розв'язує, а

тому вона так і залишається читачеві невідомою.

Не можна обминути припущеного автором трюкізму в змальованні втечі Фогеля від поліцаїв, що до певної міри порушує стиль, й звертає на себе увагу читача.

В галерії негативних типів звертає на себе увагу полонений білогвардійський офіцер Орлов, що його в час відбудови використовує Авіосиндикат, як інженера-авіатора. Хоча зовнішньо він намагається виявити себе за лояльного до радвлади, фактично ж в його діяльності спостерігається вовча вдача спрямована на шкідництво соціалістичному будівництву. Орлов, як і решта шкідників приховано перебуває на боці групи Кляйстера, але автор чомусь змальовує його діяльність відокремленою без належної оцінки.

З рештою автор виводить, що Орлов, який в свій час робив перешкоди користі Костенкові, згодом, кінець-кінцем, переможений морально наслідками Костенкової роботи звертається до останнього й просить пробачення.

З певною експресією автор змальовує капіталіста Роньє, який всяке становище використовує для поживи, щоб міцніше набивати свою кишеню свіжими мільйонами, за допомогою досить колоритної постаті соціально-демократичного лідера — секретаря Вайца.

Ці Вайци допомагали потопити в морях крові Саксонську й Угорську Радянські Республіки, Гамбурзьке повстання 1923 року і тепер торують шляхи в Західній Європі до голої фашистської диктатури.

Наприкінці слід сказати кілька слів про роман „Крила“ в цілому.

Тематикою й трактуванням „Крила“ є свіжий струмок в українській радянській літературі. В деяких місцях (втеча Отто Фогеля, Костенко й Сидорук у руках Махновської банди та перемога літуна Костенка, над французькими літаками) автор висвітлює у формі малоймовірного трюкізму та надто вже великою перевантаженістю деталями, через що подеколи затушковуються місця сильні, динамічні, промовисті. Але поруч із цим у „Крилах“ є місця, які показують, що автор вміє давати художні типи, є місця, що вражають міцною емоційною насиченістю: вони свідчать про безперечний авторів хист.

І коли пригадуємо заяву тов. Безименського на XVI партз'їзді, що на літературному фронті не все гаразд, то роман Кузьмича „Крила“, являє собою міцну цеглину в побудові Радянської літератури, й коли б наші письменники продукували таких книжок більше — не доводилося би констатувати прориву на літературному фронті.

коментарії на берегах салієнко

Хтось із червоноармійців Н ного полку забув книжечку: „Путем Побед“ стихии песни о Красной армії „АРП 1930 г. Цена 50 к., стр. 58 + 6“, яка й потрапила випадково мені до рук. Мене зацікавили нотатки на берегах книжки. По писаному можна судити, що автор нотаток розвинений і дещо розуміється на літературі.

У цій книжці 27 віршів. Багато з них нічим не відзначених, над деякими поставлено птички, а проти деяких — кілька слів коментарій. Чому над деякими нема ніякої помітки, або птички стоять? Чи то може кращі вірші, чи гірші? — не знаю, відповідати не берусь, отже і зупинятись на них не буду, щоб не видумувати свого, а перепишу лише так, як воно є. Коментарії і ті вірші, що вони до них подані.

І. Вірш Іосифа — Кисельова:

Мы знаем:
путь наш
дик и крут,
в огне
и в грохоте мортир.
Но эти годы
потрясут
еще непоколебленный
мир.
(стр. 14 — 15)

до нього коментарій — „Правильно — молодець“. Далі йде цілий ряд віршів з птичками і без.

І. Ушакова — „О щенке“ а внизу олівцем — „Шкода щеняти“ (стр. 21 — 22)

„Поход“ — Евг. Нежинцев,
рядки:
„И на привале за рекою
По вечерам латыш и сарт
Бросают верною рукою
Разбитую колоду карт“
Підкреслені.
А з боку олівцем:

„А у нас на привалі стінгазету випускають, або умови соцзмагання складають та перевіряють, а в карти ніхто не грає. Правда ні латишів ні „сартів“ у нас нема. може тому?

Також підкреслений рядок.
Глаза в затилок“. І знак запитання.
А збоку:

„А ходять назад чи вперед, коли очі на потилиці?“
(стор. 22 — 23)

Під віршем „Пулемет“ Бор. Турганова: „аж надто спокійний. Треба б розважливим бути“.

У вірші „Эскадрон“ того ж Турганова чомусь підкреслено: „вешняя гроза“, „коварный враг“ і

„Любимая вот мой рассказ.
он прост, как наши дни
.....
И мы с тобой, настанет час
Уйдем с земной межи.
Но кто то будет после нас
любить
бороться,
жить...“

і збоку: „А я думав, що ні. Та не може ж бути? Жаль, жаль...“ У вірші „Ганс Бруннек — Латыш“ — Неженцева підкреслено:

„Зеленый абажур и чай,
На кресле шахматы и скрипка.
Уроненная невзначай
Полупритворная улыбка“
далі.
— Ты помнишь Бруннек как в бою
мы о весне мечтали вместе“
і далі:

О Бруннек, Бруннек, где ты брат?
Земля — в цвету
Сады — в похмельи,
Вернись, мой друг,
Вернись назад,
Мы снова радости разделим“
а на берегах:

„Обстановка нічого собі. Пристойненько так би це вдвох і пів літра роздавить би не завадило? У „Шинелі“ Бориса Скорбіна“ підкреслено:

„Но в любой
простреленной шинели
вижу я грядущие века“
стр. 34 — 35)
і коментарій:

Глибше ніж у Безименського. У того революція в шапці, а цього цілі віки в шинелі. Дуже глибоко.

Далі з „Оборони“ — Ушакова взято:

Я люблю, чтобы птиц замая
синевой, желтизной, изумрудом
Припадали к ручьям зелены
И стояла плотва у запруды“.

І примітка: „Це з попом і то навряд чи розібрав би, дарма, що він по цих „ізмурдах“ спец“.

а проти:

„Мы отстроим свои поезда в скорострелках, броне и в плакатах“

— „В плакатах будувати легко, а в повітрі іще легше“.

Проти: „Товарный 29 — 238“

Турганова:

... мы покой завоевали прочный,
время шло и мы свой срок отбыли

... и довольный этой мирной долей
жил я ни о чем не беспокоясь“

— Так-таки ні про що? „Срок одбули“.
покой завоювали й годі? А в нас 5-ти річка,
а в нас індустріялізація, а в нас промфінплян
на 100%. Шкода“

(стр. 12)

і далі:

... Увидал я старый - старый номер
29 — 238...

— Понял я: не затихает схватка,
только фронт войны переменялся,
и вагону, как родному брату
шапку, снявши, низко поклонился
(стр. 43)

„Бідний ви. У вас мабуть і сестри в
піонерах нема, що кланяється до землі ва-
гонові, що він навів вас на таку істину про-
сту, що в нас „не затихает схватка“.

Проти „Старая шинель“ — Ушакова
— Дивись „Шинель“ — Скорбіна стор.
34 — 35“.

Підкреслені і нічого не написано проти
їх слова:

Старую шинель не оттого ли на
особом я держу гвоздке. (стр. 43)

„Призывник“ — Павличенко:

Вспомнив как ты наклонялась
неловко

И целовала меня в полумгле
Крепче прижму я к брустверу

винтовку,
Чтобы не даром патрон потеплел“
(стр. 45)

— „Тепер і я свою споминатиму
Христю, ато завжди кулі „за молоком“.
Незнав я такого способу. Зразу „отліч-
ным стрелком стану.

„Маневры“ — Петра Ойфа.

... Но все пройдет военною игрой
(стр. 48)

— Так що це людям робити нічого, то
вони граються? Щось не похуже, це наче в
попів було. Не глибоко“.

„Гармонь“ — Бор. Скарбіна.

„Мы шли походами и селами
Зарею ранней и в закат“

(стр. 50)

— „А що кажуть в університет і в ко-
лошах шли“.

„Молодой большевик“ — Подосенина

И лишь звонкие луны
Средь ночевок степных
Нам на струнах латунных
Пропокот песнь весны.

(стр. 54)

— „Луна“ — місяць? А чого ж їх багато
стало і співають вони? Новинки в астроно-
мії“.

„Смене“ — Берлянт и Биргер

„Но если сумрак
притихший хвойный
вдруг нацелится в нас обрезом.

— Стріляли білі бандити, куркулі, — а це
вже й „сумерки“ з обрізів ціляться. От лиха
година з капіталістичним оточенням!“

„Обещание красноармейца“ — Ушакова.

„Обещаю думать о том
кто на западе из-за решетки
Ярко красным машет платком“
(стр. 58)

— „Баснями солов'я не накормиш“.

і далі:

„И если на пост он назначит
(командир МС)

в жару
в дожде,
и во льду
не поступлю иначе
Надену шинель и пойду
(стр. 58)

Нехай в дожде и „во льде“, а чого „в
жаре“ іти в шинелі? Виходить, наче: — щиро і
„Не йде курка на базар, то її несуть“. Не
вмотивовано“.

А в кінці:

Автори сьогоднішньої Червоної армії
не знають“...

ВІРШІ В МАСОВИХ ЖУРНАЛАХ

і. гаденко

Поезія в ма-
сових журналах
має привертати до
себе пильну увагу
критиків і письменників. Більшу ніж до поезії
в „товстих“ журналах, бо до читача доходить
журнал масовий, а не „Червоний шлях“.
Але... розгляньмо кілька зразків з журалів
„Червоний Хрест“ і „Селянка України“.

Червоний хрест:

У вірші В. Сосюри „Ленін“ надто
багато „красивих“ загальних місць, що ні-
кому нічого не говорять, бо не конкретні й
не свіжі.

„Линуть роки, як птиці багрянні,
Тільки чути, як крила міцні
Нас несуть, де горять у тумані
Світової комуни огні“.

Схоже, що автор писав у тумані „Крила“, „туман“, „огні комуни“, „багрянці птиці, та хіба ж це образи 13-року революції, боротьби й будівництва? Це ж непотрібна й шкідлива річ, бо відбирає увагу від суті і привчає читати мислити так само багрянотуманно — крилато.

По пташиному!

„На селі“ Вірш Михайла Пронченка“. Автор намагається свої суб'єктивні емоції забарвити соціальними мотивами.

Він хоче показати, як зрушило село, поки він був у місті. Школа, постамент льоха, „Червоний Хрест“, антена. Одне слово, нове село!

Тільки немає в цьому селі... колективізації!

Зате у автора естетизму не менше, ніж у колишнього панича, що на село приїжджав милуватись:

„Знову я на селі, де тополі
Де шумлять у задумі жита,
Де вітри отаманять у полі,
В небі сонця печать золота“...

Автор так захопився „поетичним“ лексиконом, що для нього у елеватора — „корпус ясний“, а трактор не їде, а „лине“. Ніби жайворонок!

Журнал, № 4 М. Сосюра. „Сестрі“
Це вже не В.Сосюра, а М. Сосюра, хочі пишуть вони однаково. Психологам треба дослідити, як впливає однакове прізвище на властивості творчості окремих поетів.

Вірш „Сестрі“ має правити за функціональний. Він оздоблений малюнками. Гарно надрукований. Угорі прізвище відомого письменника. Редакція сподівалася, що, прочитавши цього вірша, робітниця й селянки — наймички, батрачки й середнячки лавами посунуть на курси Першої допомоги.

„Слово світле і ніжне „Сестриця“
Наче музика в серці брентить“.

Сестра у вірші молода, ясноока. Це підкреслюється повтором.

Але наврод, щоб цей вірш міг бути функціональним.

Поперше, трудящі жінки не тому в сестри, йдуть, що у Сосюрі „в серці брентить“ — у офіцерів від слова „сестриця“ теж брентило! А подруге Сосюра запевняє, що сестра обов'язково має бути „молода, ясноока“, — а хіба всі в нас молоді і яснооки? Отже, виходить, багатьом жінкам двері зачинено на курси.

Будемо сподіватися, що вони не приділять уваги цьому віршеві і підуть на курси, а то редакція Сосюрі шкідництво закине.

Журнал, № 11. М. Годованець — „Гривня“. Річ цілком відмінна від попередніх. Байка. Написано її на двотижневик „Червоного Хреста“. Могла б правити за функціональну, як би не така нудна й назадняцька:

„У скрині лежачи на дні,
колишня панська штучка —
загорнута в якімсь рядні,
почала глузувати з гривні“...

Ну, гривня, звичайно, не піддається каблучка напосідає, а книжка гривню обороняє — каблучку лає, і так 30 рядків минає. Нарешті авторові обриває і він прорікає:

„Де на мільйони гривню множать,
— Величні там творять діла“...

Може кого й заохотить цей вірш дати гривню на „Червоний Хрест“ — написано жалісно!

1930 рік журнал „Селянка України“ розпочав „поезією поетично настроєного поета“ Миколи Михаєвича — „Голосніше стукай, серце юне“ (№ 1):

„Будівництва переквіт зелений
І рожевий передзвін зорі“...
„П'ятирічка в шинах оксамитових (?)“

Річ многобарвна! Безперечно. Але читачеві легше уявити зеленого письменника в рожевих оксамитових штанах, ніж „п'ятирічку в оксамитових шинах“, „будівництва переквіт зелений“, „і рожевий передзвін зорі“!

В журналі №№ 2, 5, 7. — Три вірші П. Горбенка.

Вірш — „Ленін — ми“. Було б не погано, якби автор не притягав за вуха природу. Згадка про смерть вождя й сама посумна. Нащо ж тут такі рядки:

„Крутить кура, І з болем загадка
в заметах села невесела:
Похмуре небо... сьогодні шість,
Вітер... як вмер Ільїч...
Сніг...“

Це буржуазний літературний засіб, притягати природу до людських переживань — тільки затемнює сенс. Виходить ніби поет свій сум умотивує поганою погодою.

У вірші „Сталевий птах“ (№ 5) П. Горбенка:

„Село. Майдан. Цвітуть прапори“...
Схематичні селяни провадять схематичні збори. Порядок денний — збудувати літака. Організованого активу, видно, немає в селі. Справу врятовує стара Химка.

„Зійшла Спинилась. Важко диха.
В очах старих вогонь не згас“...
„... Загуб майдан, закопошились.
— А правда, Химо, правда, так...“

І... Химко — Горбенківський літак го-
товий! І автор задоволений.

Більшовицький весні у № 7 журналу
прокладає шлях вірш „Весна“, того самого
П. Горбенка.

У вірші „Не ходи ти, матусю“ (№ 6)
Таня Смірнська посварила сина з матір'ю,
щоб довести доцільність колективізації.

Син каже:

„... Не кричи і не сердься на мене.

Що тебе на кому н у зміняв“...

„Ось ти знову за СОЗ мене лаєш

І боїшся його, як чуми...“

А мати йому на це відповілає, плачучи:

„Не піду, не бажаю до СОЗ'у,

Не залишу я батьківський дім“...

Даремно мати плаче! Нам'яла б добре
чуба, щоб не перекручував політику, не ро-
бив лівих закрутів, не плував СОЗ'у з кому-
ною, не лякав матір, що, як буде в СОЗ'і,
то будинок заберуть.

Такий вірш шкідливіший від куркуль-
ської агітації.

Вірші Івася Голя „Уже читаю“
(№ 10) та „Лист з комуни“ (№ 11) най-
ближчі до функціональних. Тільки рядки
дуже розбиті. Навіть там, де не треба.

„Як тільки вільна,

то

беру

і читаю

книжечку...“

... Одвідаю. Читаю

уже трошки“.

Як бачимо, віршів у „Червоному Хресті“
і в „Селянці України“ небагато. Це й добре.

Таких віршів треба якнайменше. Потрібні
вірші функціональні. Функціональні вірші
писати не легко.

Тут поетових переживань... „надхнення“
(творчого настрою) не досить!

Потрібні знання, глибоке розуміння,
марксистське розуміння — і стану продукцій-
них сил країни, і економічних стосунків і
політичного ладу, і психології громадської
людини. Мало того, треба добре вивчати
матеріал із тої галузі науки й практики бу-
дівництва, що її популяризує чи пропагує
поет, щоб змістовні й конкретні речі були,
а не „дещо і „туманна даль“, або „птиці
багряні“ і „рожевий передзвін“ зорі“.

„Евріка“ іпполіт т.

Немає дитячої
книжки:

Нема.

І замислилось
ДВУ, але це не перешкодило О. Донченкові
халтурити на дитячій літературі.

І хтось з мудрих промовив:

— Дитяча книжка, це книжка дешева!

І „Евріка“, — кризу ліквідовано.

— Скільки коштує „Я“ Хвильового?

— Нічого, чи то... то пак 9 коп.

„Пудель“ Хвильового?

Тільки трошки на копійку од його „Я“ —
8 коп.

— „Ревізор“?

— 15 коп.

Єсть уже три дитячих книжки...

А там і пішло: Гедзів „Рейд Мирона
Гречки“, Гордієнка „Поламани люди“; Тене-
тині „П'ятниці“ і „Зненависть“ і ще з десятком
дешевих книжечок.

Інтересно, що думав реклямвідділ ДВУ,
коли вміщав на книжці Л. Чернова — „Опо-
відання про маленьку людину“ — список ви-
сезгаданих книжок, що під заголовком:

„По всіх філіях та книгарнях Держви-
даву вимагайте такі книжки для дітей...“

І підписалися:

„Комерційне Управління ДВУ“.

Могутня штука комерція, — раз — і дитяча
книжка є. Головне дешево й приступно.

Діток тільки жаль, та хай читають, ро-
зуму набираються, бо добра штука розум,
ой яка дорога штука розум!

живий „курилка“ іпполіт т.

Кость Буревій,
опом'ятавшись після
№ 3 поліщуківського „Авангарду“, за браком
місця в останньому, переніс свою роботу
на широкі сторінки „Червоного шляху“, де
умістив статтю „Конструктивізм“ „філософа
з головою хлопчика“.

Хоч стаття і має такий упереджений заго-
ловок і хоч сам К. Буревій говорить в ній,
що —

„Уже з самого наголовка нашої статті
можна догадатися, що ми будемо брати під
сумнів поліщуків конструктивізм“.

Проте ми не повіримо К. Буревієві і по-
ставимо під сумнів його спроби викрити
„поліщукізм“, як реакційну дрібнобуржуазну
течію, що в ній К. Буревій був неабияким
струмком, висловлюючись фігурально.

Та проте послухаємо самого автора:

„На наших критиках, а зокрема на В. Ко-
рякові, лежить величезна вина за псування
Поліщука початківця“.

Далі Буревій, висловивши таке „марксист-
ське“ твердження, гадає, що він виправить
помилки критики, що колись хвалила Полі-
щука, і вкаже на хиби його творчості.

Але насправді ми маємо маневр (не дуже
вдалий, бо пальці знать) відтягти увагу чи-
тачів від основних хиб (ідеологічних) Полі-

шука і реабілітувати Поліщукову творчість надто скомпромітовану.

„З ідеологічного боку тут цілковите захоплення комуністичним світоглядом...“

„По суті Поліщук у нас — покищо єдиний майстер віршованої агітки“.

„З „Європи на вулкані“ Поліщук розпочав новий етап у своїй творчості, етап конструктивізму“.

Ось вже все добре з'ясували ми і сумнівів немає до того, як бере під сумнів Буревій конструктивізм Поліщука.

Всього в нотатці не проаналізуєш і не встежиш, хоч і за поганою, шулерською грою, але ще один зразок „логіки“ філософа Буревія, вже не знаю з якою головою:

„В. Поліщук якраз у філософію „Медузи-актиній“, віршу, що має програмовий характер, вплив „ложку дьогтю“: отой його ідеалістичний „світовий великий розум“ таке ж має відношення до філософії пролетаріату, як спиритуалізм до матеріалізму, а оті всякі „насіння людські“ знижують тему до заявленої „проблеми поля“.

І далі ж на тій же сторінці:

„Ви ж тільки подумайте: наш великий Поліщук, геній, велетень, гамер революції, господар космосу, бог Діоніс (все без лапок — 17. М), порівнює себе з якимись там нещасними створіннями: слонами, медузами і тощими мочками моху! Бог і тоща мочка моху! (ах як зворушливо! — П. М.) — нічого казати: „дистанція огромного размера!“ Що це говоріть, а Поліщук росте: його чисельник збільшується“.

Можна цитувати й далі, але досить і цього, щоб показати невдячну роль К. Буревія, що може стати Поліщукові, за відомим прислів'ям, „опаснее врага“, бо надто вже нечиста робота.

„Курилка“ живий і треба бути на варті. Бо модифікований „поліщукізм“ пролазить на сторінки радянської преси, щоб реабілітувати себе всякими фиглями.

Але „Ярмарку“ немає і дивно, що фиглярі знаходять притулок на сторінках „Червоного Шляху“.

як можна спрофанувати хорошу ідею

(Скрипник Л. Будинок при мусових праць).

Почав читати книжку з великою цікавістю. Тема нова — взагалі про в'язниці в укр. літературі трохи писав І. Франко, а про радянські БУПР'и ще, здається ніхто не писав.

Спочатку книжка непогана. Яскраво поданий побут в'язнів, автор зумів показати, що це якраз радянський БУПР, а не старий каземат. Є окремі місця, що дуже вражають читача — сцена, вистави, Петьчина любов до праці, тощо. Мова чиста без претензій на красивість, проста, але добра.

Здавалося б, що вийде книжка, яку слід радити читачеві у протилежність „Запискам из мертвого дома“ Достоевського, що книжка ця відіб'є побут в'язнів, покаже як вони виправляються...

Але тільки й того, що герой, уже, мабуть, все передивився, все записав.

Через це й почалися трагедії, що створені на смак якоїсь нервової панночки.

Виявилось, що один в'язень хорий на поступовий параліж, що в героя є колишня коханка, що служить тепер у цьому ж БУПР'і за бібліотекарку, вона, між іншим, ніби спеціально переносить у життя окремі місця з відомого твору С. Малашкіна „Луна с правой стороны или необыкновенная любовь“.

Навіть сумирні в'язні, що досі працювали собі старанно в лікнепі, теж „показалися“.

І пішли такі історії, такі психологічні колізії а-ля С. Пшибишевський, Ф. Достоевський, що я... згорнув книжку й подумав:

Як швидко можна зіпсувати хорошу ідею поганими засобами!

Хроніка

Ол. Полторацький Пише роман „Три чверти екватора“ про подорож до Сибіру, Д/Сходу, Монголії, Пустелі Гобі й Тихого океану.

Здав до друку ДВУ збірку статтів під назвою „Поетика непоетичного“ куди, крім вступної статті щодо методів н/творчої роботи, ввійшли роботи про Вишню. Копиленка, Любченка й Куліша.

Вийшли з друку фактажі „Людина з Монбляном“ і „Етюди до теорії кіно“.

Виходить незабаром „Герой нашого часу“ — репортаж про сучасне Закавказзя.

С. Войнілович Закінчує книжку „Сеанси й Сеанси“ — стильова аналіза сучасного українського радянського кіно-мисецтва.

Книжка має розділи:

Стиль й світосприймання,

Ідеологізм сенсової ситуації, як основний засіб („Земля“ О. Довженка).

Мистецтво „моментального вражіння“ („На весні“ М. Кауфмана).

„Переживання“, як річ в русі („Експонат із паноптикума“ Стабового).

І. Гаденко Здав до видавництва „Наукова Думка“ збірку сан - освітніх віршів „Здоров'я здібностей, сили“, Збірка виходить в 1 аркуш за ухвалою Наркомздоров'я.

До ДВУ здав на 1½ аркуші збірку віршів „Тисячеротим гаслом“.

М. Скуба Склав угоду з ДВУ на збірку віршів „Демонстрація“.

Книжка має розділи:

Сільські плякати, Пересторога, Донбас і Куток інтимностей.

Для масової бібліотеки ДВУ здав книжку віршів про колективізацію, — „Трьохпільна трагедія“.

М. Булатович Здав ДВУ книжку репортажів на матеріалах колективізації під назвою „Герой Живе“.

Готує збірку віршів, що з них більшість друковано в журн. „Нова Генерація“ „Життя й Революція“, „Глобус“ тощо.

Ол. Ян Закінчив комедію „За тінями тіні—тінь“

І. Маловічко Пише поему „Перекон“. Впорядковує на замовлення ДВУ книжку — антологію віршованого матеріалу авторів з „Нової Генерації“.

Упорядковує для ДВУ збірку власних віршів.

Ол. Рохович Накладом книгоспілки виходить поема „Місто“. Через цей віршований твір автор подає українському читачеві уяву про місто сьогоднішнє і соціалістичне.

М. Ланцут З нагоди роковин революції 1905 року, „Книгоспілка“ видає повість „У дні першої перемоги“, що її автор присвятив подіям 1905 р. в м. Харкові.

Переробляє твір, що відбиває події української інтелігенції періоду 1918 — 1920 р. р. під назвою „Коли гомоніли степи“.

В. Гадзінський Накладом ДВУ мають вийти два перші томи трилогії „Визволена Україна“: перший „На передодні“, другий „Там і тут“.

Зараз працює над третім „Доба велетенського росту“.

Здав до друку на замовлення ДВУ „Коротенький нарис історії української літератури“, що забирає десять аркушів.

У Книгоспілці виходять дві нові монографії: 1) Про Василя Чумака — вибрані твори з критично-біографічним нарисом, „На руїнах модернізму“, і 2) Андрій Заливчий за новими архівними даними.

Написав дві нові поеми „Збруч“ і „Глибини“. Поема „Глибини“ починає збірку тої ж назви, що зараз є на розгляді в ДВУ.

Працює також над питаннями реконструкції української літератури, зокрема над питанням стилю, технічного оформлення й соціологічною аналізою Лівой течії у мистецтві, як частини реконструктивного періоду Пролетарської літератури УСРР.

Тарашкевич М. Пелих переклав на польську мову збірку віршів. Готує збірку поезій „Героя знайдено“. Уривки подано до „Нової Генерації“.

Опрацьовує програми малих форм з тематики заводу ДЕЗ.

Бюро ОППУ повідомляє, що зі складу організації виключено т. т. ШКУРУПІЯ, ВЛИЗЬКА та АНТОНЮКА за інтелігентські хитання та перших двох за небажання і неспроможність стати на пролетарські рейки в своїй творчості, що їм не раз було зауважувано від ОППУ.

Бюро ОППУ.

Адреса редакції: Харків, Сергіївська площа, Московські ряди, 11, Періодсектор ДВУ, тел. № 66-27. Прийом у справах редакції щодня з 1 до 3 годин.

Редколегія:

І. Маловічко, П. Мельник,
Л. Недоля, О. Полторацький,
М. Семенко (відповідальний редактор).

З М І С Т Т Е К С Т У Т А Ф О Т О

ТЕКСТ: лЕОНІД НЕДОЛЯ. жЕнщині-колгосп-
ниці. вірш—3. лЕОНІД ЗИМНИЙ. вантаж. вірш—6. Й. ПУСТИН-
СЬКИЙ. гудуть пляцдарми. вірш—8. ОЛЕКСАНДЕР РОХОВИЧ.
я готуюсь до вишу. вірш—8. ІВ. ГАДЕНКО. учімось науки здо-
ров'я. вірш—10. ОЛ. ЯН. сон, рушниця й оселедці. гумореска—11.
В. ГАДЗІНСЬКИЙ. проблема „форми“, як вона є. стаття—13.
ОЛ. ПОЛТОРАЦЬКИЙ. на нецікаву тему. стаття—17. М. СЕМЕНКО.
ну й репліки. стаття—30. Ю. МУЗИЧЕНКО. записки з „проліт-
фронту“. стаття—36. Б. ТУРГАНОВ. текстове оформлення агіт-
плякату. стаття—45. Б. СУШИЦЬКИЙ. моя розмова з шановним
опонентом. стаття—50. С. М. проєкт „симультанічного“ театру.
стаття—53. **БЛЬОК-НОТ.** П. ДІДРО. „крила“ володимира кузь-
міча—57. САЛІЄНКО. коментарії на берегах—59. І. ГАДЕНКО.
вірші в масових журналах—60. ІППОЛІТ Т. „євріка“. живий „ку-
рилка“—62. А. КОПШТЕЙН. як можна спрофанувати хорошу
ідею—63. **ХРОНІКА**—63.

Р. 11

ФОТО: оформлення виставки преси усрр худ.
СТРАХОВА—табл. 1 і 2. худ. ГЛУЩЕНКО. портрети м. скуби та
і. маловічка,—табл. 3. проєкт „симультанічного“ театру у варшаві.—
табл. 4. нова модель телефона, фабрики г. фульда.—1 стор. об-
кладинки. обкладинки книжок м. семенка та ол. полторацького.—
4 стор. обклад. та багато фото в тексті.