

що деякі заслуги щодо теоретичних термінів він уже має — наприклад, засвоїв терміна „деструкція“.

Т. Якубовський, ми починаємо розробляти теорію „екструкції“, як то Ви, бідолашний, впораєтеся з цим новим страхіттям!

(С. В.)

В № 5 „Критики“ вміщено „Фрагментарний огляд“ Д. Черемошного, де автор милостиво промовляє дещо й про „Н. Г.“. Його критичний огляд належить до ряду звичайної профанації критики в імпресіоністичному стилі „літніх оглядів“ — де не бракує апломбу й немає доказів.

І ось в цій надхненній продукції знаходимо таке:

«Щождо Ес Метера «Роману», що його названо було романом («Н. Г.» № 2), то спекулятивніше, незрозуміліше словесне плетиво навряд чи де знайдемо, «Н. Г.» побила тут усі рекорди, розраховуючи, очевидно, на міщанських хіхівок, на тих, хто читати може, не розуміючи того, що читає»¹⁾.

Так.

Ви кажете, що „Роман“ це не зрозуміле для Вас словесне плетиво. Ви читали, не розуміючи того, що читали.

Ми не в претенсії, бо всупереч Вашим твердженням розраховували не на Вас.

(Д. Г.)

У часто трапляється, що автор, написавши якогось вірша, побачить свої хиби лише тоді, коли вірша видрукують і на ці хиби покажуть. І це дуже добре, бо на другий раз таких хиб у автора не буде, якщо він серйозно ставиться до своєї роботи й дуже рідко буває так, що коли на хиби автора хтось указує, він їх або зовсім не визнає, або, визнаючи, намагається вдати з себе людину, до якої хиб не пристають, прикинувши їх тому, хто на ці хиби вказує, людину, так би мовити, з цілковитою удосконаленістю. Це вже дуже зле, й ці люди подібні до жаби, що надувалась, аж поки не лопнула. Отак сталося з Педою.

Надрукувавши (в Гарті № 1) вірша, якого випадково зачепив В. Шепельський у своєму листі („Н. Г.“ № 4), назвавши його незрозумілим для робітника, зчервонілий зі злості автор ні з цього, ні з того кидається на Шепельського й через сторінки Літгазети називає його підлабузником „Н. Г.“ і захисником міщанства.

Вітаємо, перш за все (в який уже раз) Літгазету, що й до сьогодні має апетит на такі-о лакомки. А чи не забула Редакція, що, наївшись такої зелені, вона може захворіти на холерину. Коли забула, — попереджаємо.

А тепер — до Педи, що ж, товаришу. Ми оце читаємо вже аж другого Вашого вірша, що Ви встигли надрукувати у „Гарті“ (Перший був у минулому році). І Шепельський сказав про нього дійсно мало, бо більшого вражіння вірш справити очевидно й не міг. Але коли оце Ви надулись та в додаток до вірша дали ще й пояснення, тут уже не просте вражіння, а навіть ефект.

Справді: Я бачився з тобою

Сьогодні в перукарні,

Ти мріяв про червінці,

Про меблі й манікюр.

І в мрійному напою

Не бачив Командарма,

А він прийшов в шкірянці —

За поясом кабур.

.....

¹⁾ „Критика“ № 5, стор. 115.

Наводимо пояснення автора:

Пояснення 1 (Літгазета № 11)

«Що тут незрозумілого, товаришу Шепельський. Чи може вам не подобається, що поезія використовується на боротьбу з бюрократизмом та міщанством».

Ну, й коментарі. Та Ви ж, товаришу, знаєте, що таке бюрократизм та міщанство, чи Ви про це тільки на одне вухо чували. При чому тут бюрократизм. Це — в городі бузина, а в Літгазеті — Педа. І оце Ви, борючись з міщанством, шукаєте по перукарнях командармів. Що ви оцим сказали. Ідіть на пляж, помийте собі голову, бо ще й мене не зрозумієте й скажете, що я підлабузнююсь до „Н. Г.“ і захищаю міщанство.

Пояснення 2

«А коли б у дійсності вірш був незрозумілим, то тут не винен автор, а винна Редколегія, що через технічні умови не вмістила цілого вірша, а лише половину».

А Вам відомо через які умови? Технічні чи логічні. Дякуйте за все. Добре зробили, що вмістили лиш половину. Для Вас же краще. А ми цитуємо лише третину. Теж з умов...

Пояснення 3

«Спасибі, шановний критику, але поки з Вас вийде справжній критик, навчіться грамотно писати взагалі, а потім попрацюйте над власними творами».

Якраз те, чого на сьогодні Вам, Педа, бракує. Ідіть...

(Г. В.)

Дозвольте в порядку дружної самокритики.

Приналежність поета до ВУСПП'у до чогось зобов'язує. Це ми хочемо нагадати А. Дикому, що вмістив в № 4 „Уж'а“ вірша „Кучерявий вечір“, що його не можна виправдати ні з будь-якого боку.

Соціальна цінність тематики, що цілком укладається в такі рядки:

«Люба моя мила,
Уста мої п'януть»

дорівнюється нулю.

Розгортання теми йде в такий заялозений імпресіоністичний спосіб:

«Кучерявий вечір...
... зорі мої, зорі...
Ти моя...
Гукнула гітара.
Вітер віти хиле...
І ж тебе не знаю».

Шабльон доведено до типічності.

Метафоричні аксесуари також абсолютно заштамповані

«... Вечір
Притуливсь до мене...
«Зорі...
Золоті шляхи»...

Рими промовляють самі за себе: „чуб-губ, зорі-ніколи, роси-коси, дим-голубим“.

І це все... Більш нічого в вірші немає.

Тов. Дикий? Коли цього вірша Ви писали ввечері, то це був для Вас, дійсно, „кучерявий вечір“.

(С. В.)

Редакція журналу „Глобус“ підсвідомо пішла на досі ніде нечуваний трюк для того, щоб показати „мертве“ в нашій поезії. Яскравий приклад цього ми бачимо в № 11.

Гр. Косяченко — життя.

Т. Осьмачка — три зірочки

М. Шульга-Шульженко — Любов.

Трудно, та ще й як, шукати життя Косяченкові, для цього треба зробити дуже небезпечну мандрівку, а саме:

І ось я злітаю за хмари...

земля —

у крові,

у диму,

безодні моря —

повні кари.

І радості й гніву і мук.

Після огляду такого пейзажу і вознесення на хмари:

— «На землю я тучею лину.—

(Замислений місяць вгорі)

І крик:

— «Научить догорить

за одну,

за коротку хвилину!».

Звикли говорити: життя людини — хвилинка. Добре коли за все життя людина в праці „згорить“, але Косяченко згорів за $\frac{1}{160}$ і шукає собі життя в небесах та в землі, а воно на землі.

«Свята рука колись мені

Поранила дитячі дні.

Самотній плакав я в полях

На сірій шлях».

Що це за один?

Це „святий“ Т. Осьмачка плаче не в „полях“ і не на „сірій шлях“, а в Києві на сторінки журналу „Глобус“.

Цей без назви (три зірочки) плач здається нам прямо таки від щирого, як то кажуть, серця.

А серце в т. Осьмачки дуже чуле, в його навіть душа ще є.

І хай вітри летять з долин,

Несуть вони мені пили

І в очі б'ють, і сліпну я,

Душе моя!

Тепер все зрозуміло.

Ой там за лісом, десь за гонами

упало сонце золоте...

пише Шульга-Шульженко, тому далі відомо, що буде.

Але проте цікаво, скільки тих сонць, що падають за гонами майже в кожному вірші, а все таки є і є.

Видно, сонце з неба зняти не трудно.

(І. М.)

Не можна закинути журналові „УЖ“ недостатність винахідництва. Останній номер (№ 4) приніс нам новий відділ під назвою „Книжка, якої я ніколи не напишу“.

Розділ цікавий, щодо виконання, з двох поглядів — „якої тільки дрянї у нас не пишуть“ і „чи хтонебудь признається в тому, що ніколи не напише соціально-корисної книжки“.

А. Любченко, один з піонерів цього солідного розділу не менш солідного журналу, відповів на це запитання досить ясно й зрозуміло.

Поруч з портретом автора відповіді — (між іншим з „виразом обличчя“ скептично європейським, чому цілком гармонують гетри) ми знаходимо досить одверту заяву, що автор ніколи не напише агітаційного твору на пекучу соціальну сучасну тему.

Треба оговоритися, ніхто б не наваживсь закидати будь-якому авторові про те, чого він не написав і не напише і його ставлення до цього. Але це ставлення сталося в даному випадку літературним фактом, а тому дозвольте...

Відомо, що пляни людини щодо майбутнього визначаються його побажаннями, дійсність же коректує їх в якийсь інший бік. Наприклад, людина хоче обов'язково одружитись з вродливою дівчиною, а потім — диви — він жонатий на якійсь мегері.

Ці побажання визначають спрямованість людини в певному відношенні, зокрема соціальна спрямованість, що перевіряється за принципом „скажи мені чого ти бажаєш, і я скажу тобі хто ти такий“.

Одним словом, письменник пише не стільки те, що він бачить, а те, що він хоче бачити й в цьому полягає прогресивність літератури як культурного чинника (в разі певного добору письменників, щодо їх соціальної спрямованості).

Гам'ятаючи все це, подивимось на пляни А. Любченка щодо майбутнього. Він ніколи не напише книжки („будьте певні, я ніколи не напишу“) про те як:

«Селянин... поспішає, чим дужче поспішає на могутній поклик непереможного гудка суворого димаря страшного велетенського заводу. І одразу ж, зодягши робітничу блузу й ударивши молотом, стає він неймовірно свідомим пролетарем. І одразу ж він тобі й мастер і кандидат до завкому й ретельний підшефник і талановитий самокритик» *).

Ми рішуче проти дешевих агіток.

Але ми хотіли, щоб так було б в житті.

А. Любченко так не хоче.

Нічого не зробиш. Значить, розійшлися в смаках.

(С. В.)

„Глобус“, хоч і має надто куций радіус, проте на халтуру його вистачить.

Ось № 10. З обкладинки та кількох фото у тексті можна гадати, що № 1 справді присвячений соціалістичному змагання.

Та це людині недосвідченій, або тій, що сторінки про соцзмагання сприймає, як гіркий додаток до таких дійсно солоденьких річей, як вірші (іменно вірші!) скажемо Марка Вороного (до речі — монополія якась Вороних і К⁰), або Воскрекасенка.

Не коментуючи:

„Ми з юністю прощалися
В походах і боях...
Та якось от zostалися
з гітарою в руках (!).“

*) „УЖ“ № 5, 1929 р. Ст. 25.

Це Вороний-син, а ось з к⁰ Вороного:

„Ліс сосновий синій.

Білі голуби

У блакиті виснуть

Ех, як би!“

І далі —

„ — Не спи!

Місячна долино! (!)

Мільйоний люд,

Уставай полинем

Гусями — гулю!

Ех, як би! люблю“.

Автор цих рядків т. Воскресенко на диспуті „Н. Г.“, в Києві шкодував молодих поетів „Н. Г.“, ну а ми не шкодуємо, що т. Воскресенко не в нас, бідних читачів лише шкода, що змушені читати отаке „змага́ння“ Вороного — сина з Воскресенком.

Хто з них перемагає? — Хто й зна; „Оба хороши“.

(П. М.)

ЦІКАВА СТАТТЯ ПРО НЕЦІКАВІ РЕЧІ А. САНОВИЧ

Від заяви про те, що: „факти мають значіння лише остільки, оскільки рука митця знаходить крізь них те, що за ним криється“¹⁾, — до блискуче зроблених нарисів про Іспанію й Адріатику Казимір Едшміт мусив був пройти довгий і незвичайний шлях.

Але ми не писали б про бійку півнів і можна навіть піддати під сумнів потребу літ — полювання на блощиць. „Для нас є факт — ефект і факт — дефект“ („Карусель“). І є факт, що просто нам не цікавий.

Тут треба нагадати, що словесна передача обов'язково порушує пропорції натури, що навіть стенограма й фото не мають змоги точно передати подію.

Отже, не можна подати факту в літературі, а можна подати лише повідомлення про нього.

Крім того (загальновідомо) — література кожної епохи старанно добирала для себе тематичний матеріал: цей добір завжди є дуже суворий. Матеріал змінюється, бо змінюються естетичні критерії.

Так — у худ. літературі. Література „позахудожня“ має інші критерії — раціональні.

В добу дифузії та боротьби між „худ.“ та „позахуд.“ літературою конструктори й раціоналізатори мистецтва мусять брати на увагу силу інерції.

Не треба боятись слів. Ми знаємо, що діалектично розвиваючись, худ. література дійшла самозаперечення.

Ми знаємо також, що на шляху до цього вона зробила багато цінних здобутків. І коли С. Трет'яков агітує проти метафори, то можна вказати на приклади Карла Штернгейма й теж таки Едшміда.

Тепер про ідеологічну витриманість.

Коли пам'ятати, що кожна школа є — жанр і кожний жанр є — матеріал, — зрозуміли непотрібність „реалістичної“ белетристики.

ВУСПП обстоює реалізми: пролетарський, динамічний і синтетичний²⁾; на практиці це значить виробляти романи.

¹⁾ „Die neue Rundschau“, III — 1917. Цитую за зб. „Експрессионизм“ М., 1923.

²⁾ Що всіх їх можна об'єднати під одною назвою: сімейний реалізм.

Можна сказати, що основна властивість реалістичного роману — є його сімейність. Раціоналізований (цебто призведений до науковости) роман дає — біологію, так у Золя.

Але людина — істота біосоціальна. Отже, у реалістичному романі пропорції покалічено коштом „соціальности“.

І там, де „соціальність“ є сюжетний стріжень — роману немає, а є публіцистика (Пільняк ¹⁾), а там де є роман — немає соціальности (див. приклади у збірнику „Література факта“, М. 1929).

Погодити марксизм з реалізмом — річ безнадійна.

У сімейному романі революція набуває „сімейного“ значіння і всім відомий вислів одного з радянських кіно-діячів, що коли треба б було показати війну з сьоми точек зору, — довелося б вигадати сім'ю з сьома братами.

І от ми мусимо зробити ухил у протилежний бік. Сім'я і кохання мають стати для нас за заборонені теми.

Їх попсувала художня література. Ми не віримо їм.

Завдяки сімейному реалізмові ми нічого не знаємо про сучасну молодь, про дійсні стосунки міста з селом.

Звідси виходить гасло — „біографія речі“.

Звісно, як усяке гасло воно захоче в собі низку небезпек. Виходячи з нього можна утворити своєрідний товарний фетишизм у літературі. Можна відродити культ машини, наявний у ранньому футуризмі. Можна канонізувати тимчасовий принцип конструкції та перетворити його на абсолютну норму. Але як принцип конструкції, як робоча гіпотеза — це гасло має стати за основу.

Сім'я й кохання тимчасово випадають з виднокругу нашої позитивної роботи. Тимчасово — бо ні в якому разі не можна затуляти очі на цю важливу ділянку людського побуту.

Випадають, — бо нам доведеться ґрунтовно здеструктувати сімейні жанри, практично, наявно показати неможливість, та ба — шкідливість їхнього існування.

І опис першої шлюбної ночі Ден - Ші - Хуа — є деструкція на тлі перелічених реалізмів.

II

Діалектика — річ хороша й доводиться тільки жаліти, що деякі т.т. частенько забувають про неї.

Коли матеріал, переростаючи рямки художньої літератури, виділився й почав самостійне буття, — це була деструкція романних форм ²⁾.

На руїнах роману виник нарис. Я кажу — на руїнах, бо фіктивне відродження роману за наших часів є наслідок культурницьких настроїв. Отже — необроблений матеріал, матеріал у незмонтованому вигляді, був „героєм дня“ першого періоду розвитку нової літератури.

Основним гаслом його було: „газета“!

Основним завданням — пропаганда фактографії.

Це завдання виконано. Фактографію визнали де-факто й де-юре ³⁾. Чергове завдання є — організація матеріалу в нові єдності. Чергові проблеми — жанр і стиль.

Увага: коли в художній літературі жанр має тенденцію відриватись від виробничого (первісного) наставлення й утворювати конструктивні канони, у фактографії поняття про жанр має характер відносний і раціональний.

¹⁾ Обґрунтовано О. Третьяковим. „Биография вещи“ — „Л. Ф.“ стор. 66 — 67. Див. також у статті Н. Коварського. 36. „Пильняк“. Academia, 1928.

²⁾ Я маю на увазі не роман, „взагалі“, а побутово-проблемно-реалістичний роман, де фабула є основний засіб сюжетної побудови.

³⁾ „Ліберальні“ й „радикальні“ письменники й критики.

Ми можемо виголосити кінець деструкції книги, яко літературної єдності Теорія про „нового Льва Толстого“ була й є для нас не догмою, а директивою на певному відтинкові часу.

Ця теорія нічого не казала про те порожнє місце, що воно виникало в літературі після деструкції романних форм.

Прочитавши газету вранці, читачеві ввечері нічого було читати (Шкловський).

От чому:

«на очереди перед нами . . . вопрос о синтетическом, но и условном в пределах времени литературном жанре».

(«Литература факта»)

Зміна гасла:

„газета“!

на гасло:

„монографія!“

— є потреба часу.

Нова література почалась із подорожів та біографій і це зрозуміло. В біографії та в подорожі сюжет (пересування точки в часі або „просторі (дано, так би мовити, в „неприхованому“ вигляді).

„Планетарний масштаб“, неправильне чергування „загального“ й „великого“ плану — хиби цих праць, відзначені свого часу.

Ми стоїмо перед складнішими формами.

Великого значіння набуває проблема журнальної конструкції.

За останні роки можна було спостерігати виникнення або реорганізацію кількох цікавих журналів, що для них характерним є педалювання конструктивних моментів, монтажу.

Це — „Настоящее“, „Красное студенчество“, „Молодая гвардия“, „Даешь“ — у РСФСР, „Уж“ — у нас на Україні. З цього списку випадає „Літературний ярмарок“, як конструкція (делікатно кажучи) „літературно-побутова“.

Цінність журналів типу „Настоящее“ або „Красного студенчества“ полягає в тому, що факт знаходить собі у них діалектичне висвітлення відмінно від грубих журналів типу „Нового мира“, „Червоного шляху“ й навіть „Молодой гвардии“.

Досить пригадати інцидент з „Записками вузовки“ Азволінської в журналі „Октябрь“.

Можна сказати, що журнал є зараз та точка, що від неї ми маємо виходити у своїй позитивній конструктивній роботі в галузі прози. Монтаж за принципом „біографії речі“ дозволяє показати одну річ у її стосунках із різними людьми, але не залишає місця для стосунків між різними речами й однією людиною (біографія) та різними речами й різними людьми („синтетичний жанр“).

Щоб вірно оцінити факт треба співвіднести його з низкою інших — споріднених і неспоріднених фактів.

Коли ми заперечуємо можливість проблемного роману це значить, що проблемна монографія стає на порядок денний.

Не випадкові оті численні „Ленін і . . .“, „Ленін і селянство“, „Ленін і філософія“, „Ленін і преса“, — є деталі в усвідомленні ленінізму. З другого боку ці підтеми можуть входити до інших тем, напр., „Ленін і преса“ — до питання про пресу, як антитеза буржуазній постановці цього питання.

Що це значить? Це значить, що при розв'язанні проблеми треба розташувати матеріал не вздовж її, а підходячи до неї з різних боків. А функціональність фактографії не тільки інформаційного, а й проблемного порядку.

Коли В. Шкловський („Гамбургский счет“) та І. Еренбург („Белый уголь или слезы Вертера“) відділяють нариса (ілюстрація) від статей (теза) — це є помилка, що виникла через неувважне ставлення до монтажу книги й до розподілу матеріалу.

Далеко краще — у вищезгаданій „Літературе факта“, де „путівка“ С. Третьякова („Сквозь непротертые очки“) з її маніфестативним оголошенням прийому (запереченням метафори як конструктивного чинника — і взагалі) сприймаються цілком закономірно у її зв'язку з навколишнім оточенням.

До речі про подорожі й подорожан.

Відомо, що письменник — поганий репортер. У репортажі можна говорити про себе тоді, коли цього вимагає матеріал, а не тоді, коли приспичить авторові. Ця проста річ не відома письменникам.

У книгах шановних мандрівників автор існує не для того, щоб організувати матеріал, а виключно завдяки надмірній уважності до себе шанованих мандрівників. Сюжетна вартість авторських висловлювань майже завжди 0.

На прикладі з „Літературою факта“ можна побачити, як прекрасно зв'язуються монтажні, а не фабульні засоби організації матеріалу¹⁾ — з колективною його проробкою.

У фабульній речі мовний стиль є норма, обов'язкова для цілої речі, так що при колективній роботі, коли окремі члени колективу опрацьовують окремі частини книги (одна з можливих варіацій) — це веде до стилізації. Але проблема колективної роботи, висунена зараз від С. Третьякова, є дуже злободенна. При монтуванні речі з окремих шматків індивідуальний мовний стиль кожного з учасників зберігається й усвідомлюється як конструктивний чинник.

Тут треба зауважити, що, як наслідок появи нових джерел матеріалу (див. „Настоящее“ № 4 — 1929, відозву до агрономів, інженерів, лікарів, педагогів) виникає серйозна небезпека засмічення раціонального „стилю ділової статті“ (Шкловський) — художніми белетризмами.

Оскільки виразна така небезпека, можна побачити хоч би з надзвичайно цікавої стилевої конвергенції — пародії — „Роман“ — Ес Метера й „Четвертая рукопись“ із роману „К и К“ М. Шагін'я.

Відзначений від С. Третьякова зв'язок між плановістю та колективністю треба підкреслювати ще багато разів. Від розпорошеної в окремих газетних осередках роботи (а цей спосіб роботи був неминучий при переході до фактографії) треба йти до роботи широким фронтом, до плянового обслуговування читача.

Ми голосуємо за літературну п'ятирічку!

„БОГДАНОВЩИНА“

Л. НЕДОЛЯ

Чергові збори ВУСПП. Обговорюють окремі твори письменників. В кутку сидить, ніби заховався, щоб бути непомітним, незнайомий мені товариш. Його вуха напружено ловлять кожне слово. В кожного читача, в кожного промовця так пильно вдвляється ніби хоче крикнути: „ану ще... ану... ану піддай!... ай маладець!... от так-так!...“

„Зараз прочитає свої вірші робітник заводу ДЕЗ товариш Новий.“ — Товариш, що сидів у куточку, підскачив, ніби його хтось кольнув голкою. Підскачив і раптом сів; потім тихо підвівся, дістав із кишені зібгані вчетверо папірці, розгорнув, перевернув разів зо три в руках, знов згорнув, сунув у кишеню, не виймаючи руки і запитав боязким голосом: „може, не слід читати? бо... я... той... кахи, кахи...“ запустив пальця за комір біля горла, ніби він його давив, ще разів зо три кашлянув, потім випрямився, раптом вийняв руку з папірцями і почав. Прочитавши два віршика, бережно зібгав папірці, поклав у кишеню, дістав хусточку, втер обличчя яке вкрилось річками поту і сів.

¹⁾ Існують гібриди, напр., „Двері в день“ Г. Шкурупія з перевагою фабули.

— „Хто хоче висловитись?“ Всі мовчать... „Ну... критик, розпочинай! — „Та що тут розпочинати... ясно що слабенько... да, слабенько. Я навіть не сказав би, що тут є будь-яка поезія. Та... що тут критись... це не вірші... це взагалі не твір, неписьменно. Я б радив товаришеві зовсім не писати, щоб марно не витрачати часу.“ Так висловились ще два письменники, а потім взяв слово я. Зауваживши, що так не слід критикувати починаючих письменників-робітників, я навів декільки окремих рядків з цих двох віршників, які свідчать про те, що товариш може писати, що такі рядки займають центральне місце навіть у самих патентованих письменників. Але товаришеві не вистачає літературної освіти, літературної техніки...“ Після цих слів всі закричали: „У нас не студія, не літературна школа, у нас організація письменників, тут ми не викладаємо елементарної літграмоти!“ На цьому й скінчилось обговорювання творів робітника з ДЕЗ'у.

А після зборів робітник звернувся до мене: „Скажіть, будь ласка, товаришу, де є така школа або студія, про яку згадували на зборах? Я дійсно не письменник, та я й не мрію стати ним, але я хотів би писати. От у нас є стінгазета, в клубі бувають вечірки, написав би про щонебудь з нашого життя, вийшов прочитав, або в стінгазету. Мені здається, що з цього була б користь, а то в нас майже ніхто не пише, а я почав і приніс сюди, щоб мене повчили. А воно виявляється [потрібно школу якусь пройти. Воно дійсно так. Тут говорять про риму, про епітети, фонетику, а що це таке я не знаю; можливо як би я знав, то писав би краще.“

Так от, товариші! У нас при клубах, при червоних кутках, при стінгазетах існують літературні гуртки. Часто-густо ці гуртки топчуться на одному місці, завдяки тому, що не мають кваліфікованих керівників. А не мають тому, що не вистачає грошей, а бажання до літграмоти велике.

Слід поміркувати над тим, щоб роботу цих гуртків поставити так, аби товариші літгурчани рухались вперед, набуваючи певної літосвіти.

На цю роботу ми досі не звертали в достатній мірі уваги, слід ввести певну програму, систему, методику і дати найкращих керівників з письменників.

Я не розумію одного. Чому ми організовуємо радіоаматорів, даємо кваліфікованих керівників, проробляємо програми, в гуртках вивчаємо апарати, ознайомлюємось за радіо-технікою, з культурним і політичним значінням радіо і т. ін. Ніхто з нас не думає про те, що всі ці аматори стануть радіо-інженерами. Так само переводимо роботу з фото, музичну, драматичну і т. ін.

А літроботу лишаємо без керівництва. Хай буде анархія! що це за цяця, що її не можна торкатись?! Правда буржуазні попи від літератури кричать: Як!.. вчитись письменства?... що це вам — чоботи шити, чи варити борщ?! Письменство це талант, який без жадної освіти засяє як сонце!.. бо це „звище дано“, від бога. Геть брудні руки від святинь!

Правда ті ж попи, ту ж філософію викладають інакше. Бо вони й самі інакші, завдяки тому, що вдягли шкуру пролетарської організації.

Вони так говорять: „А, відкривати майстерні для письменників, хіба можна допомагати талантові виявлятися, він сам собою виявиться. Це вам не звичайне мастерство!.. Це лі-те-ра-ту-раа! Розумієте?! Хто насмілиться організувати літроботу той...о...о...о... Богдановець... Богдановці... Богдановщина... Богдан Хмель“...

А річ в тім, що бояться конкуренції. Бо коли на ярмарку мало краму, то й чорт зна що купується. І тоді можна підвищувати як завгодно ціни. Оце і вся підсвідомість цієї філософії.

МОЇ ПРОПОЗИЦІЇ

1. Літгуртки не спроможні утримувати кваліфікованих керівників, а тому слід об'єднати по декілька гуртків в семінари і на об'єднанні кошти переводити роботу за певною програмою. (Ясно, що гуртки теж лишаються).

2. Періодично перевадити конкурси з окремих галузей літтворчості.

3. Відновити журнал „У станка“ але не російською, а українською мовою. Журнал буде підсумовувати й висвітлювати досягнення і додатково вести літосвітню роботу. Крім того, журнал буде стимулом до роботи. Між іншим, журнал такий був. Друкувався російською мовою. „Вивів у люди“ не одного робітника письменника... І жадна організація не вважала його за Богдановщину.

ВИСНОВКИ

Треба бути божевільним, щоб думати що з усіх літгуртчан вийдуть письменники. Добре як із сотні трьохсот вийде 3-4-10 письменників протягом декількох років. Але решта стане освіченими читачами, співробітниками й керівниками стінгазет, клубних журналів, частина поповнить газетні кадри і т. ін. І для цього слід вести літроботу і не тому що нам цього хочеться, а тому що вона ведеться анархично. Тому що цієї роботи категорично вимагають самі робітники.

ПРОБЛЕМА КОЛЬОРУ В СТАНКОВІЙ КАРТИНІ

ПРОФ. ПАЛЬМОВ В. Н.

1. — КОЛІР В КАРТИНІ МИНУЛОГО.

Колір в малярстві має досить велике історичне минуле. Музеї різних країн розгортають перед нами майже повну картину життя кольору в епохи минулих часів. Досягнення і традиції кольорового оформлення картин передавались від однієї епохи до другої, від одних майстрів до інших, при чому їх по-різному розуміли, по-різному використовували. Брак певних законів в питанні впливу різних кольорів на глядача не дає змоги точно і скрупульозно визначити вагу твору малярства, домішуючи до трактування цієї проблеми багато спірного і суб'єктивного. Труднощі визначення кольорового впливу в малярстві минулого утруднювались ще тим, що малярство тих часів, крім кольора, мало багато інших дієвих моментів і, навіть більш за того, колір в картині минулого відігравав часто виразно другорядну роль — роллю засоба для виготування речей, як основного дієвого моменту в образотворчому мистецтві старих майстрів.

Домінантність речі знеславлювала характер всієї художникової праці: тільки заради цієї речі і в ім'я її художник навчався в школі, вивчав малюнок, фарби, дію світла і тіні. Так у всякому разі було, починаючи з епохи італійського і фламандського Відродження.

Ніхто краще за старих майстрів не вмів малювати тіло. Міцна м'язева форма чоловічого тіла і м'яка дражлива еротичність жіночих тіл є тематикою цілої низки видатних майстрів, в той час, як художня критика, цінуючи художній твір, розглядала його якості перш за все з боку виявлення форми речі.

Захоплювались життєвою ілюзією тіла, під шкірою якого немов тече справжня кров, цінували натуральність аксесуару, виображення соковитих яблук, фактуру оксамиту, шовку, захоплювались блиском каміння, блищанням зброї, броні й т. д. І тільки на кінець звичайно цінували й колір. Балакали про ніжні тони заходу, про синяву неба й води, про зелень моріжку й ін.

Але про колір говорили лише в зв'язку з річчю; окремо колір не розглядали бо йому не надавали самостійного значіння. Колір не був абстрагований від речі, а був її постійною належністю і завжди повинен був ховатись за цю річ. Критика і публіка не полюбили коли колір відходив від речі, коли малювали неприродними кольорами, що не збігались із звичайною фарбою речі. „Чи може бути таке синє небо?“ або „зелень трави неймовірно яскрава“... „Ніде не бачено такого заходу“!

Всі ці атаки на колір доводилось художникові приймати, рахуватись з вимогами глядача і малювати в звичному для погляду обивателя дусі. Натуралісти в зречевленні малярства дійшли до межі, далі якої вже було йти не можна. Речі в картині не можна було відрізнити від речі в натурі.

Мідь майже дзвеніла; скло майже загрожувало розколотись, тканини впливали різноманітністю заломів, про тіло й казати нема чого — проколи й потече справжня кров. Таким чином речі впливали своєю ілюзорною життєвістю, кожда сама по собі і в цілому — в сюжеті.

Цей період ігнорування самостійного значіння кольору, зведення його не на другий, а на якийсь задній плян потім визнавали як занепад малярської культури. На кін вийшла нова група художників, що ставили собі за мету визволення кольору і призначення йому самостійної ролі.

Це були художники - імпресіоністи, які багато говорили про колір, висуваючи теорію кольору.

Вони викинули з малярства умовне трактування кольору, узаконене старою школою, яка за певною шкалою згідно з традицією давала кожному кольорові певне місце в площині картини. Тут було твердо сказано, що тіло треба малювати охрами, волосся — сіною, небо — зеленню й інше своїми певними матеріялами. Імпресіоністи ж заявили, що кольору, властивого якоїсь певної речі, нема, що колір змінюється залежно від оточуючої кольорової обстановки. Колір, що виривався на волю, розцвів на полотнах імпресіоністів. Здавалось, що кольорова стихія посяде тепер раз назавжди своє місце в малярстві, а художник приведе цю стихію до певної форми, що могла б використати дієву силу кольору до можливої межі. Вийшло не зовсім так. На сцену знову з'явилась річ. Імпресіоністи впливали на глядача кольором через річ. Знову колір зробився залежним від форми речі і межі кольору збіглися з межами речі, що її малювалось, а вплив кольору цінувалось тільки в зв'язку з річчю. Ступнево річ посіла свої права коштом кольорової самоцілі. Імпресіоністи, виявилось, були тільки культурними натуралістами, особливо в особі останнього імпресіоніста С е з а н н а, який довів річевість в малярстві до такої гостроти, що й не снилась першим натуралістам. Тривимірність форми (куб, циліндр, конус, куля) С е з а н н становив в основу трактування малярської форми. Зречевлення простих форм в натюрмортах перейшло в абстрактне відчуження речі вже в пейзажі й жанрі. Кубізм, що його породив С е з а н н, ідею тривимірного відчуження речі розгорнув в канон абстрактного діяння. Знову колір опинився в підлеглій ролі тільки засоба, навіть більш за того, кубісти ніби в протигагу імпресіоністам обезбарвлюють поверхню своїх картин і тим самим знову зупинили розвиток кольорового змісту в площині картини, розвиток, що було почався. Проте, кубісти разом з цією шкодою для кольору принесли йому деяку користь, а саме: фальшовану зовнішню ілюзорність речі вони заступили тривимірним відчуттям абстрактної форми. Річ, якою її розуміли натуралісти й імпресіоністи, загубила свою художню переконливість. Картина знайшла нову можливість художнього діяння в гостроті відчуття тривимірної форми, в чіткій геометричності побудовання цієї форми. Таким чином найлютіший ворог самостійної ролі кольору в малярстві, а саме - річева ілюзорність, дожила до свого природного кінця. В подальшому річ, як така, як її розуміли натуралісти, більш вже не відігравала першої ролі в малярстві. Футуристи, бажаючи перевести річ із стану статичного до стану динамічного, проробили останній стан руйнування речі. Річ, що посувається площиною, розклалась на низку окремо повторених форм речі.

Таким чином річ загубила цільність сприймання — зруйнувалась.

Глядач відчував рух речі в окремо - повторених за певною кінетичністю елементів форми, не бачачи самої речі.

Колеса закрутились і зробились невидними шпичі. Рухомі живі істоти обернулись на низку зсувів на площині, це потягло за собою руйнацію звичного

сприймання форми в статичному стані. Після футуристів, що заступили дієву силу ілюзорної речі рухом абстрактної форми, перед художниками одразу на весь зріст повстало питання про нові методи, про інші збудні ефекти, що могли б вплинути на споживача художніх творів. Бо тепер робилось зрозумілим, що рух абстрактної форми, зробивши малярство безрічевим, спротив разом з річчю, а значить і сюжетом, традиційні засоби впливу.

Малярство перейшло до аналітики і здавалось лабораторним матеріалом, що був часто незрозумілий звичайному глядачеві.

Поворот малярства до минулого статичного розуміння форми, у вік кінетики, рухливої речі, кінематографії, зробилось неможливим, непотрібним. Ось чому після футуристів повстало питання про існування малярства взагалі. Після футуристів в картині залишився тільки абстрактний рух і матеріал, що оформляє цей рух, тобто колір і лінія. Малярство, як ми зазначили вище, вийшло на шлях безрічевої творчості. Перед художником повстало питання про нові засоби впливу замість сюжету і речі і ось тоді уперше художник підійшов до матеріалу з іншою оцінкою. Матеріал набув своєї самоцільності. Вплив абстрактного кольору в картинах без речі й сюжету нагадував декоративну прикрасу. Робились спроби побудувати кольори за звуковою гамою в музиці, щоб скористатись зразу ж готовою схемою побудування. Для кольора почалось самостійне життя.

Кольоровий матеріал почав посилено розроблятися, але не ламався і не руйнувався, як за часів річевого мистецтва.

Значимість впливу кольорового матеріалу в значній мірі стимулювала працю художників - супрематистів, які, працюючи в питаннях аналізу кольору, утворювали полотна експериментально — дослідного характеру. Вони розробили питання кольорової просторості й різнофактурності.

Висувалось питання про значіння фактури матеріалу на виявлення окремих кольоросил, як протилежність фактур старої ілюзорної картини. Обробка поверхні в картині супрематистів відрізнялась особливим загостренням фактурності.

Фактурність часами переходила у фактурність для фактурності, і як така могла знайти собі виправдання в виробничій роботі, як гарна декоративність. Культура матеріалу, що зросла у супрематистів в певну величину, вимагала вже виведення кольору за межі картини в оточуючий побут, обстановку і у виробництво. Супрематистам пощастило угрунтувати сферу кольорових можливостей в абстрактних формах: їх шукання в картинних площинах оголили і поставили на весь зріст самостійне значіння кольору. Тепер лишались інше надзвичайно важливе завдання, знайти місце застосування кольорової енергії, що звільнилась, бо картина без сюжету і речі була порожньою і непотрібною. Визволений, тепер автономний, колір почав переходити із станкової картини до станків і машин, на виробництво, на обгортки, плякат, гасла й інші речі. Багато художників перенесли свою роботу з мольберта на виробництво. Після супрематизма, вся кольорова енергія, простудійована в абстрактних роботах цього напрямку, була перенесена на плякати і на книжкові обгортки. Дедалі більш, колір, що забирає свої права, завойовує останніми часами нові й нові позиції: в театрі, в клубі, в архітектурі, і в усіх галузях художнього виробництва.

II. — ПИТАННЯ ПРО КОЛІР МУСИТЬ БУТИ ПОСТАВЛЕНЕ НА ВСЮ ШИРОЧІНЬ

Фізика, що досі приділяла кольорові мало уваги, зайнялась тепер цим питанням досить серйозно. Ціла група вчених фізиків надрукувала за останні часи низки дослідів в цій галузі. Щоправда, нічого особливо нового, різного, відкрито не було, але зате був приведений до певного порядку спектральний кольоровий матеріал і визначені методи, як з них користатись.

Відомий Вільгельм Освальд, крім досліджень в галузі спектрального кола, систематизував кольори за окремими групами і, навіть більш за того, пішов назустріч художникові в трактуванні третього виміру: він пояснив схемою (трикутник Освальда) рух кольору на об'ємі.

Російські вчені на чолі з академіком Павловим зацікавилися кольором не менш за фізиків. Питання, від них поставлені для художників, не менш цікаві, бо досліджують дієву силу того чи іншого кольору. Збуджеспроможність червоного кольору, спокій зеленого, синього і рефлекторні діяння інших кольорів ще з більшою переконливістю стверджують те, що через кольоровий вплив на людину можна досягти тих чи інших наслідків. Кольором пробують лікувати: колір відіграє роль при вихованні дитини (офарблення дитячої кімнати, дитячих забавок). Архітекти, що фарбували свої проекти за смаковим тільки принципом, змушені перебудувати свою естетику за принципом доцільності.

Ось чому і лікарям і вихователям і архітекам, а насправді і цілій низці інших осіб, треба рахуватись з досягненнями науки в галузі кольорознавства. Загальновідомим фактом, звичайно, є те, що вплив різних кольорових сил на людину буває різний. В деякій мірі вже науково визначено діяння окремих кольорів і навіть кольорових груп на психологічне сприймання людини, але закінченої стрункої системи діяння, певної шкали, градусників для виміру кольорового впливу на всю його складність і тонкість цього явища — цього поки ще, звичайно, далеко не збудовано. Немає ще певного приладу для визначення кольоросили, але єсть безумовно сама сила. І цією силою безумовно можна і, навіть, необхідно треба керувати, її треба організовувати для досягнення того чи іншого емоційного ефекта: для досягнення радощів, для виявлення святковості, здоров'я, бадьорості, життєвості чи, навпаки, з метою одержання протилежного впливу: суворості, хоробливості, песімістичного й інше.

Всі подібні емоційні настрої можна висловлювати за допомогою мови кольорів, надзвичайно багатой в своїх різних нюансах і можливих комбінаціях і розташуваннях. В цьому відношенню колір і звук мають тотожне значіння в розумінні свого впливу: той же самий характер, тільки за допомогою різних засобів. Тематика кольорової картини, так само, як тематика в музиці, стимулює роботу художника чи композитора по організації кольорового чи звукового матеріалу, а, значить, художник, не зв'язаний з річевим матеріялістичним пофарбуванням, буде так само вільний в своїй кольоровій організації картини, оскільки композитор вільний в утворенні музичного твору в розумінні комбінації звуків. Ось чому основною формою художнього твору в малярстві є в дійсності сукупність побудованих в певному напрямкові кольорів, так само як в музиці сукупність звуків визначає будовання тієї чи іншої форми музичної творчості. Звідси виникає питання і про реальності картини, про реалістичні тенденції в кольоропису, які перш за все, визначаються його специфічними моментами, самим матеріалом, тобто кольором. Ось чому реальність кольорової картини розцінюється за мірою її впливу коли колір впливає, емоційно сприймається, значить елементи формально малярського реалізму наявні, значить картина реальна. Зміст музики Бетховена сприймається нами не за сюжетом, якого ми не бачили й не чули в процесі розгортання музичної побудови, а за тим вольовим напруженням, яке автор передав в формі звуків. Співставлення музичного твору з кольоровим не новина; були навіть, спроби ілюструвати звук кольором тобто знайти для кожного звука „відповідний“ колір, але подібні експериментальні стрімлення скінчились поразкою.

Співставлення одного звука певному кольорові робилось на смак винахідника без певної наукової еквівалентності, без певного наукового уґрунтування і до того ж і саме побудовання звукової гами не могло правити за певну схему для побудовання кольорової шкали, що, очевидно, має свої інші властивості, що не можуть бути цілком дорівненні до явищ звуку.

Звідси музичні акорди в подібних експериментах звучали сами по собі, а супровідні кольори, що ілюстрували їх — ні в якій мірі. Та й самий процес звукових сприймань від статуарного кольорового сприймання відрізняється своєю кінетичністю. Так, між іншим, побудова звукових дисонансів в музиці може бути застосована як явище кінетичне, що йде в потоці звуків; подібний принцип на-вряд чи припустимий в кольорописі, де це явище — статичне, розраховане на постійне, довготривале сприймання. Правда в малярстві єсть побудова контрасту, але це ще не музичний дисонанс. Не можна ототожнювати звук з кольором і не треба цього робити; треба тільки встановити одне положення, що музика організує виключно свій, тільки їй властивий матеріал, що складає її специфічну особливість, незалежно від інших умов оточення, в той час як малярство береться часто оперувати чужим матеріалом, що ніби взятий на прокат у різних річей оточуючої природи; але при цьому воно забуває своє найголовніше, основну, найбільш виразну для нього мову, а саме колір.

III.—КОЛЬОРОВА КАРТИНА І ЇЇ ОФОМЛЕННЯ

Побудова задуманої картини у більшості художників починається звичайно з сюжету. Цим, переважно, розв'язується питання та ще стилістичною розрядкою автора. Скінчивши з сюжетом, автор переходить до завдань формально-технічного характеру, що значно спрощується школою, наявністю певної виучки, що вже виховала у художника вміння малювати фарбами і пензлем, подібно до того, як автор — літерат із шкільної лави вивчений писати чорнилом і олівцем. За допомогою фарб в школі ілюзорного малярства робилось зречевлення, після чого картину уважали за закінчену.

В багатьох випадках художній твір не був би зовсім пошкоджений, коли б картина була виконана рисунком, а не фарбами: вражіння лишилось таке ж. Репінські „бурлаки“, „шахтарі“ Касаткіна, Верещагінські „Війни“ й багато інших картин передвижників в монохромних репродукціях гарної якості роблять врешті те ж вражіння, як і в оригіналах, бо в цьому випадкові роля кольору легко відновлюється глядачем за простою аналогією з природою. Ось чому в таких річево-сюжетових творах рисунок мало чим відрізняється від малярства, яке у ілюзорників губить свою основну властиву йому силу, свою основну мову — колір. Крім того, кольоровий матеріал у багатьох художників, вже після того як він потрапляє на палітру, швидко губить свої природні якості, будучи змішаний з білилами або іншими кольорами для досягнення того чи іншого ілюзорного вражіння. Матеріал змінювався, губив свої генетичні кольорові якості і кінець-кінцем обертався на ілюзорну річ, що й повинна була впливати на глядача.

Натуралісти, а потім і постімпресіоністи малювали свої картини конгломератом зруйнованого кольорового матеріалу. Матеріал ламали, руйнували, силували, підкоряючи вимогам ілюзорності. Зречевлюючи повітря, імпресіоністи знищили локальність кольору. Колір розчинявся, кольорова значимість окремих річей зникала, обвинута повітрям. Ілюзія повітря як нове досягнення ставилось на карб імпресіоністам, як заслуга, а те що з цим повітрям не стало локально дієвого кольору — не було записано як мінус імпресіонізму.

Проте з досвіду імпресіоністів виразно з'ясувалось, що світло і колір — це явища, що обопільно знищують одне одного.

Що дужче світло, тим менше колір і навпаки, — тут єсть відносини зворотної пропорційності. Приклади з історії мистецтв виправдовують це положення, бо там, де художник був захоплений передаванням світла, він тим самим знищував колір. Рембрандт — блискучий майстер світляних ефектів не володів в своїх творах багатством кольорового впливу. Світло у натуралістів і постімпресіоністів ще більш яскраво підкреслює руйнацію кольору. Псування кольорового матеріалу буває також у виявленні ілюзорної відстані.

Ось чому, просторінь, коли на виявлення її художник робить акцент, часто руйнує властиві кольорові можливості, бо при передаванні ілюзорної перспективи матеріалом кольору, сам колір, як такий, каліється, руйнується і губить властиву йому виразність.

Повноцінність кольорової картини може бути досягнута тільки тоді, коли колір буде поставлений від художника як основну дієву силу, коли на кольорові буде зроблено наголос, коли автор через колір буде впливати на глядача.

Тому, художник, що висуває головне значіння кольору, будуючи картину мусить в першу чергу висувати вплив окремих кольорових мас в комплексі загального тематичного впливу своєї картини. Сюжет і речі в такому випадкові тільки доповнюють колір, є тільки допоміжними категоріями, але ні в якому разі не диктують йому меж і не зменшують його впливу.

Кольоровий матеріал організується у такого художника в напрямкові заготівлі його кольорової виразності, що досягається через ретельну обробку кольорового матеріалу, не руйнуючи його й не порушуючи в ньому його генетичних властивостей. В такому випадкові руйнується висока культура кольору, як матеріалу, що його оброблено з належним умінням для емоційного впливу для глядача. Річ в картині, що її побудовано за принципом кольоропису, сприймається тільки за асоціацією по одному частковому, спрощеному, синтезованому натякові. Не неодмінно малювати дерево з листиками. Для глядача досить символа дерева, спрощеного схематичного натяку. Зовсім не обов'язкові окремі подробиці, які глядач сам легко зможе додати замість художника. Споживач мистецтва повинен брати участь в творчості художниковій, доповнюючи образ, накреслений художником в спрощеній формі.

Образ символа речі, що його графічно вписано в колір, не обмежує самого кольору, а скоріш доповнює його, робить актуальним і виразним, ніж ілюзорне малювання самої речі з усіма її деталями.

Кольорова картина є в той же час просторовою, але не тому, що художник акцентує цей момент і руйнуючи й зменшуючи кольорову силу, другого, третього, десятого пляну, а тому що різні кольори спектру однакової інтенсивності посідають різні місця в просторі: одні ближче — червоні і жовті, інші — далі — сині, зелені. Ця природна просторинність кольору робить поверхню картини хисткою, в деяких місцях вона наближається, в інших віддаляється, що посилює динамічність кольорового впливу в грі контрастуючих кольорів. Прагнення деяких художників утримати колір на поверхні картини (пласкісна одноплянова картина), не давши йому повнозвучно визначитись в просторі, суттю є те ж саме насильство над матеріалом, яким є і насильство дати якомога більшу неприродну йому багатоступову просторність, багатоступові далі. Всякий ухил так в той, як і в інший бік, чи то в розумінні затримання кольору на площині картини, чи то в розумінні виявлення найглибших перспектив, непотрібно руйнує самотійну, природну якість кольорового матеріалу, більш цінне в своєму властивому йому побудуванні.

Оформлюючи картину, напруження кольорового впливу зосереджується в якомусь одному центрі, інші вузлові моменти картини, не повинні конкурувати інтенсивністю з основним центром і тим самим не порушувати його кольорової сили. Картина повинна володіти своїм кольоровим фокусом, свого роду замком до всього кольорового розміщення. Урівноваження кольорових сил є завданням організації кольорового матеріалу. Прагнення одного кольору подужати інший дає можливість художникові побудувати картину за принципом контрасту. Розвинути кольорове змагання у велику кольорову подію, де ціла група кольорів конкурує з іншою такою ж групою і тим самим посилює вплив і тих і інших.

Обопільно доповнюючи один одного, різні кольори спектру: червоний, жовто-горячий, жовтий, зелений, голубий, синій, фіялковий — досліджені Освальдом, майже завжди вимагають присутності один одного. Ці кольори, розміщені у

Освальда в певному кольоровому колі, посідають певне місце, що дає можливість встановлення контрастуючих кольорів за певною схемою. Вплив цих кольорів на глядача, звичайно, різний. Червоний впливає збуджуюче, зелений, навпаки, спокоює і, мабуть, ця контрастність впливу необхідна для глядача для урівноваження вражіння.

Не можна, звичайно, за сучасного рівня знань, визначити точний рецепт користування кольором для одержання того чи іншого результату кольорового звучання і можна тільки в загальних рисах розподіляти кольори на групи, сполучаючи які можна досягти того чи іншого ефекту.

Але поки ці досвіди, проробленні Освальдом, ще не завжди можуть бути застосовані художником в його практичній діяльності для обробки картини. Це невдається, поперше, тому, що той кольоровий матеріал, що єсть в розпорядженні художника і виготовлюється на фабриках, не завжди збігається з тими матеріалами, які досліджуються фізиками і хіміками; подруге — результати досліджень часто над абстрактними матеріалами, дуже важко наддаються застосуванню на практиці, коли доводиться підвищувати і знижувати окремі кольорові сили залежно вже від композиційних умов картини. Теорія гармонії кольорів, про яку так впевнено говорить Освальд і яку він виводить на підставі дослідження різних мистецтв в різні епохи, намагаючись визначити певні закони, на жаль, лишається не зовсім переконливою. Освальд покликається на певну закономірність, що її встановлено в галузі звукових побудовань і намагається за тим же принципом стверджувати закони кольорових відношень. За мірило ж правильності своїх тверджень він бере своє власне, особисте сприймання.

„Зараз переді мною шість великих рям і в кожній з цих рям є по дванадцять таких зразків. Я спостерігав їх сотні разів і моє задоволення від них ще далеко не вичерпано.

Це стосується до краси кожного зразка зокрема так само як і до милогучності їх загального звучання“.

Поняття про красу дуже часто носить суб'єктивний характер, тому і твердження закону про гармонію, що його побудовано на особистих авторових переживаннях, лишається у Освальда мало переконливим. Художник сам мусить вивчати уперто і досконало свій кольоровий матеріал з оптичного боку, де йому до певної міри допоможе Освальд. Але вивчення повинно йти також і з хімічного боку в розумінні ретельного, упертого і уважного зазнайомлення з різним фабричним виробництвом кольорових матеріалів. Перехід фарби, хімічного продукту в матеріал оптичний, процес дуже складний і серйозний, якому, на жаль, далеко не всі й не всюди приділяли відповідну увагу. Тільки після досконалого хімічного і оптичного вивчення фарбового матеріалу художник зможе стати до його організації на полотні картин на підставі стимулюючих моментів того тематичного завдання, що їм було взято.

ЛІВЕ В ПРАВому

Я. ЛСОВСЬКИЙ

Огляд японського малярства XVIII стор.

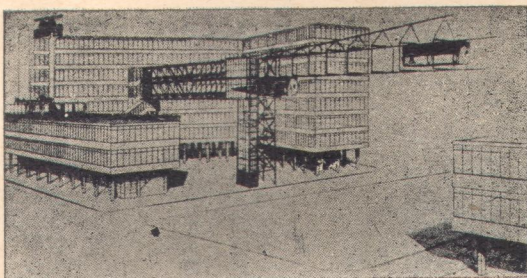
Різьба по дереву.

Чорне — біле.

Кольоровий малюнок.

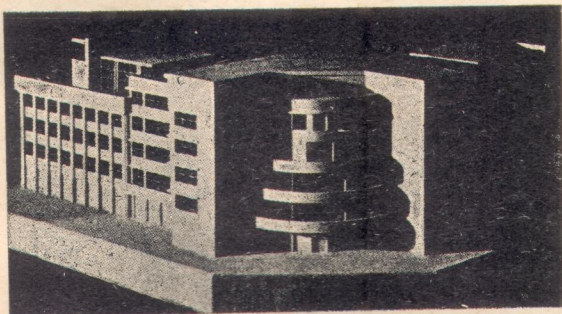
Ці тички японського малярства. Спитайте у вченого: яка країна найбільш консервативна? Почуєте — Японь. День за днем, звикли ми бачити японський малюнок. На тарілочках... мисочках... віялочках... одномоментне: на колінах японка, перед нею мисочка, тло — мохната рослина...

А в голові уявлення: — клясичне японське малярство.



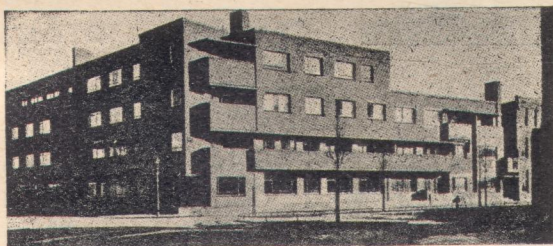
МАРТ СТАМ

ПРОЄКТ СТАНЦІЇ
ПІДВІСНОЇ ЗАЛІЗНИЦІ
В РОТЕРДАМІ (ГОЛЯНДІЯ)



С. ЛАРКО І Ч. РАВА
(М І Л А Н)

РЕДАКЦІЯ, КОНТОРА
Й ДРУКАРНЯ ГАЗЕТИ



ЯН ВІЛЬС (ФООРБУРГ)

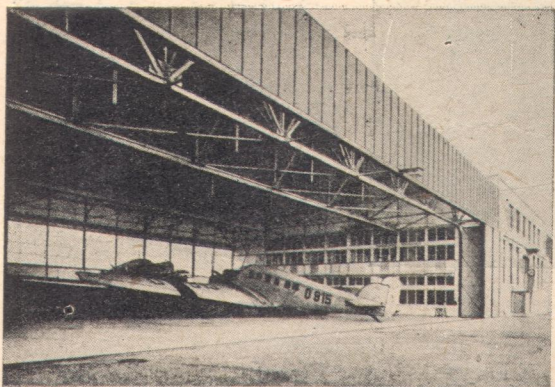
ЖИТЛОВИЙ БУДИНОК



ЧЕЗ МЕК АРТУР (ЧИКАГО)

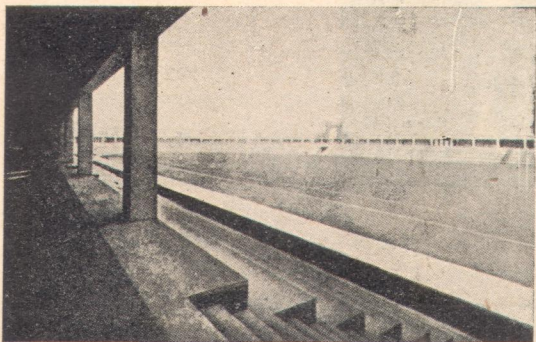
СІЛЬСЬКІ БУДІВЛІ

ДО СТАТТІ „ЗРАЗКИ ЗАХІДНЬО-ЄВРОПЕЙСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ“



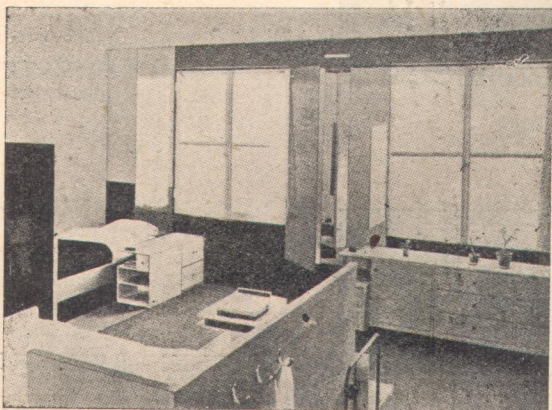
Т. КОСІНА (БЕРЛІН)

АНГАР ДЛЯ АЕРОПЛЯНІВ
В АЕРОПОРТІ
БЕРЛІН-ТЕМПЕЛЬГОФ



Т. ГАРН'Є (ФРАНЦІЯ)

СТАДІОН У ЛІОНІ



РІТФЕЛЬТ І ШРЕДЕР
ГОЛЯНДІЯ

УСТАТКУВАННЯ КІМНАТИ
ДЛЯ ВІДПОЧИНКУ

І не знає ніхто про невинне прагнення японських малярів, про невиконані рухи малюнкових персонажів, про боротьбу за лінію, про економність художнього висловлення, про... все те що ми звемо боротьбою за нове мистецтво.

XVIII сторіччя торгових центрів. Осака, Нагасакі, Едо... Дайміо — боржники крамарів... Об'єднуються ремісники... Виникає „третє сословіє“... Япань в боротьбі проти шьогуна.

Япанський маляр? — Кожний хто має пензельок та почуття. Пензельок є у кожного япанця, а почуття прерогатива людини. Япань малювала карикатури на своїх імператора і шьогуна, а „славетні“ маляри школи Госо і Капо удосконалювали техніку япанської графіки.

... Коли ліхтарики на япанських вулицях миготять, підморгуючи рухам пішоходів і гостроверхі будівлі нагадують чепиргач — Япань робиться імпресіонистською „ніччю“...

У цей час, битий у день, підмастер'я Hishikawa творив блискучі лінії япанського малюнку.

... Однокольорове тло... Декілька постатів... Назва — „Від'їзд“. І ні одного саквояжу (не було ще). Ні однієї плетеної корзини (були вже).

Але в самих постатях стільки напруження, стільки нервового очікування, що глядача заворожує нервовий насит.

Глядач переконується почуттям екстраординарного життя. І нічого суто япанського... Зніміть одержавши тільки інтернаціональний вигляд голої людини, з тим же очікуванням від'їзду.

В людських постатях усе. І людина у Мочопови набуває не тільки загальнолюдського, а й соціального значіння.

З двох постатей від'їжджаючих одна — челядник...

Майже також одягнений, того ж зросту, як господар. А не такий... Не можна навіть передати в чому полягає різниця. Глянеш — челядник, а чому...? У внутрішньому впливі величезне досягнення Мочопови... Того ж типу його малюнок „Серед квіток“.

Сміла лінія. Різка, але закінчена. Кожна постать з окремим почуттям. Прагнення динамічності. І нутряна сила... Сила...

Засоби вражіння Мочопови пронесли через япанське малярство Kwaigetsudo Kiyonoba, Mazonobu... Творці самотніх величезних жінок, впливу 2—3 тонами без переходів (здебільшого зелений — рожевий — Mazonobu).

Іх театральні сцени можуть зразу здаватися вульгарними, нарочитими, інколи неприродними япанському мистецтву, але свіжі, бадьорі, оригінальні. І як мало в них від клясици японської дівчини з віялком... Та рідко й зустрінеш віяло. Бамбук, сапа, квітка, іноді парасолька. — А головне — людина...

В уявленні європейця східна екзотика — щось оперетно-шоколадне... В уявленні япанця Європа мусить бути чимсь надзвичайно громоздким, сумно-сухим, не витриманим. І ніколи „клясици“ європейцеві не зрозуміти клясици „душу Сходу“.

А от радість життя, радість кохання у Suzuki, Начипови — Нам — зрозуміла. Не тільки зрозуміла, а й через сторіччя близька.

... Нова жінка без гордовитого погляду Kwaigetsudo, але ще більш свіжа, плястична лінія, широкі, плавні рухи і... коротка сукня.

„Дівчинка чистить сніг“. Біла пляма.

Постать. Скільки тепла, простоти, внутрішньої гармонії. „Варто жити щоб створити таку річ“. — „Дівчинка з приятелькою-покоївкою“. Кохання. Малюнок від якого не відмовиться ліпший футурист. Лише натяк. Лише уявлення. І тільки куш у лівому боці малюнку — цвіте. Кохання.

... Можуть кохатись рослини? Можуть усміхатись зірки? Для мистецтва немає неможливого. Непереможна художня сила... Кохаються куш і жінка у Начипови. Надхнення маляра вилилося у символічну поетику. Учень Shigenaga він, разом зі товаришами Shiba Kōkan та Korinsai (справжнє — Isoda Shōbei), створив школу червоно-оранжевої, поліхромної імпресії.

— Ліве — Праве. Залежить від того відкіль дивитись. Але порівняємо сидуети „Улюблених“ Начипови з „Молодими кішками“ Naokata Shikai, порівняємо „Сніг“ Начипови з „Осіннім полем“ Kwazan Watanabe, де кожен лист випещено (а сніг — пляма), де кожна гіллячка на своєму (точнісінько) місці, де від „Качок у снігу“, Ywzēpa дхне російською „канарейкою“... і праве стане лівим.

Боротьба проти шьогуна, боротьба економічних форм викликає здвиг у япанському мистецтві. В життя прийшли нові. Злились. Непереможні...

Конструктивістична теорія, що зреклася забобонів про образотворчі мистецтва, дивиться на архітектуру, як на творчість, що дістає окремі форми від засобів праці

й техніки своєї доби, і її зміни залежать од змін виробничої господарської й соціальної „структури“ (Кароль Тайге).

Так само і на малярство. Народження капіталізму в Японії примусило перейти до нових засобів художнього враження.

Кольоровий малюнок поволі змінюється малюнком в якому тільки гра світла і тіні. Це перше наближення до фотографічного відображення, але ще з витриманою відміною фарб.

„Стилі були розмаїтими рішенням компромісу між функціями практичними й естетичними, між конструкцією й декорацією“. (ibid).

Нова господарча структура поставила питання. Японці його розв'язали: геть шьогун — годі декорації.

Робота Shigé no ga, а особливо Начипови з товаришами — перші спроби відкинути декорацію. Перші випадки набування японським малярством утилітарних функцій.

Шукання примітиву Начипови („Серед квітів“ — а квітів саме й немає) є перші тички на останній дошці яких написано: фото.

Не визнали японці свій авангард — його визнав світ. Не мали ліві нових мотивів — тематику замінив новий короткий ритм. Рух понапруження — поруч шукання примітиву...

І хоч конфуційство на довгі роки затримало дальший розвиток невеличкої купки, ми гадаємо необхідним відмітити ці перші кроки новаторства в далекому, майже історично-невідомому малярстві Японії.

КОМУНІСТИЧНА УСТАНОВКА В КІНО

Г. ЗАТВОРНИЦЬКИЙ

Загальновизнаним определенням кіно є те, що кіно є художня промисловість яку побудовано на низці творчих і механічних процесів, що неподільно пов'язані один з одним і підлеглі єдиній виробничій меті.

Що таке комуністична установка в кіно?

Це, поперше, використання кінематографії — найдужчої зброї видовищної агітації і пропаганди в боротьбі за комуністичну культуру. Подруге, важливе не саме показування певної кіно-форми (фільму), а той вплив, який це показування робить на глядацьку масу. Потрете, для революційної кінематографії, як формою-технікою і змістом, показування фільму ні в якому разі не є метою, а тільки засобом для досягнення певного ідеологічного тиснення на суспільство. Тому для радянської кінематографії головним і цілевим завданням в роботі повинно бути не розкриття натур-матеріалу і його кіногенічних властивостей (відомих властивостей матеріалу, якими на екрані визначається його технологічна істотність), що практикується в лівому авангардному кіно заходу під виглядом „чистої“ формальної кінематографії, а розкриття певного ідеологічного гасла через матеріал, через його кіногенічні властивості.

Приклади: „Арсенал“ Довженка і „Мати“ Пудовкіна. Перший в манірі епічного розкриття гасла — теми, другий в ліричному розкритті гасла — теми.

Тому тектоніка кіна (певне побудовання) повинна виходити з таких чотирьох вихідних положень:

1. Тема.
2. Виконання.
3. Форма — вплив.
4. Реакція.*

Розшифруємо ці положення на конкретному прикладі:

Тема — партія як керівниця пролетаріату, що стоїть біля керма влади в СРСР, дає для держави загальну директиву: індустріалізація країни. Цю директиву-гасло-тему одержують всі організаційні ділянки культури і господарства нашого союзу, в тому числі і кінематографія.

В кіно ця директива мусить бути переведена по своїх лініях:

Перша — індустріалізація і моменти, що впливають звідси: індустріалізація самого кіновиробництва (апарат, інженерія, робоча сила, матеріал і т. ін.).

Друга — виготовлення за соціальним замовленням низки сценаріїв, за якими виробництву треба дати ось таку кількість фільмів, що пропагують цю директиву.

Виконання кінозамовлення може провадитись різними тектонічними способами (метод режисера, оператора, художника і т. д.; важливо щоб це кінозамовлення було максимальним виразником цієї директиви).

Але виконання кінозамовлення тільки тоді буде доцільне, коли виробничий колектив (знімальна група), що виконує це соціальне замовлення, в своїй роботі буде виходити з загальної погодженої всіма робітниками колективу установки на завдання — загальної і визначеної методи роботи.

Координація (співвідношення) робочої сили, інженерії і матеріалу повинно будуватись на точній системі роботи (єдність методи і форми).

Форма впливу: кінофільм в якому через його матеріал і через його кіногенічні властивості розкрита і висловлена та чи інша тема і буде тою готовою формою впливу, що необхідна для мас глядача.

Форма-вплив залежить від якості виконання замовлення (культура і техніка роботи), від своєчасного подавання цього кінозамовлення масам глядачів і від якості подавання цієї форми (демонстрація фільму в кінотеатрі, техніка проекції, музична ілюстрація, реклама й т. ін.).

Готовий фільм тільки тоді буде дійсно впливовим продуктом, коли він, крім вищезазначених моментів, буде ще залежати від точної тектонічної установки того виробничого колективу, який виконує фільм.

Тепер в практиці кіна ми спостерігаємо три етапи — три тектонічних установки на кіно:

перша: ігровий фільм — показування теми риторічною грою акторів; в основі це фотографування театрального видовища, що його „пристосовано“ до техніки кіна. Метода-роботи над таким фільмом виходить з театральних законів тектоніки (гра ансамблю акторів, сюжетова архітектоніка, декорації і т. ін.);

друга: неігровий фільм — показування теми монтажем знятих шматків життя як воно є. В основі його динамічна фотографія натуральної дійсності — непідробленого факту — матеріалу взятого зненацька, матеріалу що в момент зйомки повинен бути поза всякою тектонічною залежністю від зйомщика (див. програму групи кіноків);

третя: позаігровий фільм — функціональний фільм. Коли в ігровому кіні тема повинна показуватись ілюзією матеріалу, коли в неігровому кіні тема повинна показуватись збіркою непідроблених, але цілком неорганізованих (захоплених зненацька) фактів, то позаігровий фільм, нічого не показує (не „ілюзією“ і не „натуральним фактом“), а розкриває тему — директиву через зорганізований, врахований і проаналізований стандарт (зразок фактів) заздалегідь виготовлений і кінематографічно (властиве тільки для техніки кіна) поданий.

Метода роботи над таким фільмом повинна виходити з наукового досвіду над реальною дійсністю в експериментальній лабораторії психо-техніки.

Сфера позаігрового фільму це не показ теми, як такої, а можливість певної соціальної оцінки цієї теми через її розкриття.

Майстерність безпосереднього кінопередавання теми через матеріал: передавання точного, виразного, і економного, що дає змогу винаходити нові форми в кіно не самоцільно (форма для форми це те ж, що мистецтво для мистецтва), а для того, щоб через ці нові форми можна було б, втрачаючи мінімум (кількості) енергії дати максимум (якості) матеріалізації теми.

Реакція: коли фільм готовий він передається в певній кількості примірників через прокат в кінотеатри.

Кінофільм впливає на глядача під час демонстрації. Глядач, сприймаючи те що він бачить на екрані, так чи інак реагує на форму — вплив. Для нас важливо, щоб сила реакції була б просто - пропорційна силі впливу. Правильне співвідношення і діяння частин (директива плюс виконання, плюс форма - вплив, плюс реакція) і дає в цілому те що ми називаємо культурою кіна.

Вірне співвідношення і діяння частин можливе тільки тоді, коли методи й форма єдині з установкою.

Культура кіна тільки тоді буде дійсно комуністичною, коли буде єдина система в принципі роботи в кінематографії, бо максимальне використання кіна для певного ідеологічного впливу на громаду людей цілком залежить від соціально-класової тектонічної установки тих організаторів і виконавців, які працюють в радянській кінематографії.

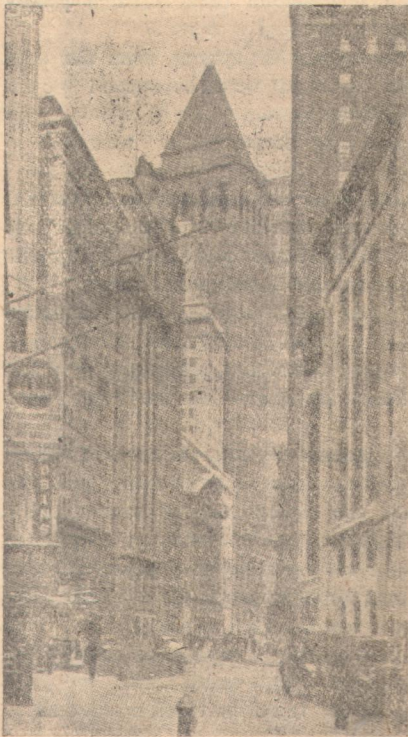
ПРО МІСТО В РАДЯНСЬКІЙ СОЦІАЛІСТИЧНІЙ СИСТЕМІ В. МІРЕР

Коли на сторінках радянського журналу західноєвропейські і американські проблеми містобудівництва намагаються причепити до наших міст, без будь-якого зв'язку з потребами й можливостями країни рад, то мимохіть напрошується питання, чи не забувають автори статей, що

вони мешкають в Радянському Союзі і що вони є співучасниками соціалістичного будівництва „трохи“ відмінного від капіталістичного будівництва, а тому й такого, що висуває зовсім інші проблеми й завдання містобудівництва.

Цим самим ми знову зводимо, питання, що мало свою цінність на початку 2-ї половини XIX століття, „чи перейде Росія до соціалізму безпосередньо від феодалної форми господарства минаючи капіталістичну, чи ні?, який в нашій інтерпретації буде звучати так „Чи перейде радянська країна до соціалістичної форми містобудівництва просто від теперішньої, минаючи „останнє слово“ капіталістичної форми містобудівництва з його питаннями і проблемами, що їх було з достатньою ясністю показано в статтях інж. Кондрашенка.

„Останнє слово“ капіталістичної форми містобудівництва, що полягає в небосягах вже передначинених для життя в багатоповерхових вулицях і т. ін., не може послабити головних недоліків капіталістичного міста, поскільки приватна власність на землю не скасована і намаганням приватних земельних власників в



Вулиця в Нью - Йорку

відношенні підвищення земельної ренти меж не встановлено.

Це приводить до того, що небосяги будуються, навіть не рахуючись з їх зниженою рентабельністю в порівнянні з невисокими будинками.

Інженер Адамс у своїй доповіді „Райони — громади майбутнього“, уміщених в 52-м томі праць Американського товариства громадських інженерів, посилається

Авдиторія виявляла велике зацікавлення. Потім попросили т. Семенка розповісти про враження від своєї закордонної подорожі, т. Семенко коротко розповів про Берлін, про темп життя, про німецьку індустрію, про робітничі райони Веддінгу, Найкельму про величезний порт Гамбург, про німецьких пролетарських письменників, з якими особисто бачився, про умови роботи для пролетарських письменників у Німеччині й т. д.

Була така записка: «Як будуть читати слідуєчого номера журналу — в мене є пропозиція щоб написали такі вірші: 1) На тему огляду виробництва, далі вірші на тему провадження місячника української культури й далі на тему культурні сили в село, як гасло н/партії».

4. Виступ у Доменому цехові. Червоний кутков. Авдиторія — самі робітники.

Доповідь робив т. Семенко, співдоповідь т. Полторацький. Читали вірші на виробничі теми.

Якнайкультурніше ставлення авдиторії.

Останні два виступи зробили найсильніші враження на групу «Н. Г».

Донбас приймає.

Даєш Донбас!

ЗАСІДАННЯ ДОСЛІДЧО-ІДЕОЛОГІЧНОГО БЮРА ВУАРКК — 7-го ЧЕРВНЯ Ц. Р.

Присутні: М. Семенко, Ол. Полторацький, Віктор Вер, Гро Вакар, І. Маловічко, А. Санович, Л. Зимний, Л. Недоля, І. Терент'єв, С. Войнілович.

Доповідач — С. Войнілович: «Про теорію екструкції»

Є певна подібність між критикою «наївного реалізму» в філософії й критичним ставленням панфутуризму до мистецтва. Панфутуризм поширює свій критерій щодо мистецтва з іманентного соціально-мистецького до соціально-культурного. Як критична теорія вона зустрічає опір. Культурні компоненти соціалістичних тенденцій економічної бази — це гегемонія цих тенденцій в надбудові, як пропаганда — в цьому прогресивність панфутуризму — «функція культурного прискорення».

Частина культурного процесу — пропаганда. Пропаганда — переемоціоналізування життєвих явищ, мистецтво теж переемоціоналізує ці явища, хоча воно не завжди є пропагандою. В поведінці людини невіддільно ролі відіграють емоції. І мистецтво й наука завжди базуються на емоціях, мова може йти лише про їх характер і міць. Емоції і розум не існують, це є лише абстрактний розподіл підчас дослідження. Відокремлювання емоцій абсолютно — не є науковим.

Методологічна установка моєї аналізи — вивчення мистецького твору, як функції. Наголос на процесі сприймання, а не творчості. Старі методи недосконалі (формалістичні), з розвитком об'єктивної марксистської психології можна й треба виробляти наукові критерії. Мистецький вплив має побічні шкідливі ефекти. Сполучення емоційованих подразників (засоби) з мало емоційованими («соціальне навантаження») в мистецтві є штучним, подібно до шоколаду й наказу дитині. Мистецтво знесилює життєві емоційовані подразники. Мистецтво естетизує життєві явища, створюючи другий план в житті. «Утеча у мистецтво» як «утеча у хворобу» відтягує енергію людини від життя. Мистецтво, як штучна концентрована тонізація — обезбарвлює життя. Суттєвна сила мистецького твору зворотно пропорційна його визначеності (знищення диференцировок між зображенням і тим, що зображується, є першою умовою створення суттєвості).

Мистецтвом важко впливати мінує-емоційно: тонізація покриває негативні емоції. Проте нові зв'язки мистецтво створює, а тому його можна й треба використовувати. Діяльність в цьому плані й є екструкція. Деструкція це є в першу голову мистецький вплив на мистецький процес, екструкція — мистецький вплив на позамистецьке.

Екструкція й деструкція, як телеологічні характеристики мистецької роботи повинні йти поруч — інакше діяльність в цьому плані звинуватиться до мистецько-направмової роботи. Треба розвинути екструктивну діяльність.

Якою ж повинна бути екструкція?

Ідеологічний вплив, це диференційований вплив («інтелектуальний»), мистецтво ж без штучного підсилення не є мистецтвом. Мистецькі засоби в різній мірі естетичні. — Музична гармонія й тематика в літературному творі. Естетичні засоби — це сталі подразники тонізаційного характеру. Вони поділяються на соціально посереднені й соціально неспосереднені в механіці свого впливу (що засновані на виразі органів, примітивних рефлексів тощо).

Облаженість мистецьких засобів соціальним навантаженням різна. Такі як мелодика й ритм навантажені мало, найбільше навантаження має тематика. Найбільша небезпека йде від метафор та метафорних епітетів в поезії й прозі.

Найкращий мистецький засіб це конденсація певних тематичних елементів у плані емоційного взаємодіяння. Це є єдиний майже не естетичний засіб. Мистецьких засобів абсолютно позбавлених естетичності діалектично не існує.

Впливання естетичних засобів можна виправдати в разі неможливості зробити суттєвою тематикою.

Лірика, тобто подача матеріалу до вихідною точкою є суб'єкт, є законом як зручний спосіб сприймання.

Принцип сугестивної домінанти — це підлягання всіх подразників мистецького твору одному ряду подразників. Цією домінантою повинна бути певна тематика.

Проза як вигадка є можливою в разі додержання принципу не естетичної домінанти. Покладатися на роллю субдомінантних роздратовань не можна, через недостатню вивченість «позасвідомої» динаміки енграм. Факт в літературі, як передача, не є позбавленим естетичності через взаємодіяння з оточенням підчас його сприймання.

Мистецтво, крім ролі переемоціоналізування, має ще такі функції: розвага (з метою раціоналізації праці), безпосередня інтенсифікація праці (тонізація підчас праці, війни тощо), пізнання, катарсис.

Отже мистецтво існує і за сучасних умов є чималим культурним знаряддям.

А. С а н о в и ч. — т. Войнілович неправий, коли він зовсім заперечує станкове малярство. Коли як засіб впливу станкове малярство дорівнюється нулю, от як засіб кваліфікації ІЗО взагалі — воно повинно існувати.

Станкова картина це точка де перетинаються всі формальні досягнення і шукання.

Як деструктивний чинник станкова картина теж мусить існувати

У Войніловича плутанина з ритмом і темою. Ніби ритм і тематика впливає сама по собі — не не вірно.

Ритм взагалі не існує, а існує конкретний семантичний ритм. Тема це мотивізація взагалі. Кожний засіб діє не сам по собі, а в зв'язку з іншими.

О л. П о л т. — Доповідь зроблено невірно. Доповідач хотів зробити доповідь про теорію мистецтва взагалі. Мені здається слова, що їх колись сказав Семенко про доповідь Терент'єва про театр: «що доповідь зроблена з точки погляду одного якогось напрямку, а не з обхватом всього мистецького процесу в цілому».

Так само і тут — ми маємо справу з одною з можливих теорій.

Коли говорити про екструкцію, то треба обов'язково говорити про екструкцію, пов'язуючись з деструкцією і конструкцією. Позитивне в доповіді — мистецтво як пропаганда, застосування рефлексології, але в цілому доповідь втрачає саме через те, що вона не пов'язана в цілому з трійдою.

Г р о В а к а р. — Неправильно також, що «мистецтво знесило зв'язки, що їх викликає життя». Воно їх і підсилює.

Далі: ототожнення сцени й життя в театрі може бути тільки в некультурної людини чи, принаймні, в малокультурної.

У культурної людини емоції підкоряються розумові і вона не скоче на сцену, хоч це було б конче потрібне. Отже, справа не тільки в емоціях.

Мистецтво сказав, доповідач не викликає гніву, жаху і т. ін. — воно лише тонізує.

Але коли воно тонізує, то в якийсь певний бік, тобто не тільки може викликати, але й збільшувати чи навпаки.

Неправильно й твердження, що жінка-красуня виграє на екрані через те, що вона красива. Ні вона не виграє, коли в неї не буде відповідної ролі. Викликає емоцію не її краса, а її вчинки.

Думки Войніловича, «що естетичні елементи знищити не можна діалектично» здається з нашою програмою не пов'язані. Ми ж у своїй роботі виходимо не від естетики, а від доцільності. Ще дві слова про факти, що зачепив доповідач.

За останній час ми часто сперечаємося про так звану «літературу факту». Тут чи не буде помилкою те, що ми будемо вишукувати життєві факти. А що, коли життя потрібних нам фактів не дасть і за 100 років. Невже нам треба обмежуватись тільки тими фактами, що їх дає життя. Мені здається, що саме тут і буде та обмеженість проти якої ми боремося. Треба не тільки чекати, поки саме життя що дасть, а й самому творити.

У своїй виступі Полторацький відзначив те, чого якраз в доповіді не було, обминаючи все, що Б о й н і л о в и ч у доповіді подав. Отже, невідомо, з чим Полторацький погоджується, з чим — ні. Я скажу кілька слів про те, що є в доповіді. Головні помилки доповідача в тому, що, говорячи про мистецтво, він не зробив розмежування мистецтва на пролетарське й буржуазне. Звідси й неясність деяких тверджень доповідача, що їх заперечувати не доводиться, тим більше, що сам доповідач висловлював твердження, що одне одного заперечують. В одному місці в нього «мистецтво — пропаганда», в другому — «мистецтво — шоколад». Яке мистецтво? Таке чи інше? Невідомо. Переходячи до питання про вивчення мистецтва в цілому як речі, треба зауважити, що мистецтво можна вивчати, виходячи й від його функцій, як від цього виходять, скажимо, вивчаючи, якесь машину. Питання для чого призначена машина й дає відповідь на те, якою вона мусить бути. В питанні про пролетарський засоби в мистецтві доповідач відзначив, що може бути пролетарський і буржуазний ритм. Це — невірно. Тоді можна сказати, що якісь чоботи чи стіл можна зробити, по-пролетарському й по-буржуазному. На мою думку, поняття, пролетарський чи буржуазний можна шукати тільки там, де є поняття ідеології. Можна сказати — ритм нашої доби з бурхливим зростом промисловості, індустріалізації і т. ін. Але точно такий же ритм може бути і в нашій і в буржуазній країні за певних економічних обставин, тобто один і той самий ритм може бути і пролетарським і буржуазним. Отже — абсурд. Так само й твердження доповідача, що не може бути абсолютно пролетарських творів. Ясно, не буде тоді, коли в творі не буде абсолютно пролетарської ідеології. Але ж вона може бути. Це ж — елементарна істина. Значить, можуть бути і абсолютно пролетарські твори.

М. Семенко. Питання екструкції дуже складне. На жаль, т. Войнілович надто мало приділив уваги самому питанню екструкції, а говорив про мистецтво взагалі. Оскільки екструкція робиться на найближчий час бойовим нашим фронтом нам треба взятись якнайшлішніше до розробки питань зв'язаних з екструкцією.

Питання це бойове, бо тут наша робота безпосередньо стикається з роботою інших літ-організацій. Нам треба знати оскільки їх робота відповідає завданням екструкції. Нам треба розробляти питання екструкції. Питання взагалі дуже складне. Пролетарська література очевидно мусить бути часткою нашої екструктивної програми.

Ми кажемо, що екструкція є використання мистецтва. Тоді

1) чи ми мусимо визнати байки Крилова? Виходить, що мусимо. Коли ми використовуємо, то значить треба використовувати всі мистецтва.

2) Теорія пролетарської літератури: всі ці реалізми: конструктивні, синтетичні й ін. це є те, що засоби які були за буржуазних часів переключаються на іншу пролетарську ідеологію і створюється новий роман.

Для нас важливий тільки вплив, то чи потрібно нам використовувати і ці реалістичні засоби?

3) Для нас мистецький процес росте. Ми можемо думати, що існують ще якісь невикористані методи мистецтва. Вигадка? Експеримент? Відкидати нам це чи ні?

Всі ці три моменти входять до завдання екструкції, бо конструкція вже відкидає мистецтво. Значить екструкція досить широке питання. В залежності від того, як ми «учтьом» ситуацію — буде йти наша робота. У нас написано на розвороті: «Мистецтво, як емоц. категорія культури відмирає». Разом з емоціональним входять до мистецтва елементи логічні, що є йому цілком ворожі. Ми знаємо що мистецтво емоціональне. Ми знаємо, що емоція відповідає, як будівнича категорія. Ми знаємо, що емоції ніколи, мабуть, не вмруть, але вони будуть скеровані інакше, бо буде раціональність, доцільність, бо замість віршів про любов — будуть просто любити.

Хіба не цікаво, що кохальні сюжети все більше відходять від літератури, а це колись було основне для кількох сторіч. Іде сублімація, бо наукова робота це теж єсть емоція.

Емоції, що були базою для мистецтва — вони відповідають. Справа використання мистецтва не тільки як використання впливу.

Бо ми екструкцію розуміємо ширше. Бо коли мистецький процес не закінчився, то ми мусимо бути разом з процесом. Цим процесом можна керувати. Добре сказано «функція культурного прискорення». Це все можна порівняти з політикою комуністичної партії.

Це все доводить, що нам ще треба багато працювати над аналізом. Нам треба знати, де ми мусимо спинитись. Екструкція це єсть, приблизно те, що потрібно в перехідний період — сюди входить і пролетарська література. Т. Войнілович даремно пустив рефлексологію в повітря, бо й рефлексологію треба ув'язати з напфутуристичною системою. Він наговорив багато цікавих і потрібних істин, які треба ще розробити. Про формулу засіб (средство) і соціальне навантаження. Чим ця формула перевершує формулу «ідеологія і фактура».

Т. Войнілович казав, що неадекватність нервової системи є джерело існування мистецтва. Це може бути одним зайвим аргументом проти мистецтва. Коли казати про суттєвну роль мистецтва — то тоді нам можливо треба було б обирати символізм, як найбільш впливовий напрямок.

Естетизм ми розуміємо як тягар віків старої культури.

В нашому екструктивному мистецтві можна буде без естетизму. Робота над мистецтвом цікава тільки тоді, коли вона розглядається з погляду якоїсь течії. Бо ми зовсім іншим мистецтвом оперуємо. Добре у т. Войніловича розв'язано питання функцій мистецтва. Питання розваги. Можливо, що і оперу ми зможемо так сприймати, як тонізацію. Музика — теж у нас інше ставлення.

В зв'язку з тим, що мільйонні маси досі не брали участі в культурному процесі, нам треба почекати поки маса перетравить усе. Це такий величезний фактор на який ми не можемо не уважати. Ми повинні зробити певну оттяжку назад, щоб не віддавати масу на «растерзание». Ми можемо прискорити процес, а стоячи в стороні ми можемо легко зробитись якоюсь сектою.

З починув т. Войніловича нам треба заходитись біля екструкції.

І. Терентьев. — Мені завжди здавалось, що між деструкцією, конструкцією і екструкцією меж певних абсолютних немає.

Я не з'ясовую собі різниці. В схемі все ясно. Але в процесі роботи всі три елементи розділити не можна. Для мене нема змоги з'ясувати, що таке екструкція. Було визначення, що таке екструкція. Єсть також група конструктивістів у Москві. Моє ставлення до них як до «сменовеховців», Устряловщини.

В доповіді віби єсть 2 позитивні моменти: 1) екструкція — вплив мистецтва на мистецтво і 2) функція культурного прискорення. Але я думаю, що це не вірно. Наше уявлення про мистецтво змінилось. В тому розумінню як його колись розуміли; буржуазне мистецтво було теж політичне.

Великого «святого» мистецтва не існувало ніколи. Значить вигадка, ніби існує якесь вороже угруповання, яке утворює мистецтво як фетиш. Цього, з нашої точки зору не було. Байок Крилова як факта немає. І ніколи не було. З'являється новий факт.

Що таке станкове малярство? В сучасних квартирах картин не вішають уже. Бо житлова криза. Питання просто в улаштуванні життя. У нас не повинно бути «клятих обещаний». — Ніколи не буду вішати картин! Не так! Бо коли криза житлова мене, то можна і повісити картину. Ми використовуємо досягнення матеріальної культури. Ми будемо заперечувати як певний принцип прискорення. Функція прискорення лежить не на мистецтві, а на всякій політичній культурі. Не можна цього монополізувати. Специфічна роль мистецтва не в цьому, а в рефлексології.

Потрібний принцип в мистецтві — конкретна пропозиція. Мистецтво являє собою один із засобів групування певної групи людей навколо певної пропозиції.

Рефлексологія — механіка про значіння роздратованих. Форма це єсть подібні роздратовники.

Коли конкретна пропозиція — достатнє засвоєна в своїй практичній конкретності, коли ця ідея погоджена, коли це буде продумано, — тоді це розпорожується в рефлексологічному порядку. Ми дуже близько проходимо і повз символізму і повз реалізму. Але це ані те, ані друге. Нам треба балакати про культуру політичну. Це є політична діяльність. Наша технологія — рефлексологія.

С. Войнілович. Санович правий щодо значіння станкового мистецтва як школи, але «Н. Г.», поширюючи свою участь в мистецтві, не повинна втрачати антитетичної позиції, особливо щодо такого неактуального в сучасний мент мистецтва як станкове малярство.

Коли ритм править за доміную ми можемо розглядати його, відокремлюючись від семантики. В замі ритм не є пов'язаним із семантикою.

Я не казав, що ритм може бути просто пролетарським або буржуазним, як закидає мені т. Вакар, який взагалі занадто спрощує питання. Треба розглядати все це з певною методологічною установкою. Моя установка це підхід до мистецтва як до функції. Отже, навіяки, ритм є один з нейтральних засобів, але й він може мати певне соціальне навантаження, наприклад, ритм маршу за певних соціальних умов, взагалі принципово нема нічого такого в мистецькому творі, що не могло б правити за себе, або за соц. навантаження.

Моє розуміння поняття естетичне відрізняється від загальностановленого. Я його пояснював, це взагалі сталі цілос-тонізаційні подразники в мистецтві. Позбавитися їх абсолютно, як стало не можна, тому що мистецький твір не може бути абсолютно позбавлений таких сталих подразників і бути чимсь абсолютно змінливим.

Я не забув про розум, він дійсно зменшує реакцію на мистецький твір, але «розум» це не є щось окреме від нервового апарату людини, а ті ж диференційовані нервові зв'язки. А впливовість мистецтва основана на зменшенні диференцировки. Дійсно, що мистецтво не завжди знесило життєві подразники, проте все ж таки і знесило.

Я сказав що мистецтво може бути пропагандою, і що його вплив подібний до шоколаду для дитини. Хіба шоколад (переносно) не можна використати для пропаганди?

Немає двох тонізацій — позитивної і негативної — тонізація є завжди позитивною.

Мистецький твір викликає і гнів і жах, але в наслідок це покривається тонізацією.

Абсолютно пролетарського твору не може бути, це було б метафізикою. Функція мистецького твору залежить від певних соціальних умов. Зміняться ці умови, зміниться і функція пролетарського твору.

Використання рефлексології в теорії мистецтва є безумовно прогресивний чинник. Досі психологічна аналіза обмежувалася процесом творчості, тепер же за наявності об'єктивної психології цю справу можна поставити на наукові рейки, особливо щодо вивчення механіки сприймання, але лише механіки сприймання — не можна поширювати висновки з цього дослідження по за певний об'єкт дослідження, це загрожувало механістичним збоченням.

Щодо розвороту «мистецтво, як емоціональна категорія культури відмирає», то хоча тенденція думки правильна, але формульовано це не по-науковому, в соціальному плані інтелектуальний вплив є теж емоційний.

Терміни «соц. навантаження» й «засоби (средства)» не є механічною заміною термінів «форма» й «зміст» — моя термінологія базується на тому, що я розглядаю мистецькі твори в їх відносній функціональності.

Т. Семенко М. (Резюме):

Відносно нашої формули на розвороті журналу: «Мистецтво, як емоціональна категорія культури відмирає». Цілком можливо, що вона не зовсім наукова. Можна визнати поправку, коли т. Войнілович зможе запропонувати щось більш влучне, але та формула що у нас єсть, вона заперечує мистецтво, як емоціональну категорію культури — це добра робоча формула. Хіба праці т. Войніловича це індуктивність. Для нас корисна і потрібна робота дедуктивна. Т. Терент'єв в своїй промові казав, що не можна робити аналогій між нашою роботою в мистецтві і роботою компартії. Але аналогія все таки єсть. Коли ми будемо шукати зв'язку між всіма явищами.

Що т. Терент'єв сказав тим, що нема самого слова мистецтва, що великого «святого» мистецтва ніколи не було. Ми — не проти слова. Коли ми не будемо мати твердих принципів і коли ми сьогодні не будемо вішати картини, а завтра будемо — то це підхід анархічний. Ясно, що без системи обходяться, очевидно можна обійтись, але ми цього робити не маємо права. Екструзія, Деструкція, Конструкція існують поруч так само як зараз у нас існують поруч соха, плуг і трактор і приватна крамничка поруч з кооперативом.

ХРОНІКА

7-го липня вилетіли з Харківського аеродрому курсом на Тифліс члени ВУАРКЕ (Н.Г.) О.Л. Поготорацький і Дан Сотний.

Мета подорожі: ознайомлення з побутом, культурним і економічним будівництвом братніх республік Грузії, Вірменії і Азербейджану, а також навіязання зв'язків з пролетарськими літературними організаціями. Подорож триватиме біля двох місяців. Читайте репортаж у «Вістях», «Всесвіті» і «Новій Генералії».

ЛИСТУВАННЯ З РЕДАКЦІЄЮ

ШАНОВНИЙ РЕДАКТОРЕ.

Прошу в найближчому часі надрукувати цього листа, що виник з приводу замітки П. Педи «гучним співом з переливом», скерованої проти мене (літгазета № 11). Щоб скоріше ввести в суть справи, подаю:

В своїй листі, надрукованій в № 4 Н.Г., я зачепив віршика Педи (якого уміщено в журналі «Гарт» № 1), зазначивши, що вірш цей є незрозумілий для робітника, але спритний автор замітки, щоб виправдатися, «знайшов вихід», зробивши мене в своїй замітці «захисником міщанства та підлабузником до «Н.Г.»». Спробую розібрати цього віршика Педи. Може я дійсно безпідставно напався на бідолашного автора. (Розгляд вірша подаємо в Бльокноті. Редакція).

Я — не підлабузник, а прихильник «Н.Г.» і бажаю віддано працювати на лівому фронті мистецтва. Це дарма, що «Н.Г.» (на початках) відповідає мені: «не піде». Гончар гончаром не родився. І нема чого Педи насміхатися, що «Н.Г.» мені відповіла на мій безцінний вірш — «не піде» (хоч правда, твоя «насмійшка» є така ж мертва, як і твоя «боротьба» з бюрократизмом та міщанством). Я після відповіді «Н.Г.» на надісланого вірша замітив, що він є, дійсно, невдалий, треба працювати, а потім... Хай ще зараз «Н.Г.» десятки раз буде відповідати «не піде», але це не значить, що треба покинути писати. Я цього не зроблю й ніякі Педи не зіб'ють мене з наміченого шляху. Я не вірю в народжених геніїв: їх не було, нема й не буде. Все досягається через енергійну й вперту роботу над самим собою.

Разом з цим прошу також подати свою думку, щодо заснування у Вінниці групи Футмолу. Кілька наших товаришів молодняківців це питання вже обмірковували й прийшли до висновку, що заснувати таку групу Футмолу (футуристичний молодняк) у Вінниці можна й треба.

З товариським привітанням до «Н.Г.»

В. Шенельський

Від Редакції.

Вмищаючи цього листа, редакція «Н.Г.» вважає, що замітка Педи «гучним співом з переливом», надрукована в № 11 Літгазети є не що інше, як нісенітниця ображеного за свій вірш хлопчика, на яку в листі не варто відповідати. Справді цей вірш (Гарт № 1) є лише друга школярська вправа Педи, що її надрукували в «Гарті» й авторові зовсім нема чого ображатися, коли на сторінках «Н.Г.» випадково зачепили одним словом віршика. Щоб переляканий автор це дійсно зрозумів і не ображався за своє невміння на інших, подаємо в Бльокноті Редакції докладніший розгляд цього вірша.

Бажання Вінницьких товаришів молодняківців заснувати в себе групу Футмолу вітаємо. З усіма питаннями, що Вас у цій справі будуть цікавити, звертайтеся до Редакції «Н.Г.»

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР
МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

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