

там пильняківщину, чи поліщуківщину, не виправдала надій хвильового й не почула його голосу! очевидно, нездатна вона розпізнати ним, хвильовим, викриту „дійсну“ контрреволюцію?!

що ви на це скажете, хвильовий? нічого?

а ми от що скажемо — не вам, звичайно, бо для вас ми контрреволюціонери, та нам з вами давно не по дорозі — ми скажемо от що: ваш виступ партійно-громадська увага не підтримала, очевидно, тому, що він є хоч і спритно замаскованою, проте жалюгідною спробою рецидиву хвильовизму, спробою виправдання вчорашніх помилок, замаскованим сигналом для друзів своїх про те, що ви тримаєтесь на своїх позиціях.

балачки про безконтрольну монополію фактично адресовані не „новій генерації“, не вуспп-ові, а очевидно цк кп(б)у, що, на наш погляд, по-ленінському здійснює провід усім культурним будівництвом, літературним у тому числі, а по-вашому — допустив такого стану, що одна якась група посіла монополію. саме цей факт ви й хотіли підкреслити, і хоч як маскувались, а в результаті „засипка“. хвильовизм засуджений назавжди, і нічим ви його не відживите, хоч це вам і диктує зараз класовий ворог, свідомі ви того чи несвідомі. ми ж з партією будемо йти, хоч скільки б ви не тюкали й не смикали нас.

звичайно, не кожний зуміє взяти національну проблему у всій її складній модифікації й модуляції. але навіть тоді вискакувати з порожніми та ще й претенційними статтями, та ще й в центральному органі партії.

цю фразу взято з вчорашнього хвильового, а той же хвильовий сьогоднішній своєю статтею якнайкраще ілюструє влучність тої вчорашньої фрази. між іншим, в одному місці хвильовий пускає сльозу з приводу того, що до провінціальних хвильовистів хвильовизм не дійшов в оригіналі. тепер це вже в минулому.

вправність рук, хірургічні вправи над чужим текстом, пересмикування цитат — от вам хвильовизм в оригіналі, і задоволений хвильовий, і задоволені, очевидно, провінціальні хвильовисти і вже шепчуть по закутках: „не склав ще зброї хвильовий, є ще порох в порохівницях“.

від себе скажемо: є, то є, але не порох, а порохня, і не хвильовизм це вже, а звичайна хвильовівщина.

що таке Остап Вишня?

„коли починаєш писати,

ол. полторацький

І. популярність Остапа Вишні на сьогодні досягла ні з чим незрівняних розмірів: загальний тираж його творів уже сягнув семизначного числа; вже виліплено бюста письменника; коли десь виступає з промовою, або з читанням своїх творів наш автор — аудиторія починає реготатися, ледве встигши зачути його прізвище; нарешті, як вінець усьому, серед „народу“ зафіксовано чимало легенд,

що їх героєм є розглядуваний письменник. треба сідати на стілець цупко, бо інакше з головою починає в процесі творчості брати участь і та частина тіла, куди ноги повтикано. виходять твори непогані, але беручи під увагу буйний розвиток нашої культури, час уже нам робити переключку на голову“.

Остап Вишня „моя автобіографія“

ця стаття є початок серії критичних статтів різних авторів, в яких докладно аналізуватиметься творчість низки сучасних українських письменників.

ред.

треба одверто констатувати, що такої слави не заживав жоден із українських письменників, за винятком хіба Тараса Григоровича Шевченка. отже, коли зважити лише на наведені зовнішні дані, є всі підстави вважати Остапа Вишню, коли не за геніального, то принаймні за грандіозного письменника, одного з тих, хто

є джерелом спілки масового читача з вершками сучасної української (а через неї й світової) культури. загально відомий є той факт, що твори Остапа Вишні є одним із перших засобів українізувати, напр., радслужбовця, або робітника.

Отже, як своїм цілевим пристосуванням, так і самим фактом свого колосального поширення, Остап Вишня заслуговує на те, щоб сучасний дослідник літератури приділив йому пильну увагу. Проте, як відомо, в нас не існує жодної розвідки про цього письменника; утворюється певна прірва, ножиці між поширенням впливу цього письменника на читацькі маси та його вивченням і констатацією об'єктивних його якостей. З вишнею сталося так, як колись і з миром, коли салдатська маса проголосувала за мир своїми ногами, хоч він і не був ще схвалений офіційно. Так само і з вишнею — читач проголосовував за нього своїм попитом, а критика й досі не встигла констатувати — чи є він корисний для сучасності, — а чи ні.

нашим завданням, що ми постараємося виконати його найоб'єктивніше та найуважніше, буде — на підставі об'єктивного матеріалу дослідити — чим саме пояснюється така колосальна популярність Остапа Вишні серед читацьких мас, які є мистецькі засоби та соціальне обличчя нашого письменника, а також — чи заслуговує він на таку колосальну популярність і відповідне поширення саме тепер за часів соціалістичної реконструкції нашої країни. Відповідно до принципів марксистського дослідження літературних фактів, ми повинні взяти на увагу на протязі нашого дослідження такі основні обумовлюючі моменти:

1) момент соціальної акустики. саме, ми не можемо, вивчаючи ті чи ті твори, абстрагуватися від біографії даного твору. ми повинні враховувати, що академічне видання творів того чи того письменника виконує зовсім іншу роль, ніж видання масове, ми повинні врахувати в конкретному пристосуванні до о. вишні взяти на увагу, що його „усмішки“ нині виходять поки що не в академічному виданні, без супровідних коментарів та наукового апарату приміток, та хоч і з портретом автора та автобіографією, але в масовому виданні, з удешевленою ціною, що в рекордному тиражі творів о. вишні великий % складають видання останніх років. Отже, виходить так, що наші видавництва вживають найенергійніших заходів щодо просунення Остапа Вишні до маси, а скільки наші державні видавництва, як відомо, не керуються в своїй роботі виключно міркуваннями комерційними, то, очевидно, вони враховують роль творів розгляданого нами автора, як роль позитивну за даного моменту в відношенні культурному. а коли так, коли твори вишні не супроводжені історичними коментарями та не переадресовані в оригіналі на певний історичний час, то ми повинні враховувати їх вплив на читача, як вплив безпосередній, вплив, що дуже малим відрізняється від впливу книжки, написаної недавно.

2) соціальна акустика відповідно до того чи того класового читача. як відомо, автор виконує те чи те соціальне замовлення в своїй творчості. проте, було б недостатнім вважати, що роль дослідника літератури полягає лише в констатації того факту, що автор є виразник певної класової групи. від цієї примітивної переверзевщини марксизмом і не дхне. функціональна метода дослідження мистецтва говорить, що дослідник повинен враховувати також і те, яким саме способом і на які саме верстви впливає автор своєю класово обумовленою творчістю.

ці два методологічні зауваження я вважав за потрібне оговорити перед початком самого вже дослідження, що базуватиметься вже на комплексній функціональній методі (докладніше див. „літературні засоби“¹⁾), й включатиме в себе аналіз ідеології, що обумовлює собою фактуру вишниних творів.

II. факт колосальної популярності Остапа Вишні — є факт, що йому треба підшукати відповідного пояснення. ми повинні проаналізувати, що саме забезпечило о. вишні такий наднормальний тираж, який коронував вишню в „королі українського тиражу“ (т. рабічев)

очевидно, що втворенню максимального контакту між письменником та читачем сприяли певні засоби, вжиті письменником. щодо о. вишні, то можна сказати, що в нього виробився певний стиль (під стилем треба розуміти сукупність усіх мистецьких ознак твору або творів) — викінчений і своєрідний, стиль абсолютно завершений, цільний, і, коли так можна висловитися — „автогенний“ (у розумінні повної взаємної підпорядкованості всіх частин мистецького твору).

в ост. вишні ми маємо свої: словник, техніку комічного, в нього надзвичайно характерні образи; більш-менш специфічний жанр, що в ньому працює вишня —

¹⁾ о. л. полторацький. — „літературні засоби“, вид. дву, 1929 р.

жанр коротенької гуморески. за більші речі, принаймні досі, о. вишня не брався, очевидно, вони чомусь не пасували до його мистецької методи. можна жанр о. вишні визначити, як жанр фейлетону (спрямованість переважно на конкретний факт, робота на тему дня й т. д.), при чому фейлетону, що переростає межі дня й стає повноправним літературним фактом. про це свідчить самий факт видрукування фейлетонів у формі „збірки творів“.

далі, в о. вишні певно визначена своєрідна мистецька машкара, метода підходу до читача. як відомо, проблема соціальної та мистецької машкари, що обумовлена соціальними силами, поставила перед багатьма авторами (д. бєдним, і. северяніном, о. вайлдом і т. д.). постала вона й перед розгляданим нами автором.

в оцих: словникові, техніці комічного й соціальної машкарі, що визначена в процесі намацування контакту між письменником та читачем — ми вбачаємо безпосередні причини такого шаленого успіху о. вишні. очевидно, наш автор спромігся намацати пульс інтересів певної соціальної групи й пристосувати свій мистецький пульс до цього, визначаючого. а відтак — в соціальному контакті цьому — наш автор почав впливати на конгеніальну масу читачів відповідним чином.

перше завдання, яке ми собі ставимо в цій роботі, є вияснити соціальний еквівалент зазначених прийомів нашого автора, й визначити, впливом на які саме сторони оточення можна пояснити максимальний успіх о. вишні.

спробуємо проаналізувати наведені нами вище елементи, що в сумі складають творчу індивідуальність нашого автора.

1. — у остапа вишні є свій словник. цей словник, як відомо з уже друкованої розвідки про мову вишні — є словник глибоко-народній. центр тяжіння цієї роботи припадає не на словник о. вишні, через це тих, хто цікавиться аналізом мови о. вишні, як до матеріалу, можна відіслати до зазначеної статті.

як свідчить сам автор: „мову свою я взяв з маминої циці. це — невичерпне джерело мовне. зверніть на це увагу, матері, і ваших діточок ніколи не доведеться українізувати“.

хто вивершив мову? робота. робота і вказівки а. є. кримського та м. п. левицького...“ і т. д. (усмішки, т. I, ст. 170¹). що маємо ми в цій цитаті? поперше, повний збіг з твердженням в. поліщука в „авангарді“ про „материну говірку“, як основне мовне джерело, а подруге, прізвище ак. кримського. як арбітра в мовній орієнтації автора. як відомо, в філології ак. а. є. кримський є представником т. зв. народницької течії, що вважає за потрібне витримувати всю мовну практику України в стилі „народньої української мови“ (є таке вельми розпливчасте визначення, що нічого не говорить за норму, а лише визначає, певні — консервативні — тенденції).

вважаючи за непотрібне доводити загальновідому тезу про ост. вишню як про адепта народньої мови, ми хочемо лише тут висловитися відносно проблеми так званої „народньої мови“, як першоджерела й кінцевого ідеалу письменника.

як відомо, свого часу теза в. поліщука про „матерню говірку“ викликала низку протестів. відзначалося, що в. поліщук прагне знекультурити українську мову, він хоче звести її з тієї височини, на яку її поставила роля провідника наукового соціалізму (в культурному відношенні — останнього слова європейської культури) — на той рівень, коли єдиним продуцентом цієї мови були відсталі, безкультурні, „ідіотичні“ (к. маркс) верстви поневоленого селянства.

„українська народня мова“ є утвір якраз цих верств — назвати багатством її екстенсивні устремління могли лише народники, „народолюбива“ буржуазна верства, що її соціальний еквівалент достатньо визначений і що її також достатньо визначеним з соціального боку представником був а. є. кримський²).

отже, мовна практика остапа вишні є мовною практикою реакційною. з погляду шукання контакту між автором і селянським читачем — свого часу вона була зрозуміла: примитивізація й опростіння мови одразу давали авторові змогу знайти широкий відгук, розуміння й сприйняття якнайвідсталішими верствами читачів, але мова ост. вишні на сьогодні вже в культурному відношенні є ниж-

¹) надалі посилатимуся всюди на 3-тє видання „усмішок“, дву 1929—30, римською цифрою відзначатиму том, арабською — сторінку.

²) докладно дивись прекрасну статтю про „народню“ мову н. кагановича в останньому № „прапора марксизму“.

чою за мову сьогоднішнього аграрного робітника колгоспу, що знає „диференційований пай“, „колективізацію“ і т. д.; значить, в сьогоднішній соціальній акустиці (див. початок статті) ми вправі говорити, що твори о. вишні з мовного боку є твори, що тягнуть назад мовну свідомість, а значить до певної міри й ідеологію масового читача. коли ж підійти до мовної практики вишні з іншого боку, з боку стилевої естетики, ми повинні визнати, що з художнього боку коріння цієї естетики переховуються зовсім не в тому ґрунті, що є основний для суспільства часів диктатури пролетаріату.

відзначивши, як негативний, словник і стилістичні устремління Остапа Вишні, ми, безперечно, ще не маємо права ці устремління кваліфікувати як агресивно ворожі.

але, на жаль, наш багатотиражний автор кілька разів висловлює такі думки, які не можна кваліфікувати ніяк інакше, як апологію войовничого наступу антикультурної мовної думки на культурницькі заходи сучасности.

коли не помиляємося, ми зібрали всі філологічні висловлювання о. вишні, що є в IV томах його „усмішок“. отже, нам не можна закинути однобічності в підборі матеріалу, скільки нижче ми процитуємо всі ті висловлювання. на щастя, їх не так і багато—всього два (в чотирьох томах: наш автор не любить філософувати на високі матерії¹⁾).

у III томі „усмішок“ ми маємо гумореску „вольовий спосіб“, де трактується теми українізації. у цій гуморесці вишня подає типи, сказати б, дяді моті й тьоті тара са з полтавщини перед укрлікнепівською комісією: там виведено полтавчанку, що не вивчила граматичних правил, хоч і знала народню мову („я полтавська українка“,... „говорю мовою такою, як чуєте... якою люди, такою й я...“ III, 192) і вадима федоровича, що мови не знав, але вивчив правила. полтавчанка іспиту не витримала, в. ф. витримав. цей, сказати б, пікантний контраст являє собою семантичний стрижень цілої речі.

тут можна обминути, як другорядний момент, те, що автор так підібрав приклади, що вони компрометують високої культурної ваги справу наших українізаційних комісій.

але як треба кваліфікувати згадану гумореску, коли в одміну від нашого автора зважати, що українізаційні комісії роблять корисну й потрібну справу, українізуючи русифікованих і вимагаючи від полтавчан, щоб вони стали українцями?

адже, ми зобов'язуємо всіх службовців, у тому числі й полтавчан, здавати певні іспити, що свідчитимуть засвоєння й свідомість у правилах культурної української мови, не обмеженої, не етнографічної. коли полтавчанка „рід“ (грам.) розуміє, як „роди“ „відмінка“ зовсім не розуміє, каже „рощитали“ і т. д., то її хуторянська обмеженість є зрозуміла. а коли наш автор стає на її захист, змонтовуючи мотив полтавчанки з мотивом українізованого росіянина, якого пропустили на іспиті, хоч він знав усе настільки поверхово, що забув усі правила, повертаючись з іспиту—тоді стає зрозумілим, що о. вишня стає на захист тих, хто стоїть саме за „мову маминої циці“ в протигагу тій мові, що її культивує хоч би й радянський укрлікнеп.

дві течії є в сучасній мові: течія пролетарська—українська й обмежена хуторянська народницька течія, що робить з української мови малоросійську говірку. наш автор стоїть за „матерню мову“—проти укрлікнепу („замислився я дуже: шкода мені землячки зробилося. і чого я,—думаю,—не комісія?“ III, 221). і такі твердження, як: „місцева ініціатива“—химерне слово, а без його ні в сільраді, ні в кооперативі не можна. сказати—„почин“—по-простому дуже“ (II, 181), що збігаються з пропозиціями відомого адм. шишкова говорити замість „калоши“—„мокроступи“—без сумніву є твердження реакціонера й хуторянського пуриста, що не хоче розуміти. що деякі закордонні слова вміщають у собі поняття, яких не можна висловити українською мовою. адже поняття „місцева ініціатива“—не є обов'язково „почин“, як „диференційований пай“ є поняття, що його неможливо висловити українською народньою мовою. а опір українізації (не „полтавській“, а культурницькій), опір просякненню потрібних чужоземних слів до української мови—є рефлекс, притаманний малоросійській одміні „вічного типу“ фальстафа, що прагне мати

¹⁾ обминаю „усмішки“, присвячені неписьменним „українським“ текстам, яких („усмішок“) у вишні є багато: адже тут справа ходить не за мовну тенденцію, а за порушення основних, елементарних мовних правил.

обмежений словник, а через нього й обмежене коло понять, що не примушуватимуть робити „переключку на голову“, про яку ми згадали в епіграфі до цієї роботи.

ми говорили про словник і про мовні тенденції Остапа Вишні. від нашої свідомости не приховалося те, що в цьому пакті пророблена нами робота не є достатня: безперечно, словник Остапа Вишні потребує критичної, культурної аналізи з боку лінгвіста. наше завдання було в тому, щоб виявити соціальний еквівалент вишниного словника. з цього еквіваленту не важко виявити, яке саме соціальне оточення „замовляло“ й позитивно сприймало мову й мовні тенденції Остапа Вишні.

це — 1) відстала, безкультурна селянська маса, що підчас написання цього ще не переклучилася з „народної мови“ на мову доби індустріалізації та колективізації. коли кілька років тому „просту мову“ вишні можна було вітати, як найкращу мову для маси, то зараз, коли маса неймовірно зросла в культурному відношенні — така мова, як у вишні, може лише шкодити процесові культиваци мови українських мас.

2) українське, вірніше малоросійське міщанство, що плекає народницькі мовні тенденції й через те з максимальною симпатією сприймає войовничі висловлювання представника антикультурної течії в сучасній мові. коли перша група свого часу (нині о. вишня вже нічого не пише, можливо, переходячи до якогось другого етапу в своїй літературній діяльності) свідчила за зрозумілість вишниної мови бурним зростанням тиражів „селянської газети“, то десятитисячні тиражі п'ятикарбованцевих зібраних „усмішок“ очевидно правитимуть за статистичний показник кількості українських міщан, що купують це євангеліє від пророка Остапа для прикраси своїх книжкових шахов.

і нарешті — на робітничі кола, що українізуються, на читачів інших нацрес-публік — такі мовні тенденції ост. вишні можуть вплинути лише негативно. так само, наведені нагорі твердження об'єктивно компрометують українізацію, бо саме в найчитабельнішого письменника найбільша кількість читачів прочитає про обмежуючі тенденції, що вони через улюбленого гумориста здатні будуть, чого доброго, приписати й усій нашій українізаційній роботі.

тим то, на нашу думку, пролетарські кола українського суспільства повинні засудити реакційну мовну практику Остапа Вишні.

2. — у Остапа Вишні є своя техніка комічного.

нас не цікавитиме нижче „техніка комічного“ о. вишні з погляду чистої техніки. отже, ми свідомо обминаємо те, що найчастіше закидалося о. вишні: гумор вислову, що його вбачалося за нижчий, ніж гумор ситуації власне кажучи, абсолютність цього нормативного визначення можна легко похитнути: адже гумор ситуації в о. генрі безперечно якісно в тисячу разів нижчий за гумор вислову в Вольтера або Рабле, особливо в останнього. отже, не можна апіорно закидати о. вишні гумор вислову, не проаналізувавши, що ж саме являє собою цей гумор, яка є його техніка, в широкому розумінні.

ми проаналізували техніку гумору всіх 4 томів „усмішок“ і, очевидно, відшукали той основний засіб, що є пружиною всього славнозвісного гумору Остапа Вишні.

основа дотепу вишні є зниження поняття, при чому зниження саме в розумінні вульгаризації, здешевлення, опошлення. певне поняття в семантичному відношенні розчленяється о. вишнею на два семантичні відтінки, або береться одразу два розуміння одного й того самого слова і т. д. клясичним прикладом для цього править початок „літературних усмішок“: „слово „письменник“ походить від дієслова „писати“, а не від якогось там іншого дієслова“ (IV,5). цей, як дехто вважає, дотеп нажив великої слави нашому письменникові, і вдячний автор щедро з того „дотепу“ користується, варіюючи й повторюючи його багато разів на більшу славу сучасної української гумористики:

1) „писатиме, — сказав якось батько, коли я, сидячи на підлозі, розводив рукою калюжу“ (I,9).

варіацію цього уретрального дотепу маємо в такому анальному:

5. виробничі моменти з балет-пантоміми „футболіст“ в постановці м. фореґера вукр держ. стол. опері.

дама й фронт арт. в. дуленко й плетньов.

футболіст і метільниця арт. г. лерхе й м. мономахов.





2) „вийде було батько за клуню:

— гнатко. а йди но сюди! що то ти, шеймин хлопець, понаробляв?

— то, тату, макети“ („юра гнат“, IV, 118).

3) „коли дитина замислиться й сяде на голому місці, хіба йому дадуть як слід подумати?

зразу ж мати пужне:

— а де ж ото сів ти, сукин сину?! нема тобі за сажем місця?!“ (I, 10).

4) „наука,— скажете,— така штука, що її давати кому чи сприймати без штанів навіть краще: більша площа сприймати“ (I, 53).

і. т. д.

ця, м'яко висловлюючися, філософія одхожого місця, гумористика пісуарів і іронія ватеркльозетів смакується нашим автором просто таки як тонка французька кухня.

безсумнівний успіх наведених дотепів, які завжди викликають загальний утробний регіт аудиторії (ми були присутні при читанні цих дотепів на вечорі в київському інгоспі й могли спостерігати їх вплив на аудиторію) — є успіх, що межує з успіхом триповерхової лайки, порнографічної листівки, похабного анекдоту. лише глибоким внутрішнім цинізмом і карамазовщиною віє від чотирьох наведених дотепів. а скільки вони є дотепи, що орієнтуються на „соромненьке“ в сучасного читача, а надто в міщанина, що з особливим смаком те „соромненьке“ спостерігає — то зрозумілі одразу і еквівалент, і споживач — замовець подібних дотепів.

у слідуючій категорії прикладів фальстапвишня похваляється брутальністю в думках незвичайною; це „дотепи“ такого типу:

„коли спитаєш у баби про діда, чи там про прадіда, вона завжди казала: — отаке стерво було, як і ти оце...“ і. т. д. (I, 8).

„розплоджується населення не інкубаторами... коли дасть бог, уродить — у нас ця справа веселіш пойдьоть — казав мені дядько онисько: — з грушевого борошна багато не зажартуєш“ (I, 32).

„де в письменника талан знаходиться — не знаю...“

з декотрими ж і купався навіть і не зауважив“... (IV, 9)

але два наведені розбори дотепів о. вишні (називаю це дотепами, скільки широко розповсюджена думка про те, що все це дуже дотепно) є ніщо в порівнанні ще з двома видами гумору нашого чемпіона сміху.

від цих двох останніх видів уже остаточно погано дхне.

коли талант о. вишня дорівнює до геніталій, нашого автора до „стерва“ (I, 8), то ми зустрічаємо в нього якесь послідовне зниження людини до становища тварини. саме отим зтиранням різниці між людиною та твариною, підкресленням скотських рис людини, якоюсь інферальною філософією пуза та геніталій віє від такої системи розглядати людей як тварин.

„двигуни“ (худоба) тут звуться так: оришка, вустя, ванько, пилип, кіндрат...

„регулятор“ (людина) з такими ж приблизно назвами (I, 57).

„так от значить, і село... хати, комори, хліви, колодязі, льохи, школи, гамазеї, кооперативна крамниця, чоловіки, жінки, хлопці, дівчата, діти... фльора й фавна“ (I, 110. тут і далі, де спеціально не зауважено, всюди мої підкреслення).

„тільки перепел, почувши перепельчине солодке „ха-вав! ха-вав!“ — спокушає стару перепелку молодецьким „жить ідьом“...

тоді молодий парубок, вертаючись із тьмяної комори, сумно в перепелів дзвіну слухається... й говорить пошепки:

— „пятьпадьомкав і я б оце, коли б не аліменти, здох би він йому“ (I, 142).

якесь навмисне підкреслювання періодів „тічки“ в людини. типова знижено-гедоністська навіть не психологія, а психофізіологія. можна провести певну паралель між цими настроями о. вишні й вегетативною, назадницькою паралеллю „людина є корова“ есеніна або мракобісними символами вовків у б. пільняка.

але йдемо далі. розгорнімо по змозі ширше той калейдоскоп прикрас сучасного культурного становища людства в уяві о. вишні.

6. кадри з фільму „навесні“ автора - оператора м. кауфмана (достаттєво, вторинна аналіза“.
див. стор. 39—42).

як відомий кальман зупан (із „циганського барона“ офенбаха, також одна з модерних одмін фальстафа), о. вишня, навпаки, до тварин ставиться, як до людей і цим засобом також користується як дотепом:

„і засвітилися у вороної кобили очі і прошепотіли радісно вуста її:

только утро любви хорошо,
хороши только робкие первые встречи“ (II, 168)

ми далекі від „ізячної“ лірики надсона й не хочемо ображатися за таке паплюження поета. але чи не виглядає також дуже проречисто й оце низведення вищих емоцій людини, викликаних еротичною первоосновою, до фізіологічних потреб тварини. філософією в. поліщука й славнозвісного варстату для спарування відгонить від процитованого прикладу.

для характеристики інших дотепів цього ж таки розряду, але не зв'язаних безпосередньо з „тваринізацією людини“, досить послатися хоч би на такі:

„у письменника світогляд здебільша революційний... ідеологія здебільша пролетарська, або пролетарсько-селянська... коли до цього додати ще порожній здебільша шлунок... то внутрішній вигляд письменників уже можна собі уявити добре“ (IV,7).

„найголовніше для письменника—г о н о р а р“ (IV, 9. підкреслення — авторове).

якась обов'язкова детермінація ідеології шлуком і гонораром. якесь ставлення до письменника, як до утриманця держави. психологія кокотки від літератури, рантє в умовах існування зберкас і українбанків; психологія багатотиражного комерсанта з високим гонорарним тарифом і багатьма перевиданнями.

(далі буде)

бур'яни провінції оскар редінг.

ми зараз гострим темпом індустріалізації й колективізації ліквідуємо крок за кроком, з великою потугою й глибоким ентузіазмом варварську спадщину минулого. Так економічну, як культурну, так технічну, як побутову. росія була за провінцію європи в буржуазному розумінні свого дореволюційного розвитку і в колесницю своєї відсталості, свого бюрократично-чиновничого варварства затигнула й запрягла усі поневолені народи „білої імперії“, і — у першу чергу — україну.

бо і звідкіль узялося слово? провінція. Що вона значить докладно за своїм мовним походженням?

це поняття знали вже старинні греки, але юридичну форму взяло воно з часів римських. дословно „про вінко“ (pro vinco) означає „через перемогу“ або — край, територію, що їх завоював якийсь центр. у новіших часах це слово набрало значіння якоїсь місцевості, що віддалена від центру, і для неї характеристичні: неіндустріалізоване життя, старомодній побут, назадняцькі традиції й затишний консерватизм. І так провінція має назви, ведмежі закутки, бур'яни, де вовки добраніч говорять, кобеляки і т. д.

провінцію характеризує відсутність промисловості, нечисленність залізниць і доріг, рідка сітка телефонів, пошти, шкіл, лікарень... може бути сільська й містечкова провінція, артистична провінція... тощо. можна перелічити досить велику кількість різних типів провінцій... Але не в цьому справа...

нас цікавить одне невеличке питання: української художньої провінції щодо літератури, хоча захопимо при цьому справи кінематографічної й театральної провінцій, не зачіпаючи музикальної та інших... щоб зразу уникнути буд-яких неясностей, сумнівів, загадок або недоумів, уговоримося щодо таких справ:

1. провінція є там, де, oprіч зазначеного вище, більшість людности (ми говоримо про робітничо-селянську людність — без непманів і куркулів) не бачила інших форм побуту, крім нашого, тобто старого, всеросійського з - перед війни з певними національно-етнографічними ріжницями (через це відсутність змоги порівнювати);

2. де актив даних суспільних кіл знає одну, або навіть дві місцеві мови, не знаючи живати ні одну з європейських (німецьку, англійську, французьку).

3. не визнає, або дуже поверхово знає, досягнення техніки й культури інших народів. наприклад: літературу лише з перекладів, а з інших ділянок мистецтва — майже нічого.

треба підкреслити, що останні успіхи новітньої техніки, радіо, патефон, телефон, кіно, масова література й преса у нас, так енергійно підтримувані й поширені в політиці партії й радвлдади, як досягнення революції на культурному фронті—вперто ліквідують оце поняття провінції, здійснюють крок за кроком культурну революцію, що її кожна перемога, хоча б на найменшій ділянці у „ведмежих закутках“ є ударом лопати, що копає могилу цій же провінції. проте, у нас радіофікація й електрифікація лише на перших кроках свого велетенського майбутнього розвитку. проте в нас радіо ще дуже часто „вие“; замість „лямпки ільйча“ ще горить „коптілка“, замість клубу, кіно й театру ще стоїть оця церква, що, як вифранчена куркулька, присіла на землю й — іноді навіть мріє — чи не вернуть ще часи панування над провінцією...

і як довго ще в нас — у тисячах сіл і містечок ці гнилі твердині — назадиництва, консерватизму, що їх класовий корінь черпав соки, із економічного ґрунту експлуататорської державно-політичної системи буржуазії — стоятимуть у нашій країні, так довго вони правитимуть за кріпкі перешкоди на шляху ліквідації поняття провінції через культурну революцію на економічній підставі соціалізму.

і як же в нас на літературній ділянці?

є провінція в літературі сучасної у с р р? чи зліквідували ми її? не ідеологічно. ні!

ідеологічно то ми впереді усього світу. ми — передовий загін, що будує новий шлях через провалля, перевалля й верхи вікових традицій, забобонів, звичок і звичаїв.

— „риємо, риємо, риємо...“ скрикнув ще у 1919 році василь чума к...

і це, і в нас, у літературі українській, сучасно-радянській. проте, це ідеологічно-класово. а формально? щодо досконалости продукту. чи відповідає наш літературний продукт вимогам споживача? чи не годуюмо ми нашого читача (ми говоримо про „художню літературу“ з великої літери...) формально старим хламом-барахлом, що пригадує провінцію? чи відповідає темп росту формальних досягнень темпам нашої економіки й темпам росту вимогів та смаків читача?

і чи ж, нарешті,— організуємо ми ці вимоги й смаки читача в антипровінційальному напрямку, чи, може, і це було б надзвичайно погано,— організуємо їх у провінційальному напрямку через —

нашу формальну й мовну недосконалість?

подамо деякі досить яскраві приклади:

— „мина мазайло“ — п'еса, що йде у всіх театрах України. з успіхом. з позитивними оцінками й офіційною реклямою...

і яку ж, наприклад, проблему, яким „позитивом“ годує глядача й читача оця реклямна п'еса? як вона, наприклад, організує вимоги й смак мас?

така ж тема й проблема була 60 років тому на Україні. уявіть собі — за автором м. кулішем, ми ще не вийшли з мовної проблеми. даремно, що 60 років тому ламали собі над нею голови українофіли й українці з драгомановим і кулішем (не миколою, а паньком) на чолі, бралися за чуби народовці з москвофілами у львові, сказала своє „об'єктивне слово“ навіть імператорська академія наук у петербурзі... і т. д. а, проте, ще є в нас автори, що гадають переконати радянського чинушу або лояльного радянського спеца в красу й чарівність мелодійної української мови, тобто агітують таким робом:

— „бачиш, і наше не гірше за ваше!

ох! як чудово звучить“...

прекрасна українська мова. любіть її, вивчайте, лихом не поминайте...

тобто один із „передових“ письменників наших зважав за потрібне у такій українофільській формі ставити мовну проблему... як перед 60 роками. передовик із категорії олімпійців!... це не провінція?...

це не комедія або сатира у даній історичній хвилі, а навпаки, провінційальна безпритульність автора при зустрічі з пекучими питаннями поточної хвилі.

і таку п'есу ставить теж „передовий“ театр, як „березіль“... такими моль-тонаціями із чарівних народніх пісень хоче заагітувати глядача, мовляв,— українізація не лише потрібна, але гляньте, ще навіть „приємна й солодка шоколядка“! учітеся ж, милі люди, ви ж бо забуваєте, що на Україні і українська мова буває потрібна... такі пригадуються — „співочі товариства“!...

ми мали далі, наприклад, досить численний репертуар із кінофільмів у типічно малоросійському стилі, а, проте, його реклямовано, як досягнення української

кінематографії: — „тарас шевченко“, „черевички“, „укразія“ і т. д. за реклямою преси глядач пішов дивитися на цю малоросійщину і гадав — ось уже маємо українські фільми! ах, як чудово ми цими фільмами організували вимоги й смаки мас у розумінні: — „живий гоголь“! — в розумінні: — „тиха українська ніч“,

а на небі зорі,
а на землі степ запашний,
а пшениця яка,
а хліб, горілка, сало,
і — люд чарівно - романтичний!

це була „тиха українська ніч в уфку“ — де пахло сіном! а в російських газетах, у москві, появляються статті, що протестують (і як правильно протестують!) проти „малоросійських хорів“ у барах із жнивими, гопаком і горілкою, проти капелі куцали і їм подібних досягнень „українського“ мистецтва. вони протестують на весь союз рср, але провінція ставить „мину ма за йла“ у масштабі м. кулішових „проблем“, а в уфку 5 (п'ять!) років загубило, працюючи над відмолодженням гоголівських масштабів України.

як третій приклад, пригадаємо нашу літературну дискусію. це була завзята клясова боротьба за пролетарську гегемонію в українській радянській літературі. боротьба за це, чи формальний консерватизм у розумінні продовжування традицій модернізму українського, як яскраво виявленої течії буржуазного літературного занепадництва, з висунутим, хоча замаскованим гаслом „мистецтво для мистецтва“ гаслом реакційним і антиматеріалістичним визначить найближче майбутнє розвитку радянської літератури, чи — навпаки, воно ляже обезкровлене і з поламаними крилами під ударами марксісько - плеханівського визначення літератури в розумінні спрямування до пролетарської тематики, до одного темпу росту з темпами росту соціалістичного будівництва в економіці, з новими формальними досягненнями техніки слова. спрямування на пролетарську тематику почасти осягнено, вирівняно різницю у темпах — також (приблизно). але формальні досягнення щодо подавання матеріялу, розгортання фабули, розплянування сюжету, вибору словного стилю, його ритмів, темпів і таке інше — залишилося майже без прогресу. наші письменники пишуть, у велетенській більшості, як „бог дав“ — за старими звичками й звичаями. так рідко можна знайти в сучасному українському романі або поезії ознаки боротьби автора зі словом. звичайно — не художник - автор керує матеріялом і його оформленням, а навпаки, багатство матеріялу звалюється на письменника, і він залишається формально безпорадним, немічним, — матеріял своєю вагою і через недорозвиток інтелектуально - емоційний письменника, викривляє його художній задум, коли такий навіть ставив перед собою автор, як завдання взагалі. а то у нас пише народ звичайно без художнього задуму й формального скерування.

це також провінція з одного боку. але літературна дискусія виявила ще іншу „провінцію“. це щодо культурного рівня цієї дискусії. ми не хочемо повторювати тут, навіть як зразки, цих епітетів і гострих слів, що ними обкидалися у змаганні ворожі групи. згадаю лише „клясичних“ свинь в апельсинах і смердипупенків. а бувало й гірше. тобто, коли зробимо підсумки третього нашого прикладу, то треба сказати, що хоча літературна дискусія соціально й клясово цілком конечна була та історично не можна було обминути її, то, проте, формально у сотнях статей і десятках брошур вона виявила при всій гостроті свого стилю цілковиту провінціальність щодо вживання полемічних засобів техніки слова, провінціальність, що яскравилася іноді зразками літературного хуліганства, де часто принципове затемнювалось особистим, культурне — бульварним.

як четвертий приклад літературної провінції, подамо кілька спогадів із минулих років, із ставлення деяких наших літературних і літературно - критичних кіл до футуризму, аспанфутів і до, навіть — „нової генерації“ сьогодні. ми не станемо пригадувати, як сприйняли перші виступи футуризму в українській літературі, „мастодонти“ хуторянства й дрібнобуржуазної обмеженості (у першу чергу національної), такі, як шаповалів, сфремов, товкачевський, євшан і поети вороний, олесь, чупринка.

але як ставилися до цієї яскраво - виявленої, формально - лівої групи — численні теоретики радянської літератури до офіційних кіл із наркомосвіти у с р р підчас доби

шумського? чи ж не пережив розгрому організаційного цілої своєї групи й роботи м. семенко, а навпаки — офіційно отримували щедру підтримку назадницькі й неопросвітянські ваплітовці? це ж так недавно ще, коли під фірмою боротьби з „просвітою“, як певним символом і гаслом, прикладено всіх зусиль, щоб під радянським соусом організувати вимоги й смаки читача на славу червоній малоросійщині, на славу літературним гаслам — не із „дзвону“ (1913/14), не із „мистецтва“ (1919 і 20), а навпаки — на славу гаслам із „української хати“ та „музагета“ до „літературного ярмарку“ включно!

надзвичайно цікава діалектика, що виявляє, як нібито під фірмою — боротьби з „лівою формою“, з функціоналізмом, що виступав і став на місце знаменитої „художньої“ (із джерел буржуазно-ідеалістичної естетики), де навіть увесь комунікативський рух ошельмовано, як богемський, здекласований і, розуміється, дрібнобуржуазний, — була захована тенденція і змагання звести річище нової української літератури в старе болото українофільських і малоросійських традицій та історично вже похоронених штампів і трафаретів літературних оформлень.

були моменти, коли здавалося, що провінція затріюмфує, що „слава не поляже“, зіпре у провалля назадництва велике гасло деструкції старих форм і, що важливіше, гасло реконструкції нових форм, що родилися із глибин революції. змагання бур'янів провінції з новою, соціалістичною українською культурою проходить яскраво шляхом останнього десятиріччя літературної боротьби в у с р р і має яскраво виявлену тенденцію перемогти визначення нових форм соціалістичної надбудови в українській літературі. провінція змагалася з не-провінцією — за своє буття. її бур'яни намагалися задушити свіжі пелюстки соціалістичної пшениці на полях літературних боїв...

і якраз, під теперішню хвилю, коли власне минає десятиріччя, відколи появився у киеві журнал „мистецтво“ і коли немовна могильний камінь на місці, де похоронено український модернізм, ліг „музагет“ — як зараз виглядає стан цих справ?

чи вже рухнула провінція, чи вже вирвано до щенту її бур'яни, лише щодо формальних звичок, звичаїв, традицій і смаків?

чи піднялися „семафори“ і чи поспішають у далечінь майбутнього вантажники з продуктами нових форм мистецтва?

і коли ми згадаємо „мину маза йло“, продукцію в у ф к у з його малоросійсько-гоголівського періоду, згадаємо, за нечисленними виїмками, репертуар наших театрів, та й до цього проаналізуємо змагання за нове формальне оформлення із наших журналів та книг, від формалізму „життя й революції“ через „академізм“ „червоного шляху“ і досягнення карусельного „літярмарку“ з „гальо на хвилі“, аж чи не до формальних масштабів „гарту“ та „літ. газети“, то мусимо скрикнути: — „жива ще провінція“, ще виростають бур'яни на зрушених уже трактором революції полях.

бо три (3) пункти, подані з метою усунення неясностей на початку нашої статті, ще діють, ще чинні! бо „мина маза йло“, з проблемою з-перед 60 років — ще в репертуарі „б е р е з о л я“, бо одеська кінофабрика лише в 1928 році почала розуміти національну політику партії, бо ж „літ я р м а р о к“ і „у ж“ виходили, здається, у 1929 році!

чи не помиляємося? насправді виходили й могли виходити ці журнали через 10 років, відколи почав виходити у 1919 р. журнал „мистецтво“, що в ньому складали перші цеглини нових формальних досягнень — перші хоробрі.

як дивно нагадує „літярмарок“ — „музагет“!

чи це парадокс, чи жарт історії, чи може — факт?!

ах, які ці факти вперті та неприємні!

а чи „вапліте“ виходило перед „музагетом“?

з формальними досягненнями перед „музагетом“, а хронологічно 6 (шість) років пізніше..., а „авангард“ № 1, 2 і 3?... який впертий і неприємний факт!... аж непристойно...

і все це через клятву „нову генерацію“... через оцю богемщину здекласовану, групу дрібнобуржуазну.

через цю деструкцію шкідливу й реконструкцію зайву!

ах, ці факти.

і чому записав це слово „провінція“ знаменитий юлій цезар у своїх військових записках і державних документах римської імперії?!...

ми лише пишемо, а шукають одиниці, а борються зі словом і його обмеженими комбінаціями перетворюють лише майстрі. і де вони? проблема культури мовної форми, питання шукати у двох сотнях тисяч з гаком запасу словного матеріалу української мови, справи нових жанрів і нових оформлень сюжетної сировини, нагромадженої у роках революції — ми ними ще майже не цікавимося. черпання із скарбниці народніх скарбів мови, наукове перетворювання їх у мліні знання словістики, порівняльної лінгвістики, етнографії, фольклору, історії й ростків нового побуту, а з тим витворювання нового літературного стилю не стало ще в нас на повістку дня нашої літературної дійсності. ми ще зараз досить незграбно й корлюками записуємо, немов стародавні літописці, те, що бачили наші очі, гірше або менше докладно, фіксуємо певні кількості подій та пережитих вражень часто з революційним ентузіазмом і клясовою чіткістю. а останніх так добивається читач!...

а вже пора, щоб наша громадянська війна дочекалася формально хоча б такого досконалого твору, як „на західному фронті без змін“ е. ремарка або а. барбюса „вогні“, або б. ясенського — „палю париж!“ — такого ще не маємо, на таке ждемо, про таке мріємо.

висновок — провінція ще спить, і спить досить твердим сном, коли така буря, такий неймовірний тайфун подій перейшов і прогудів над українною, вирвав і ще вириває одвічні дерева традицій, ламає, трощить.

— а провінція „тихої української ночі“ — спить... писати то вона пише, але як? думати, то вона думає, але як? і що найгірше, вона знає досить мріяти, літати у безкраях степів, неба, зорь, а не вміє — пропускати світла фактів через призму свого світогляду, ламати та склеювати їх шляхом формальних шукань, одним словом: перетворювати сировину сюжетну на закінчений продукт нового стандарту.

а цей стандарт мусить бути „лівий“. і то закінчений на 100%. ошліфований до дрібниць. коли б ми раніше рушили із цієї не мертвої, але „заспаної“ точки, розуміється, не було б цього негативного ставлення до шукань „нової генерації“, як це було, й дійсно було за десять останніх років розвитку лівої формації.

не споглядали б ми, у більшості громадської-радянської думки, на „нову генерацію“, як на здеклясовану, збогемізовану і т. д. — публіку. це якийсь, мовляв, жарт у наших умовах, що „нова генерація“ дістала „броню“ на цих 5 (п'ять) друкованих аркушів, і тим самим завоювала для себе хоч трохи виносливе існування та трохи сприятливі умови. і ще й сьогодні зустрічається гордовиту посмішку, часто у кваліфікованих знавців наших літературних справ, посмішку із зауваженням:

— „жива публіка ці вускківці, лаються добре, але, проте, думають!...“

яка нещадна критика для інших літгруп, що утворені також за клясовими принципами та художніми.

як це так? то — ці інші — не думають?!

ми розшифруємо заховану таємницю цієї фрази:

думати то вони думають,

коли не якісно, то кількісно.

але, що формально не шукають, не хочуть і не можуть шукати, то це факт

бо, що не хочуть шукати, то цього доказом десятки книжок, де оформлення пригадує 60 років. де проблеми так поставлені, що можуть викликати сивизну у двадцятилітнього юнака. бо фактура — доведена до краю непрогресу. перше — доведено.

бо, що не можуть шукати, то цього доказом те, що — якби могли шукати, то мусіли б пройти стан деструкції, а цього ж вони бояться, як спекулянт-непман агента дпу, як куркуль — податку й колективізації.

жах деструкції великий, паніка, гідна видатних героїв пера. формальна провінція ще жива і

її хвіст сидить глибоко в нетрах передреволюційних традицій, а голова простягнула язика й облизує твори маркса, плеханова, лєніна, мерінга, воровського, як дитина леденець. і облизує лише в тих частинах, що торкаються літератури. а деструкції бояться! але реконструкцію уявляють собі, як „музагет“ у виданні новому „літярмарку“ і „ужа“... далі формально нікуди!

треба сказати провінції: або, або:

— або писати, або шукати.

або ліквідувати, нарешті, романтику „геніяльних“ предків, і бути звичайними борцями на фронті боротьби за слово, або не ліквідувати цих традицій і писати за „старинкою“, як пристойні, статечні громадяни даного політичного строю, ідеологічно витримано, але формально з-перед 60 років.

провінція, хоча розгортання культурної революції поступінно її зліквідує, взагалі у нас ще „діє“ в українській літературі і також ще не зліквідована, а не зліквідована через те, що хоч ми увійшли у другий рік п'ятирічки й реконструктивний період, та, проте, як skonстатував т. м. о. скрипник у своїй промові на 1-му з'їзді письменників „зу“— „питання культури відстають від темпів господарського будівництва.“ а вони ж, ці економічні проблеми реконструктивного періоду на літературному фронті мусять відбитися, мусять знайти свій відгук і образ.—„хвилі суспільного буття мусять бути передані в художніх образах, а ці хвилі—це патос велетенського соціалістичного будівництва, це змагання до здійснення п'ятирічки“... сказав на цьому ж з'їзді той же тов. м. о. скрипник.

чи не ці „хвилі“ пишуть смертний вирок усім поняттям „провінції“, а перед письменниками у першу чергу ставлять вимогу:— „ліквідуйте її у революційній нашій літературі...“

так, вони цю вимогу ставлять категорично й нещадно. провінція не „абсолютне“ поняття. його треба розуміти діалектично, в русі суспільних взаємин. вона—поняття мінливе, залежне від цього руху. вона—постає, як антитеза поняття центру. коли центр—прогрес, то провінція—регрес. ножиці, певний розрив у розвитку „центрів“ і „провінцій“ зліквідує п'ятирічка й реконструктивний період. а в літературі у нас зокрема щодо формальних досягнень слова ліквідація провінції стає ударним завданням для всіх наших літературних груп од „нової генерації“ й „вусппу“ до „плугу“. до цієї ліквідації має у першу чергу право закликати вускк, бо футуризм ще десять років тому різко поставив (і цілком правильно) питання ліквідації провінції через деструкцію, через заперечення мистецтва в цілому в розумінні абстрактної категорії, як його визначила ідеалістична естетика.

„чиста художність“—це провінція у ставленні до формальних питань літератури.

мусить наступити велетенський злам у психології наших письменників; вони мусять ліквідувати провінцію, якщо вони хочать (а хочать напевно) іти в ногу з економікою, і водночас з розгортанням п'ятирічки хочать реконструювати українську літературу.

а реконструкція української літератури (і інших літератур у межах союзу рср) може бути здійснена шляхом ліквідації провінції.

отже, хай живе реконструкція в літературі! геть—бур'яни провінції!

про вторинну аналізу

м. кауфман

має бути збудована кіно-річ та будувannya її з цього матеріалу я розглядаю як первинну й вторинну аналізу. інакше кажучи, всю роботу, що створює кіно-речі, я будую на аналітичному дослідженні.

після первинної аналізи, що її складає

передз'йомка (попереднє орієнтування простим оком серед хаосу життєвих явищ), з'йомка (наступ на відокремлення явищ з кіно-апаратом, як з приладом, що озброює людський зір і має здібність фіксувати),

— починається друга стадія роботи над кіно-річчю, вторинна аналіза.

наслідком первинної аналізи ми маємо на монтажній полиці матеріал для майбутньої кіно-речі, ще не сповна складений з елементів, з перевагою ще складних явищ, що підлягають дальшій аналізі.

наприклад, якщо елемент первинної аналізи зафіксував таке явище, як стрибок із жердиною, то при вторинній аналізі це явище містить у собі кілька елементів:

спортсмен підбігає,

спирається жердиною,

злітає,

фінал стрибка і т. інш.

здобування матеріалу, що з нього

треба враховувати, що елемент тут є величина нестала. ставлення до тої чи тої частини матеріялу, як до елемента чи речовини залежить від тематичного настановлення та від передбачуваної форми кіно-виразу. отож, ми підійшли конспективно до вторинної аналізи, до аналізи здобутого матеріялу.

власне, аналіза йде безперервно.

я розрізняю первинну й вторинну аналізу, як дві стадії роботи, лише за характером виробничих ознак, а не тому, що це відповідає послідовності виробничих процесів.

в процесі передз'йомки і з'йомки превалюють елементи первинної аналізи, а елементи аналізи вторинної лише беруться на облік.

в процесі ж роботи над здобутим матеріялом провідну вагу має вторинна аналіза з окремими ознаками синтетичної роботи.

якщо з допомогою первинної аналізи ми здобули матеріял — сировину (півфабрикат), то ця сировина має аж надто велике число потрібних нам елементів. розшукати ці елементи — завдання вторинної аналізи.

що ж буде елементом у вторинній аналізі?

коли те, що ми вважали за елемент у первинній аналізі, є лише сировина при аналізі вторинній, то якої ж глибини, яких меж сягатиме вторинна аналіза?

що стане за найпростіший елемент у вторинній аналізі?

у первинній аналізі, і в передз'йомці і в з'йомці все нібито просте: відокремлення суми явищ потрібних нам за тематичними ознаками, деталізація відокремлених явищ, розкладання їх на складові елементи до останньої змоги, що її надає теле - макро - мікро - з'йомка.

за яку ж дальшу аналізу може йти мова? нібито говорити можна лише за сортування елементів первинної аналізи і за тематичне „зчіплювання“ її (за визначенням пудовкіна), або „зіткнення“ (за визначенням ейзенштейна).

підійдімо до розсортованого матеріялу, що його здобула первинна аналіза. візьмімо з монтажною клітини шматок „а“. усі кадри цього шматка, припустімо, однакові і щодо композиції і щодо змісту. очевидно, на цьому відтинку плівки зазнято статичне явище.

візьмімо інший шматок — „б“.

розглядаючи кадри цього шматка, бачимо, що кожний кадр відрізняється від розташованих поруч, бо первинна аналіза зафіксувала явище, що було в русі. у відмінності окремих кадрів полягають усі кінетичні властивості цього шматка.

якщо вважати кадр за елемент шматка, то в шматку „а“ ми маємо низку однакових елементів, а шматок „б“, навпаки, складено з низки елементів, відмінних один від одного.

якщо при синтезі, тобто будуючи кіно - речення, ми скористаємося із шматка „а“, то зможемо відрізати потрібне нам число кадрів з якого завгодно кінця.

використовуючи шматок „б“, ми повинні насамперед його проаналізувати, бо його складає низка елементів руху з переходових і кульмінаційних точок.

отож, раніш ніж узяти шматок „б“ цілком, як елемент кіно - виразу, або якусь його частину, доконечно зробити аналізу.

без обліку всіх елементів і відокремлення потрібних для побудування кіно - речення нема кіно - мови.

і при первинній і при вторинній аналізі треба враховувати, що кіно - мова повинна бути за найстисліший засіб вислову. усі ці властивості її полягають хоча б у тому, що в кіні ми оперуємо не умовними, а конкретними поняттями, хоча б у тому, що кіно - елемент говорить водночас і за форму, і за якість, і за динаміку і за багато інших ознак, що на їхнє сприймання в літературному викладі довелося би витратити значно більше часу та засобів вислову.

ощадність вислову в кіно - мові ще більше полягає в тому, що просторіння і час уже не перешкоджають асоціативному сприйманню явищ, відокремлених у житті одне від одного й часовою і територіяльною просторінню.

змога відокремити з того чи того явища елемент, що якнайбільше характеризував би це явище і якнайліпше асоціювався би з тим чи тим елементом іншого явища, допомагає так будувати кіно - речення, що за мінімум часу ми розповідаємо максимум того, що можна було б віддати будь - яким іншим способом.

Тому то вся робота щодо вторинної аналізи і сходиться до виявлення всіх елементів наявних у матеріалі, що ми його аналізуємо. приміром, беру кілька моментів з фільму „навесні“.

наслідком первинної аналізи я мав низку шматків гри у футбол.

розсортувавши по групах подібні своєю функціональністю шматки, маємо:

I група — робота голкіпера

II „ — вдари м'яча ногою

III „ — лиця, що реагують на гру.

беремо шматок першої групи й аналізуємо його.

ми бачимо, що до цього шматку входять такі елементи:

голкіпер, що стоїть на варті

випад для захисту

голкіпер бере м'яча

і т. інш.

отож, шматок першої групи, будучи елементом первинної аналізи, розпався на низку нових елементів при аналізі вторинній.

зробимо це ж саме над шматком другої групи:

підбігає до м'яча

вдаряє м'яча

інерція грака

і т. інш.

припустімо, що для передбаченої форми, що має передати футбольний етюд, нам не треба буде розкладати далі ці дві групи.

аналізуємо шматки третьої групи — лиця, що реагують на гру. у кожному зі шматків цієї групи ми знаходимо низку елементів, різних своєю функціональністю. одні з них відповідають відгукові на забитий гол, інші реагують на невдалий удар, інші віддають турботу, інші — напружене очікування...

відділивши знайдені елементи, матимемо набагато коротші відтинки, тобто шматки, складені з малого числа кадрів, але зате насиченіші.

монтажуючи цей таки футбольний етюд, можна продовжити аналіз далі.

ми знаходимо кульмінаційний кадр у відтинку і робимо з нього елемент кіно-виразу.

розмножуючи кульмінаційний кадр у шматку, де лиця напружено очікують наслідків удара по м'ячу, ми маємо статику в якнайбільшій динамічності.

в іншому місці фільму „навесні“ я оповідаю про великдень, як про свято обжирства й пиятики.

один із здобутих для побудування цієї теми елементів — жінка, що п'є горілку. при вторинній аналізі ми знаходимо в цьому шматку низку елементів:

жінка приставила склянку до рота

віднімає її

скривлений вираз лиця (реакція на гірку)

і тут я використовую не лише знайдені відтинки, а беру за елементи окремі перехідні кадри, розмножую їх і маю з одного шматка (жінка, що п'є горілку) цілий кіно-етюд.

схема. використання кадра, як самостійного елемента, треба вважати за спосіб наукового дослідження явища, що йому в первинній аналізі відповідає загальмована зйомка, рапід-зйомка, теле-макро-мікро-зйомка.

чимало експериментів, що я проробив у минулих роботах („москва“, „людина з кіно-апаратом“) в пляні використання статичних кадрів, відкриває перед цим способом величезні перспективи. з багатьох моментів фільму „навесні“, побудованих на використанні кадра елемента зацікавлює епізод, цілком збудований на розмножених кульмінаційних точках сміху. ритмічною побудовою я перетворюю кульмінаційні кадри сміху на монтажний кіно-регіт.

я навів кілька прикладів вторинної аналізи, щоб дати уявлення, як аналізу робити і які первісні елементи можна знайти для найвиразнішого і найстислішого побудування кіно-речення.

підійшовши до кадру, ми не дійшли все ж таки первісного елемента кіно-мови. аналізуючи самий кадр, досліджуючи його зміст, ми часто надibuємо такі

елементи, що їх треба відокремлювати й використовувати, як елементи самостійні. як здобути такі елементи, — можуть підказати широкозастосовані фотографії, збільшення з того чи того негативу лише частини знятого.

застосування проєкційного друку в кіні дає змогу розкласти кадр на складові елементи. часто ряд таких елементів, відокремлених з різних кадрів, синтезується в одному кадрі. у практиці це називають складним кадром.

отож, дослідивши здобутий первинною аналізою матеріал, розклавши його на складові елементи аналізою вторинною, можемо взятися до побудування кіно-речі в цілому, до синтезу.

тематичне настановлення речі, передбачена форма побудування фільму, чи буде то навчальний, науковий, хронікально-періодичний, або хронікально-тематичний, диктує той чи той підхід до синтезування здобутих елементів.

нагадування архітектарм корбюзьє¹⁾

естетика інженера, архітектура — дві речі солідарні, послідовні; одна в певному розквіті, друга в стані сумного регресу. інженер, надхнений законом економії та скерований обрахуванням, погоджує нас із законами всесвіту.

шляхом організації форм архітект здійснює систему, яка з'являється справжнім творінням його розуму; формами він інтенсивно займає, наше почуття, викликаючи гнучкі емоції; співвідношеннями, що він їх утворює, він викликає глибокі відгуки, він дає нам мірило ладу, який, ми це відчуваємо, є зв'язаний з усім ладом всесвіту; це й є те, що ми сприймаємо, як красу (мал. 1 див мал. на окремих табл. 7 та 8).

нагадування архітектарм. I. обсяг наші очі створені, щоби бачити при світлі.

первісні форми прекрасні, тому що вони ясно сприймаються.

сучасні архітекти не здійснюють більше прості форми.

орудуючи обрахуванням, інженери вживають геометричних форм, що задовольняють наше око геометрією, наш розум — математикою.

творчість їх наближається до великого мистецтва.

архітектура не має нічого спільного з „стилями“. стилі людовика XIV, XV та XVI або готика з'являються для архітектури тим самим, що й перо на голові жінки: іноді, хоч і не завжди, це виглядає гарно, але — не більш.

архітектура має важливіше призначення; здатна до величчя, вона своїм об'єктивізмом займає навіть найзгрубіліші інстинкти; вона самою своєю абстрактністю спонукує до найбільш піднесених здатностей.

архітектурна абстрактність має ту особливість і чудесну властивість, що, маючи своє коріння в грубом факті, вона його одухотворяє, бо грубий факт є не що інше, як матеріялізація, символ можливої думки.

грубий факт може виявити ідею лише через привнесення в нього певного ладу. емоції, що їх народжує архітектура, постають від неминучих, незаперечних фізичних умов, забутих у наші дні.

обсяг і поверхня — це ті елементи, в яких виявляє себе архітектура. обсяг та поверхня визначені наперед пляном. плян є основа цілого.

тим гірше для тих, яким бракує уявлення (мал. 2 і 3).

нагадування перше: обсяг. архітектура — це розумна, прекрасна, правильна гра обсягів, з'єднаних під промінням світла. наші очі створені, щоби бачити форми при світлі; світло та тінь виявляють форму; куби, конуси, кулі, циліндри або піраміди — це великі первісні форми, що їх чудово виявляє світло; образ їх для нас не є двозначний, він цілком ясний та дотикальний. і завдяки цьому це — прекрасні форми. з цим усі погоджуються: діти, дикуни, мудреці-метафізики. Це є передумова пластичних мистецтв.

архітектура єгипетська, грецька або римська є архітектурою призм, кубів, циліндрів, тригранників або куль; це — піраміди, лускорський храм, партенон, колізей, вілла адріяна. архітектура готичська в основі своїй не є куля, конус або циліндер. лише хаба висловлює собою просту форму, але форму, що її ускладнено геометрією другого порядку (стрімчастих склепіння).

¹⁾ уривок з книги le corbusier saugnier „vers une architecture“ editions g. crès co. paris.

тому собор не є дуже гарний, і ми шукаємо в ньому компенсацію суб'єктивного порядку, поза межами пластики.

собор зацікавлює нас, як геніяльне розв'язання важкого завдання, умови якого були проте невдало поставлені, тому що вони не походили з форм первісних. собор не є твір пластичний; це — драма: боротьба з важкістю, відчуження сентиментального порядку.

піраміди, вавилонські башти; самаркандська брама, партенон, колізей, пантеон, римський „pont du gard“, св. софія, мечеті стамбула, башта в пізі, бані брунелескі та м. анжело, pont royal, дім інвалідів — це архітектура.

вокзал набережної орсе, „гран пале“ — це не є архітектура. архітекти того часу загрузли в марній плутанині своїх плянів, орнаментів, пілястрів, олов'яних гребнів, не сприйняли первісні обсяги.

їх ніколи не навчали цього в „ecole des beaux arts“ (мал. 4 і 5).

не переслідуючи архітектурних ідей, будучи просто скеровані обрахунками, які постають з принципів, що ними керується всесвіт, маючи перед собою уявлення про певний типездатний орган, інженери сьогоднішнього дня користуються первісними формами, сполучаючи їх, згідно з певними правилами, й досягають великих архітектурних емоцій, примушуючи таким шляхом людський твір стати суголосним з ладом всесвіту.

оце — американські заводи та елеватори — чудові перваки нової доби. американські інженери своїм обрахунками роздушять архітектуру, що агонізує вже (мал. 6).

II. поверхня обсяг є обвитий поверхнею, яку поділено, згідно з напрямними та твірними лініями обсягу й яка підкреслює індивідуальну сутність даного обсягу.

сучасні архітекти бояться геометрії поверхней.

великі проблеми сучасного будівництва будуть здійснені за допомогою геометрії.

інженери, підлеглі суворим умовам наказового завдання, користуються напрямними та твірними лініями форм.

вони творять пластичні факти, ясні та вразливі (мал. 7).

архітектура не має нічого спільного із „стилями“. стилі людовика XV, XVI, стиль люї XIV або готика для архітектури з'являються тим самим, що й перо на голові жінки; іноді, хоч і не завжди, це гарно виглядає, але не більше.

нагадування друге: поверхня архітектура — розумна, правильна та чудова гра обсягів, зібраних під промінням світла; завдання архітекта — примусити ожити поверхні, що обвивають ті обсяги, але зробити це так, щоби не обернути ці поверхні в паразитів, які на свою користь поглинали б обсяг: сумна історія нашої дійсності.

зберігати обсягові розкіш його форм під промінням світла та, з другого боку, пристосувати поверхню до потреб часто утилітарних — це означає примусити себе знайти в даному розділі поверхні напрямні та твірні форми. інакше кажучи, архітектура — це дім, храм або завод.

поверхня храма або заводу — це найчастіше стіна, продірявлена дверима та вікнами; ці діри часто з'являються руїниками форми. Коли припустити, що сутність архітектури — куля, конус, циліндр, то напрямні та твірні лінії цих форм матимуть у своїй основі чисту геометрію. але ця геометрія лякає сучасних архітектів. вони не наважуються утворити палац пітті або вулицю ріволі; вони роблять бульвар gaspail (мал. 8).

розташуймо наші спостереження на ґрунті сучасних актуальних потреб. нам потрібні корисно спляновані міста з гарним обсягом (плян міста). нам потрібні вулиці, де чистота, пристосованість до потреб житла, величність замислу, ясність цілого, радували б наш розум і давали б нам заспокоєння вдало виконаного завдання.

Моделювати рівну поверхню первісної простої форми — це значить примусити стихійно виникнути саме супротивництво обсягу: суперечність замислу — бульвар gaspail. Моделювати поверхню складних та гармонійно-об'єднаних обсягів — це значить модулювати та залишатися в сфері обсягу: рідка проблема — це „інваліди“ мансара.

проблема нашої доби та сучасної естетики: усе веде нас до відновлення простих обсягів: вулиці, заводи, великі крамниці — усі ті проблеми, які встануть у увесь свій зріст на завтрашній день, встануть в синтетичній формі, у суцільних ансамблях, які не були відомі будь-якій іншій добі. поверхня, пробита відтулинами, згідно з даним призначенням, мусить запозичити напрямні та твірні лінії від цих простих форм. вони в практиці з'являються в виді дамниці чи тратів — американські заводи. але ж ця геометрія страхає! (мал. 9 і 10).

не переслідуючи архітектурної думки, будучи просто скеровані силою потреби наказового програму, сучасні інженери приходять до твірних ліній обсягів; вони показують шлях і творять з'явища пластики, ясні та прозорі, які дають оку задоволення, а розуму — радості геометрії.

такі — заводи, бадьори перваки нової доби.

сучасні інженери знаходяться в повнім контакті з тими вказівками, що їх давно вже накреслили були браманте та рафаель.

п. б. будемо слухати поради американських інженерів.

але ж ми будемо боятися американських архітектів.

доказ цьому — див. мал. 11.

„тром“-трибуна робітничої молоді

г. затворницький бюрократизм, „льояльність“ і т. інш. і т. інш.) призводить до чималих істотних змін в усьому побуті, в усьому життєвому ладі робітничої молоді, штовхаючи комсомол на шлях створення нових засобів впливу на молодняцькі маси, нових засобів перевиховування цих мас, засобів, що сприяли б мобілізації всіх наших сил для переборення величезних труднощів соціалістичного наступу, засобів виховування нової людини, загартованої і добре озброєної для цієї боротьби.

за один з таких засобів, що його створив та вихоує комсомол, є тром — своєрідний самодіяльний рух, що здобуває собі місце на фронті мистецтва.

сьогодні, коли тром ще немовля, ми можемо виявити три певних фактори, що під їхнім впливом почав формуватися і тепер зростає наш рух.

фактор перший — загально-культурне зростання робітничої молоді, погострення у молоді цікавості до жагучих питань виробництва й побуту і до відбивання цих питань в мистецтві (література, театр, кіно, малярство тощо).

фактор другий — буйне зростання творчої енергії молодняка і його критичне ставлення до старих форм самовиховування (особисто-побутових і художніх).

фактор третій — у молодняка постає прагнення знайти такі форми самовиховування (побутові плюс художні), що були б суголосні сьогоднішньому дню: будням революційної боротьби, добі впертого соціалістичного будівництва.

цей потяг, це прагнення молодняка перевиховати себе, прагнення стати новою людиною, більшовиком, художником у щоденному побуті, бажання стати справжнім будівником нового комуністичного життя,

бажання бути організованою людиною — взірцем для інших, усе це і є збудник трому.

так званий тромівський рух виник не одразу, як це може здатися з першого погляду. за багато часу до офіційного визнання цього руху, як „театру робітничої молоді“ — він, театр робітничої молоді, почав виникати окремими вогнищами протестів проти штапованих форм самодіяльної роботи.

ця стаття одного з робітників „тром-у“ є матеріал до цікавої проблеми нової форми театральної роботи, що стоїть тепер у центрі громадської уваги. ред.

як наочний приклад, можна навести одне з таких вогнищ, що з'явилося на Україні підчас жвавого розгортання непу і проводило чернеткову експериментальну роботу щодо створення тієї форми самовиховання, яка тепер, поширена, поглиблена, носить назву „трому“.

я говорю за агмас (агітаційну майстерню асоціації комуністичної культури, організовану в києві навесні 1924 року). багато пунктів зі статуту, програму те-перішнього трому (див. бюл. центральної ради трому за листопад 1929 року) не тільки ідентичні своєю суттю декларації та виробничій програмі агмасу комун-культу, але навіть формулювання цих пунктів нібито взято звідсіля.

тут також можна послатися на лєнінградський тром, на харківський теробмол, що починаючи з 1925 року, проводили, якщо посуті й не цілковито тромівську лінію, то все ж формально відповідали тим завданням, що й тепер стоять перед ними і потребують неодмінного розв'язання.

якщо за тих далеких часів (для нас і п'ять років — епоха) ідеї трома були окремі виблиски протесту, то на сьогодні ми маємо величезний рух, рух стихійний, що вимагає не лише ідейної та технічної організованості, але певного та твер-дого визначення шляху.

такий шлях до нової людини нам може вказати комсомол, що взяв керівництво над тром рухом.

починаючи з 1927/28 року при окружках лксм, що розташовані по ве-ликих центрах, формуються справжні колективи з активістів комсомольців і без-партійних молодих робітників. ці колективи носять назву „театрів робітничої молоді“ і ведуть театральними (хоч і зміненими) способами впливу („виставами“) художню агітацію і пропаганду ідей комсомолу, його щоденних завдань (інтернаціональне виховання, готування до воєнної небезпеки, відповіді на пекучі питання виробни-цтва: соціалістичне змагання, ударні бригади, зниження собівартості; відповіді на пекучі питання побуту: батьки й діти, родина й шлюб, відпочинок, самоосвіта і т. інш.).

1929 року після всесоюдної наради з питань художньої роботи серед молоді, тромівський (театральний) рух набув усіх „прав громадянства“, і за показовий колектив, що по ньому мали рівнятися усі інші троми, було визнано лєнінград-ський театр робітничої молоді.

чи правильно ж те, що наш рух — рух за нову людину, скеровано в театральне річище, і його визначається в критиці мистецтвознавців, як новий вид театального напрямку в мистецтві?

для нашого вчора (досвід лєнінградського трому). такий погляд припустимий (ембріональний стан тромруху), але для нашого сьогодні, а ще більше для нашого за втра вважати цей рух за театральний це не тільки технічна помилка, але й певне ідеологічне викривлення нашого настановлення.

викриємо і загостримо суперечності в самому нашому тромівському русі.

завдання, що його ми поставили перед собою, полягає в тому, щоб виховати й перевиховати масу робітничої молоді в комуністичному напрямку у щільному зв'язку з соціалістичною реконструкцією всього нашого господарства і культури.

теорія наша — це марксизм у дії, лєнінізм.

метода — діалектичний матеріалізм.

практика — створення через спроби й експерименти таких виразних форм впливу, що допомогли б молодняку викрити й пояснити причини суперечності й зв'язок нашого вчора, сьогодні і завтра.

мистецтво (усі його галузі — література, театр, кіно, малярство, архітектура тощо) для нас це не засіб оздоблювання (розвага), не рабське копіювання („ото-бражательство“) життя, а засіб соціалістичного сприймання життя, виробництва й побуту, засіб зміни й перевиховування нашої психіки (почуття, думок, бажань і сма-ків) у напрямку комуністичного світогляду відповідно до темпів нашого соціалі-стичного будівництва.

не треба забувати ані на одну хвилину, що після жовтня в галузі усіх видів мистецтва доводилося і доводиться користатися з послуг чужих груп, скрізь пройн-нятих буржуазною ідеологією, що ідеалістична своєю суттю і ультраматеріалістична своєю формою (згадаймо — в літературі школу переверзева і його ублюдків, на Україні — „авангард“, у малярстві — вільних художників бойчукістів, у те-атрі — московський камерний і харківський березіль тощо).

прикладів досхочу.

я вже не згадую про те, що й досі не припиняються замахы підмінити ді-алектичний матеріалізм на всілякі механічні і навіть просто метафізичні теорії.

і ось підчас жорстокої боротьби за правильне розуміння лєнінських принципів життєбудівництва, за правильне використання мистецтва — цієї суми наочно різних елементів ідеологічного впливу на психіку мас, — виникає рух тром — рух за нову людину.

рух, що взяв за відправну точку театр. чому? а тому, що найлегше показати цю нову людину на сцені.

чи визначає це, що ми маємо культивувати вирощувати нову людину через театр?

теоретично (дивись бюлетень центральної ради трому за листопад 1929 року) ми вважаємо, що театр для нас це засіб нашої виховної роботи, а практично — більшість тромів (лєнінградський, київський, бакінський) роблять з засобу мету, перевертаючи тромрух на професійний театр.

перевертають на професійний театр з усіма його специфічними властивостями: платний штат акторів, колишніх робітників, знятих з виробництва, репертуар „театральних масштабів“ — „постріл“, залежність від каси, тощо і з усіма його хронічними хворобами (прем'єрство, вузько спецієвський підхід до мистецтва, „нео-богема“: тром-актор — „нова людина“ тощо).

ножиці між теорією і практикою виникли:

поперше — через те, що ми хочемо одразу бачити не тільки ідеологічний, але й матеріальний ефект нового руху (самоокупність трому з частковою державною дотацією).

подруге — через несерйозний і поверховий підхід до суперечностей, що є в самому тромівському русі. більшість політосвітників вважають тром за останню моду, „вигадку“ комсомолу. театральні ж спеці, ухопившись за тром, як за кльондайк невичерпних можливостей для експериментів, вважають наш рух за переходову форму театральної культури.

потрєте — через нечітку постановку питання навіть у центральної ради нашої організації про методи роботи: чи має з трому бути театр, чи треба шукати інші форми, крім театральної, для розвитку нашого тромівського руху, руху за нову людину?

рік тому, формулюючи основні принципи тромівської роботи, ми говорили (див. бюлетень центральної ради трому за листопад 1929 року): „вважаючи за одне з провідних завдань виростити з тромівця нову людину, тром стоїть разом з цим перед небезпєкою або поверхово догматично зрозуміти суть цієї нової людини, або теоретично забігти вперед, одірватись зрештою від дійсности, замкнутися в своєму вузькому колі, перетворитися на, мовляв, інкубатор для вироблення нової людини“.

минув рік — наші троми, зрозумівши це формулювання як табу — заборону, — сидять перед нею, немов курки перед крейдяною рисою і тільки несуть та висиджують яйця „нової людини“ за допомогою „вистав“.

інакше, стверджуючи правильність цього самого формулювання, — зрозуміли нову людину, як догму і замкнулися у вузьке коло театру.

сьогодні треба одразу ж чітко поставити й загострити твердження, що тром це не театр, не насінна витяжка комсомолу для омоложення дряглої оджилої театральної культури, а нова дієлектична формація мистецтв пролетаріату (не лише одної культури видовиська та його вмираючої форми — театру).

ще раз повторюю — якщо ми користатимемося в нашій тромівській, виховній роботі лише з одної галузі мистецтва (цього разу я говорю за театр), то чи не стануться гіпертрофовані наші прагнення знайти вихід в одній точці?

нам, тромові, треба випробувати і захопити всі шляхи засобів художнього впливу — ця рекогносцировочна робота дасть нам широке орієнтування на ідеологічному фронті, дасть нам змогу винайти нову форму і власні шляхи для руху.

цього разу мета виправдує засоби.

хто з нас забув, тому треба нагадати, що реконструкцію мистецтва ми повинні робити тими ж таки методами, що ними партія робить соцієлістичну реконструкцію всієї нашої країни, всього нашого господарства, усієї нашої культури (див. передову „правди“ за 11 листопада 1929 року).

тром має стати за організаційну форму й методу комсомольської роботи в галузі побутового і художнього самовиховування робітничої молоді, доцільно використавши для цього усі функціональні види мистецтва.

наша вихідна точка — це тром-ядро.

ядро ініціативної і добровільної групи з робітничої молоді, що організується на виробництві (бажано при районних клубах) і допомагає комсомолу вести масову художньо-побутову роботу серед молоді.

за основні принципи роботи таких ядер має правити:

перше — потяг оволодіти діалектичною методою пізнавати навколишнє життя і для соціалістичної його реконструкції.

друге — творча самодіяльна робота по всіх лініях художньо-побутової роботи. треба, щоб хлопці не тільки теоретично розуміли, що таке діалектичний матеріалізм, а й застосовували його у своєму критичному ставленні до мистецтва і до своєї громадсько-побутової роботи (беручи участь у стінгазеті, художніх гуртках, побутових комісіях, тощо).

третє — виявити зразкових масовиків, організаторів робітничого відпочинку, побутовиків (хлопців, що знають і розуміють різницю між старим і новим побутом), хлопців, що прагнуть власним прикладом будувати комуністичний побут.

багато з нас з височини своєї „театральної величі“ цінують роботу ядер, як інститут друзів пролетарського мистецтва „взагалі“ і тромруху „зокрема“.

це однооска, а краще, сліпа думка.

коли ми беремося створювати ядра, то безумовно не для того, щоб демократизувати споживання мистецтва.

від такого опортуністичного погляду треба одмовитися, вирвати його з пнем із нашої тромівської свідомості. тром — це войовнича організація на культурному фронті, займатися лише моральними казаннями про комуністичне виховання і перевиховання за допомогою мистецтва, це не тромівська справа. пуризм дуже далеко стоїть від діалектичного матеріалізму.

ядро має, якнайперше, збуджувати робітничу молодь до організованого життя, доводити свої слова власним прикладом. активні дії, а не моральні казання, — ось основа роботи тром-ядра.

вербуючи нові сили, групуючи їх ядра, ми повинні примушувати хлопців не тільки по-тромівському самодіяльничати в галузі мистецтва, але й вести поруч творчо-чинної і пропагандистської роботи дослідну роботу — враховувати обстановку своїх дій, правити за вуха, очі й руки всього тромівського руху. хто, як не тромовець, лазутчик даватиме нам докладні відомості про розподіл нашого супротивника (міщанство, розхлябаність, задубілість, бюрократизм, пияцтво, шкідництво, аполітичність і т. інш.)?

хай здається на перший погляд цей стан (тромівця-лазутчика) за чудний і незвичайний, але нам треба будувати свою роботу, беручи організаційний досвід бойової військової частини.

для керівництва ядрами треба організувати тром-штаб при окружках комсомолу під доглядом агітпропвідділів. при штабі треба організувати лабораторії нашої методичної роботи і виробничі бригади, так звані троммайстерні.

досі ми організували такі майстерні лише на вузькому фронті театральної культури.

для нашого тромівського в ч о р а не розкидатися в боки, скупчувати всі свої сили на одній ділянці було правильно. наше сь о г о д н і вимагає диференціації і раціонального розподілу троменергії по всіх лініях художньо-побутової роботи (по всіх галузях мистецтва), треба заходитися коло організації троммайстерень не тільки театрального ухилу (краще — видовищного).

треба створити тром-літмайстерні,

„ - кіно-фото-майстерні,

„ - малярські майстерні,

тощо.

грунт для створення таких майстерень є. експерименти, зроблені в ленінграді (із о р а м, к р а м), дали гарні наслідки. треба скористатися з їхнього досвіду (досягнень і помилок) і взятися до плянкової організації, може, покищо і не великого масштабу майстерень, а лише бригад спеціального призначення. умови тромівської роботи на у к р а ї н і припускають змогу організувати, наприклад, при київському штабі тромкерівництва міцні кіно-бригади й малярські бригади (кінофабрика і художній інститут — це чудові технічні бази). при харківському штабі керівництва може бути міцно поставлена робота літбригад.

зрозуміло, що бригади й троммайстерні треба організовувати, виходячи з місцевих умов тромроботи.

для нашої справи шкідливо було б організувати всі троммайстерні спеціального призначення при кожному штабі керівництва.

також шкідливо відривати тромівців од виробництва. молодий робітник, ідучи до бригади або майстерні, має не тільки не забувати своєї провідної життєвої професії, бути робітником-виробничником, але має бути неподільно зв'язаний з виробництвом. тромовець не повинен робити з трому своєї професії. стати професіоналом нашого руху, це — угробити виховання нової людини.

при невеликих окружних центрах тепер же можна організовувати видовищні бригади, реорганізувавши відповідним чином, так звані, театри робітничої молоді.

створюючи таким чином бригади — майбутні майстерні, — ми поширимо, поглибимо тромрух на всьому фронті комсомольської агітпропроботи.

наше за втра — це тромтрибуна.

це не помилка, коли я говорю, що тром — це трибуна.

досі ми розуміли під тромом скорочену назву — театр робітничої молоді.

наше за втра вимагає од нас, щоб з тромів був не театр (навіть у сьогоднішньому розумінні цього слова), але трибуна робітничої молоді.

щоб наш тромівський рух вилився в дійсно діалектичні форми пропаганди ідей комсомолу.

трибуна має діалектично об'єднати наші ядра, штаб керівництва, методичні лябораторії і майстерні - бригади,

видовищну (колишній тром - театр),

літературну,

кіно - фото,

тощо

і має стати за дійсну базу художньо-побутової роботи комсомолу серед молоді.

тром не повинен виродитися в „театр епохи п'ятирічки“, тром має стати діалектичною формацією мистецтва пролетаріату, мистецтва, що перейшло в наш побут і працю, мистецтва, що стало одним з функціональних (корисних) елементів нашого соціалістичного будівництва.

а насьогодні наше завдання — міцно поставити і розгорнути роботу тром - ядер, ядер — тромун робітничої молоді.

як працювати фотогурт-кам

1. роля фотографії за старих часів та в добу соцбудівництва. графія з моменту її винаходу попала до рук заможних кляс. і цим самим можна пояснити увесь її розвиток, що має характер суто буржуазний (це, звичайно, торкається фотографії аматорсько-художнього типу) широкі верстви трудового населення знали фотографію лише професійного типу. на фотографію дивилися, як на засіб, за допомогою якого можна було одержати зображення, що до певної міри документувало б ті або ті події, але в більшості як документація портретного порядку та як на засіб розваги і задоволення „естетичних“ потреб. тоді ж, коли хотіли одержати портрета, якого можна було б повісити на стінку, тоді його замовляли художнику-малюру. коли доводилося якийсь чином відзначити ті або ті події, то тут для фотографії було дуже мало місця цю галузь цілком опанували були малярі. не дивлячись на це, фотографія в своєму розвитку охоплювала чимраз більше галузей і тим самим просовувалася глибше в широкі маси.

на протязі останніх десятиріч перед революцією, фотографія поступово почала набирати інших відзнак щодо настановлення та цілеспрямованости. останні 10 років перед революцією не було вже майже жодної газети, яка б не користувалася з фотографії, як ілюстрації. тоді вже фотографії надавали величезної ваги не лише як ілюстратора, а, до певної міри, і документатора. ми вже могли бачити фотографії цілої низки подій, що починали фігуру-

7. фото до статті корбюзьє „нагадування архітектам“ (див. стор. 42 - 44).