

В крутовороті деструкції і в погоні за синтезою

Як шукати тобі дороги, критичний людський мозку, в крутовороті соціального перевороту, у що-раз сильніш виступаючій кризі буржуазної економіки й культури, у тій шаленій погоні творчого людського інтелекту, що мов сліпий, мов порошок в безмежах простору обіймає його все тікаючі в нескінченність кінці, що хоче одним словом віддати безмежність віків — час, і нескінченність простору — космос?..

В цій „системі координат“, до якої ми звикли, хоч Коперник поставив до гори ногами систему Птоломея, Маркс і Ленін — всю ідеологію буржуазно-капіталістичної економіки та культури, ЦК ВКП(б) — основи лондонської, паризької і н'юйорської бірж — і що її водночас нещадно надламлює своєю „теорією умовности“ проф. А. Айнштайн¹⁾, на українській території розгорілась боротьба інтелектів, запліднених революцією, всколиханих нею в усіх своїх поглядах, традиціях і звичках, аналізуючих і синтезуючих борців за „Останнє слово правди у мистецтві“ — за нею (цю правду), як нову конструкцію майбутнього, за економіку, ідеологію, життя і побут цих часів, коли „вашінгтонське чека вивісить на „Білому домі“ список розстріляних королів золота, з лондонської палати лордів зроблять робітничий клуб, з Ватикану дитячий дім, з церкви св. Янгола — кінотеатр, а з вежі Айфля повіватиме червоний прапор“ (див. М. Ірчан: „На півдороги“, „Семафор в майбутнє“, стор. 30. Київ, 1922).

¹⁾ А. Айнштейн. „О специальной и общей теории относительности“, Госиздат, Москва, 1922, і інші твори.

Один одного ставить до гори ногами: (на Україні) Семенко Коряка, Десняк Поліщука, панфутуристи — живий труп Харкова — „Укрпролеткульт“, у Москві Ваську Каменського, — що переживав трагедію розстрою: „Є він генієм чи ні“ (!) і якого більшістю 157 на прилюднім засіданні в Камерному театрі визнано за „генія“, — викликає з Києва на двобій „с предрешенным концом“ новий геній футуризму (в новій фактурі — панфутуризму) „знаменитый скальпирователь и сдиратель шкур с современных поэтов“, як себе сам називає Гео Шкурупій — „щось поганого виявляється в „божому царстві“, подумає собі Тичина, Загуд, затруть руки всі Олесі, Вороні, Рильські, Карманські, Пачовські, Донцови — плюне спокійний обиватель Києва — й подумає: „К чорту — всьому більшовики винні“, а поет і критик, що не належить до цих груп, таборів і т. и., що з натугою старається зловити зміст-підстави й правильну течію цих напрямків, і що йде зі стихією революції, питається:

„Хто з них прав?“

Хто зловив кінчик неувимогої нитки правди, що в'ється за весь вік історії чоловіка?

Хто з них чесний з собою, хто цей Колумб, що надбив шкаралупу яйця й — поставив його?!

Семенко скаже: „Я“ — панфатурист.

І за ним Щкурупій, Ірчан з Десняком... Скуляться зі злости й насмішки харківський Коряк, що видає патенти на пролетарських поетів, і скаже: „Провінціяли — дурні... Семенко, Шкурупій — хі, хі, хі... У мене школа — Сосюра, Хвильовий, каже далі Коряк — „Шляхи Мистецтва“, цеб-то революційний „Літературно-Науковий Вістник“. Поліщук ні сюди, ні туди, щоб тільки видати книжечку чи то „Курнатовську“, чи щось інше...

І ще одна перлина В. Атаманюк із Січеслав'я з своїми творами.

А тимчасом Семенко сидів у Києві, комбінував, ходив, бідував, а проте, все-ж таки щось вигадав, — а як не вигадав, то глибоко й реально, можна сказати, синтетично, передумав.

Я не хочу розбирати, чи панфутуризм, проголошений Семенком, являється останнім словом програми мистецтва переходнової доби.

Я хочу тільки проаналізувати думки Семенка, як ідеолога панфутуризму, — наскільки вони реальні, наскільки це правильний шлях у майбутнє, наскільки він „регулює фарби сигналів-огнів“ і „захопив останню станцію“...

Над окривавленою землею зійшли зорі нових часів, нові методи та гасла самовизначення людини, нові критерії боротьби з природою — опануванням її — і з цим нові підстави культури.

Не входячи в марксівську аналізу цього процесу, треба спитати, „чи сучасна доба: це дійсно вершок і упадок капіталістичної цивілізації?“

Чи дійсно з цим моментом, коли людина аеропланом і радіо заволоділа простором, коли в цілком нову площу кладе основні питання теорії пізнання „часу й простору“, — може вона залишитись у душній атмосфері грабіжної експлоатації, праці й гнилої струї, погоні за золотом, та в безнадійному болоті егоїстичного, дрібного й тупого міщанства?

У цьому місці, у цьому невинному питанні людського побуту лежить уся криза, основа перелому історії цивілізації.

Італійські футуристи „звеличували техніку-машину“ — вони навіть жінку звели до ролі машини і — співаючи гімни в честь розвою техніки в капіталістичному ладі — забули одно:

1) Чи на це створив останній період техніки аероплани, щоб з них кидати бомби на безборонні міста?

2) Чи на це відкрито ультрафіолетове проміння, щоб одним конденсувальним апаратом убивати тисячі людей?

3) Чи на це видумав Стефенсон локомотив, щоб ним перевозити з такою незмірною швидкістю та докладністю праці державного апарату мільйони пудів людського м'яса на фронті?

Так поставлене питання ставить західньо-європейський футуризм (не тільки італійський) в безвихідний провулок.

Куди-ж мають іти ці всі успіхи індустріального й технічного розвою?..

На морд людей, на криваву експлоатацію одної класи через другу, одної нації другою, одної раси — другою...

Західньо-європейський футуризм, вихвалюючи всі успіхи й здобутки розвитку культури в політичних формах капіта-

лізму та імперіялізму, мусів закінчити своє життя безслідним метеором, яскравим світлом фейверку, що сигналізував кінець озвіреного фестину — бакханалії передвоєнного розвою капіталізму.

Він гине, не тільки як висновок економічної кризи, але також, як етичний абсурд.

Він згас — бо світ — земля з чоловіком потонули в кошмарній ночі тьми — в кривавому вирі світової війни.

І історія пішла вперед своїм уселогічним, жорстоким шляхом...

На згорищах сотень міст і сел, на руїні світової економіки — голоді й холоді писали капіталістичні блазні (нікчемний продукт своєї доби: дадаїсти) свої безнадійні анахронізми.

З цих забобонів, з тої „історичної“ психози, не могли вирватися й російські футуристи.

Вони засильно були звязані з минулим, з „гіперкультурою заходу“, щоб з моментом революції — з моментом жовтневого перевороту зірвати з минулим і стати в один фронт із цими, яких вони до цього разу, мабуть, не зараховували до категорії людей.

Їхнє високе почуття культурности мусів вражати „вульгарний“ хід — методи пролетарської революції, класової боротьби.

І струни хоч грали — то не достроїлись до залізних тонів революційної симфонії.

Вони бреніли, наче бренькіт крил комара біля кур'єрського паротягу, що йде з усіх сил вперед...

І ще сьогодні так бrenять...

Ми констатуємо факт ліквідації всіх давніх гасел мистецтва з хвилею нових форм життя — побуту в умовах, створених пролетарською революцією.

Ми маємо поки-що тільки гасла комунізму.

В так званій „русской действительности“, в історично-конечній „Неп'ї“, ми від комунізму ще дуже далеко. Його також не був би в силі створити в часі кількох років і високо-культурний Захід Європи.

Велике завдання революційного мистецтва — передати ідею комунізму в художніх формах масам. Я далекий від про-

грами політично-тенденційного мистецтва, але коли ходять за дефініцію, визначення ідей та завдань його в часі переходової доби, то ми говоримо:

„Револьюційне мистецтво, йдучи впереді культури, вибігаючи вперед даного історичного моменту, силою людського передбачання, мусить творити критерії чи форми майбутнього комуністичного, не маючи його ще в житті через те, що він тільки твориться, тому, що ми в переходовій добі, а також у періоді „Неп'и“.

І деструкція (в розумінні Семенка) — це метода,—метода, з якою ліпше було розруйнувати поміщицьку економію, як лишити її в руках поміщика.

Краще було -б без руїни, але коли годі, тоді треба було робити революцію з руїною. І тому гасло „деструкції“, висунене панфутуристами, правильне, воно в наших теперішніх умовах конечне й єдине...¹⁾

Ліквідація-деструкція конечні, і вона є не наслідок, але фактор революційного процесу.

Ми хочемо докладніше розвинути думки про факт, який став причиною упадку футуризму в капіталістичних формах соціального ладу.

Це крах його етичної конструкції.

А може не крах, а її цілковита відсутність...

І тут — хай не бунтуються ортодокси-марксисти — коли скажу, що в боротьбі клас, як і в мистецтві, етичний момент має велике значіння.

Ми підкреслюємо цей факт, що західньо-європейський, тоб-то капіталістичний, футуризм мусів згинати через свою „аетичність“ в політичних формах капіталу.

Він отримує нову форму через міць революційної етики в новому революційному мистецтві, і зокрема в панфутуризмі.

Не будемо сперечатися за назви.

„Панфутуризм“ чи який инший „ізм“, — він тоді виконає своє завдання перед історією, коли через „деструкцію“, що

¹⁾ Стаття писана в 1922 р.; зараз гасло деструкції, як метода боротьби з забобонами минулого, затратило це значіння, що його мало тоді. Дод. автора.

конечна й із життєво-побутового та теоретично-етичного боку, буде створювати засновки-передспіви з життя майбутнього—комуністичного, тоб-то творити комунізм—без огляду на переходову добу, Неп'у, всякі інші перепони, що їх зустрічатимемо на шляху світової революції.

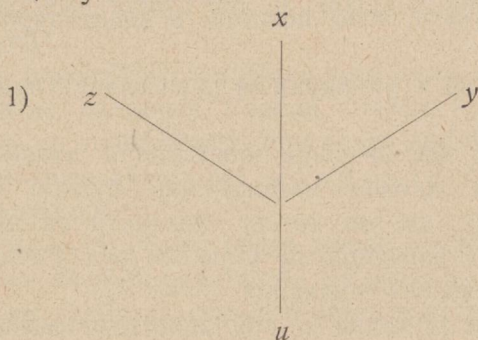
Чи з тою основною постановкою питання (з нею, мабуть, погодяться В. Коряк і М. Хвильовий) можна погодити проголошену Семенком і Шкурупієм програму панфутуристів? Я свідомо ставлю так широко це питання, щоб пошукати одної платформи для всіх революційних елементів українського мистецтва, щоб закинути цей міщанський анархізм групок у наших лавах—революційних письменників та поетів і створити міцну групу борців за нове революційне мистецтво.

Факти, що укрпролеткульт—живий труп, що федерація „Арени“ фейерверк, що „Шляхи мистецтва“ орган революційний (чи комуністичний?..), а „Семафор в майбутнє“ також революційний,—це доказ міщанського партикуляризму, що його треба закинути—що негідний у нашому великому та важливому часі,—це доказ, що ми не виробили ще загальної програми для усіх революційних письменників, хоч стараємося захопити „останню станцію“ (з „Семафору в майбутнє“).

Розшукаймо в статті М. Семенка: чи можемо ми зійтися з його програмою ставлення питання в теорії мистецтва переходною добою?

Я ставлю мистецтво в систему чотирьох координат із сфери чотирьох розмірів.

Наочно це було б так:



де: x є час; y —простір; z —форма; u —зміст.

В цій системі x і y є, так би мовити, „координати абсолютні“, а z і u залежні від них. Зв'язок між ними можна

подати у формі математичного символу:

$$z = f(u), \text{ де } 1) u = f(xy), \text{ і}$$

через те:

$$z = f(f(xy),$$

або взагалі:

$$z = \omega(uxy) \quad \text{формула [I]}$$

(читай: „ ω “ є функція з координат u, x, y).

Ми можемо з огляду на те, що простір y є „для літератури“ поняття стає й незмінне, прийняти:

$$y = \text{constant},$$

наприклад: $y = 1$.

Цеб-то наше [I] одержить форму:

$$z = \omega(ux1).$$

В періоді переходової доби (деструкції) ми руйнуємо-змінємо z (форму); вона змінється на:

$$z_k = \text{форма в комунізмі.}$$

В місце змісту u (буржуазного) кладемо нове комуністичне u_k .

Тоді наша формула [I] буде виглядати:

$$z_k = \omega(x, u_k, y), \quad \text{формула [II]}$$

де: $y = 1$, x = вартість даного історичного моменту.

z_k маємо шукати, воно повстане в місце старого буржуазного z .

В такий спосіб я розширив би та визначив 8 пункт Семенової програми.

Формула [II] має значіння кінетичне й динамічне; вона відповідає всім законам математичної функції й означає докладно все те, що ми хотіли визначити як динамізм у мистецтві, тоб-то тенденцію руху чи сам рух у його формах художнього виявлення (еманації).

На цій формі шукання z_k при докладно означеному u_k в формулі [II] могли б зійтися всі революційні творці українського мистецтва, а в майбутньому з'єднатися й з іншими міжнародними групами мистецтва.

Формула [II] є спільна для всіх царин мистецтва. Залежно та відповідно від u_k при нових вартостях, шуканих для z_k , отримаємо нову фактуру, витворену конструкційним методом, і можливо, що таким шляхом дійдемо до нової синтези мистецтва.

Чи це буде мистецтво переходнової доби, чи вже комуністичне, годі зараз ствердити: ми можемо тільки передбачувати, що в формулі [II] не буде ні сліду футуризму, дадаїзму, ні всього краму, що ним декорувалося мистецтво до війни й буржуазної доби.

Чи можна формулу [II] вживати, як математичний символ панфутуризму?

Десь-найпевніш так, і я гадаю, що на неї можуть згодитись не тільки панфуристи, але ці всі напрямки революційного мистецтва, про які я спочатку згадував, і які без з'єднання на одній глибоко обміркованій програмі — й не оглянувшись, як почнуть уступати зі своїх революційних позицій під натиском оживаючої, під впливом Неп'ї буржуазної та міщанської стихії ¹⁾).

На цьому місці ми кінчимо тимчасово з „Семафором“, як органом панфутуристів, щоб пізніш в кінці статті ще до нього коротко вернутися.

Чи сучасне мистецтво Заходу Європи й революційне російське вийшли вже з періоду деструкції, і зачали план, або хоч би нариси плану конструкції?

Ми говоримо прямо що до західньо-європейського мистецтва: „Ні“.

Що до російського відповідь дати дуже важко.

Мистецтво Західньої Європи, — також і тоді, коли б ми помилились в теоретичних прогнозах про абсолютну кризу капіталістичного ладу, — не може бути для нас „альфою й омегою“.

Ми можемо з нього брати тільки досконалість техніки, її багатство та різноманітність. Це значить: можемо від них забирати всі здобутки форми в чисто конструкційному розумінні.

¹⁾ Літдискусія 1925 р. виявляє правдивість наших передбачань; зокрема стверджують її ідеологічні ухили М. Хвильового з останніх двох літ.

Це так треба розуміти: технік, інженір комуністичного суспільства не відкине залізо-бетону, як матеріалу, через те, що його створила капіталістична доба культури. Але він уживатиме його не для будови будинку біржі, розкішного палацу „Янке“ або церковного храму, а тільки для завдань потрібних комуністичному суспільству. Він зробить із нього форму-фактуру, яка відповідала б вимогам нового побуту.

В цьому напрямку не може бути двох поглядів, і перед нами стоїть довга й важка боротьба:

В умовах Неп'и, на відкритому фронті з буржуазною та міщанською стихією, володіючи останніми здобутками капіталістичної техніки, удержати лінію фронту, шукати нових стежок, творити нові твори, мабуть, класичні твори революційного мистецтва.

Мистецтво Заходу Європи буде так довго ступати на одному місці в революційному розумінні, як довго там не наступить соціальне струшення. Твори мистецтва, що їх іще створить оживаюча доба буржуазної культури, позитивні з погляду капіталістичної ідеології, можуть для нас мати тільки значіння технічного матеріалу; вони, конструкційні для капіталу, є для нас виявлення—факти де-струкції.

Одночасне з таким ставленням питання зустрічаємо у відношеннях російського мистецтва до Заходу Європи події, що для революційної ідеології, для утримання лінії фронту подають грізну небезпеку.

Ми бачимо в деяких російських письменників видатну тенденцію нав'язати нові зносини з західно-європейським мистецьким світом, не взявши на увагу літератур нацменшостей. Є багато журналів, видаваних в Росії й за кордоном, що цього досить наочно доводять.

Наведу тільки один характерний приклад. В місячнику „Вещь“ (предмет) в Ч. 3 видруковано статтю — лист французького поета Жана Сальо (Jean Salot) про сучасну російську поезію, де між иншим говориться:

„Прежде всего хочу сказать утешительное: в России пишут стихи, и даже бросить это занятие предлагают в стихах. У нас ломка классических форм логически привела поэтов к прозе (пусть ритмической). От стиха осталось

только, типографская манера разбивать строки. Но это скорей относиться к области полиграфического искусства, нежели поэтического. Взгляните на Ромэна, Сандрара, Кокто и др...

Ломая метр, мы не создали новой ритмики, повторив классическую ошибку, иконоборцев или лютеран. У вас смута длилась недолго, и быстро от отрицания мертвых законов вы пришли к утверждению постоянного закона поэтического ремесла. Благодаря этому внешнее ваша поэзия производит известное впечатление капитуляции, как говорится, в ваших журналах „Поправения“. Это напоминает теперешнюю экономическую эволюцию России“.

В закінченні свого листа Жан Сальо пише так:

„Несомненно, что русская поэзия переживает начало нового расцвета, несмотря на временный ущерб некоторых крупных поэтов. Думаю, что сношения с Западом будут способствовать этому. Ваши стихи, как российская почва, изобилуют природными богатствами. Надо начать их серьезно эксплуатировать. Без европейского капитала, т. е. без влияния нового быта, механизации, кинематографа, прессы и пр., дело не обойдется. Но возможно, что европейская цивилизация, оплодотворяя целину вашей поэзии, делает это с энергией и с беспечностью умирающего трутня“.

Це дуже гарно, але ми бачимо в численних виданнях Москви, а зокрема Ленінграду, дуже сильний зріст міщанства й обивательщини („Петрополис“), і про них пише той-же Жан Сальо, що, коли їх показував своїм друзям, вони дивувалися: „Такі книжки, наче-б там не було революції“(!), і від себе додає: „я, прочитав стихи, готов также усомниться“, була ли війна, 1914, 1917 и последующее, был ли явлен России резкий лик трагедии? Или, может быть, проще-то, что видали все, даже наши рентье из Модона, не мог разглядеть поэт Георгий Иванов и многие иные“ (!).

Ця оживаюча в Росії буржуазна ідеологія в інтимних міщанських колах становиться тим грізніша для української поезії, бо остання в своїй більшості бере від неї свої нові гасла і, так би мовити, на підставі інерції та історично-

політичного насилля в минулому, бере взірці (часто надзвичайно безкритично) з російської культури.

У цій ситуації — становища поезії взагалі, а української зокрема, — програма панфутуристів, проголошена М. Семенком у першому числі журналу „Семафор у майбутнє“ (Київ, 1922), є дуже рішучий і продуманий протест-акція на „реакцію“ Неп'и в російській поезії, й на змагання відродження бульварного міщанства в добу „Копання могили“ капіталізму.

Вважаємо, що проголошення програми панфутуристів зараз¹⁾ у надзвичайно критичному часі для революційного мистецтва є дуже важною подією в історії мистецтва. Воно повинно знайти відгук у всіх колах революційних письменників і поетів, і доведе, як незараз, то дуже швидко до нового провірення всіх мистецьких позицій, платформ та програм.

В українській поезії це має ще більш важливе значіння. Партикуляризм, провінціальні суперечки й міщанське ворогування одних груп, гуртків, навіть міст і т. и. з іншими, об'єктивно є тільки ослабленням революційного фронту мистецтва, вони облегшують відродження буржуазних і міщанських тенденцій в літературі, при економічно-політичних умовах Неп'и.

Ми підкреслили можливо об'єктивно позитивний бік проголошеної програми панфутуристів.

Але питаємо, чи виконує їх орган „Семафор у майбутнє“ це завдання?

Чи може, він є журналом, органом до якого приступлять охоче всі корифеї українського ревмистецтва?

Ми гадаємо, що це абсолютно неможливе.

Ми також борці за нове, ми йдемо охоче проти усякої буржуазної та міщанської стихії, але не підемо на дешеву рекламу, пусті слова, фанфаронаду, а тим більш наївно-самовпевнену глупоту.

Цього не можуть вимагати організатори видавництва „Гольфштрум“ Семенко, Шкурупій та інші.

¹⁾ В 1921 р.

Постільки не можна — і я це підкреслив — відмовити правильної ідеологічної постановки „питання мистецтва переходнової доби“, то практично-технічне переведення-стиль „Семафора у майбутнє“ має характер несмачної американської буфонади.

Приклади: Стиль Семенка в статтях напушисто-науковий, але від наукової ясности та простоти дуже далекий. Це гарно „оперувати“ такими словами, як от „активна деструкція“, „правильна проблема“, „фактичний фарватер мистецтва“, „коректуючий і вольовий момент“ і нещасне „синтезоване“ поняття фактури: „фактура є матеріял + форма + зміст“.

Значить, фактурою є сам твір мистецтва. Так би мовити, „сам у собі“ — яким він являється...

Я не знаю, чи до такого безпосереднього висновку хотів дійти т. М. Семенко?

Ми на фактуру маємо деякий інший погляд і розуміння.

У Марінетті є також дефініція фактури, дещо фантастична, але, мабуть, більш близька самому поняттю, ніж наївна комбінація Семенка. Також є вона в Пікассо й Тайтліна. В іншому місці, наприклад, говорить М. Семенко про „абсолютні поняття“. Щоб сьогодні згадувати термін „абсолютні“, треба бути дуже відважним або розраховувати на наївність і безкритицизм читачів...

Чи маю також пригадувати тон телеграм до Маяковського від Семенка й викликання на поєдинок Маяковського, Каменського, через т. Гео Шкурупія?

Ми думаємо, що такого стилю „штуки“ можуть бути стильові в аристократичному світі, можуть подобатися хуліганам або аматорам цирку, але середній людині, що решті, решт також уміє зі всього сміятися, але одночасно уміє також підійти спокійно й без ізгори прийнятих догм: це наївне жонглярство словами, крім цього — грубе, здатне викликати попускливий усміх, шоним зустрічається „делки мальчиков“ до десятих років.

Коли б Г. Шкурупій, хоча б на 25%, відносився з респектом до так поважного напрямку, як „панфутуризм“, я гадаю, що він засоромився б і яко мога швидше знищив увесь наклад „Семафора“.

Чи має додати серйозности „дійсно кислоока“ рецензія т. В. Десняка й рекламування першої „панфутуристки“ — Варвари Базас?

На жаль, не про все можна писати, і, звичайно, навіть у панфутуристів пишеться це тільки — що можна...

Чи ж треба ще додавати про новість, революційність, а спеціально оригінальність (штучну) книжечки того ж панфутуриста Гео Шкурупія „Психетози“?

Я далекий від патосу, святочного підходу до справ мистецтва, його пророків, програм і гасел...

Мистецтво може бути святиною Аteni або готицьким храмом, Венерою Мілоською й композиціями М. Анжело, симфоніями Бетговена, Чайковського, містерією Буфф, карикатурами Дені й поемами Дем'яна Бідного.

Може бути також картинами Пікасса, Гогена, да Вінчі, Рембрандта — також у всяких минулих, сучасних, майбутніх формах, змістах, фактурах, стилях і т. и.

Але ніколи не буде „мистецтвом-майстерством“ наївна, зарозуміла реклама та фанфаронада, по за якою криється пуста, духовна нікчемність і спекулювання на людську глупоту...

А на закінчення?..

Як скінчити в цьому крутовороті деструкції й у погоні за синтезою?

Чи стоїть уже на рейках паротяг мистецтва переходової доби — чи можна дати свисток, щоб він їхав у майбутнє?

Коли шукати методи, що відповідала б характерові сучасности, то, йдучи шляхом технічного та економічного розвитку останніх років, дійдемо до понять: 1) конструкції, 2) організації.

Конструкція та організація дві основні дороги сучасної економіки — життя взагалі, і що за тим іде — мистецтва.

Люди, що не вміють конструювати та організувати життя, а через нього мистецтво, що не вміють визначити синтезу й одночасно володіти найдрібнішими частинами апарату, — це несвідомі, наївні самохвальки, що поставлені при стерні; розіб'ють при першій-ліпшій нагоді не „фарватер“ але пароплав мистецтва.

Ми висуваємо гасло:

Через конструкцію (наукову) й організацію (теоретичну та практичну) до нового мистецтва.

Смерть дилетантизму та фанфаронаді!..

І під таким гаслом можемо бути „панфутуристами“ чи всякими іншими „істами“, що їх напевне ще дуже швидко висуне сучасне, і що про них напевне забуде, ще скоріш: „Майбутнє“.

24 серпня 1922 р.

Москва

Ще кілька слів до питання „Форми й змісту“¹⁾

Пункт 30-ий платформи спілки селянських письменників „Плуг“ обстоює примат змісту „проти буржуазних тверджень про найбільшу цінність твору — його мистецьку, витончену форму“ (див. журнал „Черв. Шлях“, ч. 2, ст. 214).

У цьому ж журналі, при одночасній примітці редакції журналу „Черв. Шлях“ проти твердження тов. Ю. Меженка про академічний характер його статті (див. „Черв. Шлях“, ч. 2, ст. 199) під наголовком: „На шляхах до нової теорії“ є сказано, таке: „кожен новий зміст необхідно виявляється в мистецтві, як форма; зміст, що не втілюється в форму, тоб-то не знайшов для себе вислову, в мистецтві не існує“ (там же, ст. 200).

І ще третя платформа („марксівська“ — в лапках): „зміст не відділюється від форми і, в решті решт, визначається основою закономірністю суспільного розвитку, є функція суспільної економіки й водночас „функція продукційних сил“ (див. „Шляхи Мистецтва“, ч. 2 (4), 1922, Коряк: „Форма й Зміст“).

І хто з них прав? — питається читач.

Що важливіше — форма, чи зміст, або навпаки?

Питання нагадує давні теологічні диспути: „тіло й душа“, і боротьбу за примат одного над одним.

Перемагала „душа“ довгими віками й — рухнула під ударами природознавства й матеріалізму.

Треба підійти до цього питання строго діалектично.

Прав тов. Ю. Меженко, що ми сидимо в тупому заулку, під впливом традиції ідеалістичної діалектики, а, може, схоластики, коли він говорить це про себе. Але тільки в

¹⁾ Друк. „Червоний Шлях“, ч. 4 — 5, 1923 р.

цьому він прав. Коли він хоче визволитися від цієї традиції, дорогою „формалізму“, „по природі своїй на думку тов. Меженка, що є один із проявів матеріялістичної думки, тоді він сам не знає, що лізе в теоретичне багно ідеалістичної діалектики — по самі вуха, коли Плужани й Коряк зазіли тільки по коліна й — мабуть, скоро вилізуть.

Я спробую їм допомогти, хоч, щиро кажучи, це багно наскільки небезпечне, що боюся також попасти в їхню компанію...

Основа матеріалізму — єдність матерії, її монізм, як кажемо теоретичною мовою.

По-за матерією та її рухом нема нічого, навіть кантівські абсолюти часу й простору це — тільки процес сприймання, який спричиняє матерія в нашій нервовій системі.

Час і простір по-за матерією не існують, це — аксіома останніх здобутків у царині фізики й математики, це — останнє потвердження й тріумф матеріалізму, що впливають із Мінковсько-Лорецівсько-Айнштайнівської аналізи світу.

Коли це так, то треба категорично застерегтися проти формалістики, як „прояву матеріялістичної думки“.

Якраз „чисті“ науки, як от математика й фізика, відкидають так звану „аксіоматику“ або чисто формальну науку.

Математичні закони так званої „чистої математики“ — міт.

Нема чистої геометрії — так зв. „Г“.

Є тільки „Г+Ф“, тоб-то геометрія плюс фізика, і тоді тільки ми маємо реальність — життя.

Цей загальний принцип матеріалізму можна пристосувати до питання „змісту й форми“ в мистецтві.

Коли ми кажемо: „зміст і форма“, то під цим розуміємо, що ми дорогою абстракції розділюємо дану реальність — єдність, або, в нашому випадку, твір мистецтва на дві частини.

Ми це робимо формально — насправжки цього розділу нема.

Це так само, як справа була з поняттям простору й часу, що ми їх визнавали за абсолютні, незалежні від існування матерії, а це — тільки матерія. З цим поглядом погодився весь науковий математично-фізичний світ.

Конкретно: „є даний твір мистецтва. Він має тільки матерію, або є тільки матерією“.

Яка це матерія?

Матерія — яку в наших нервах ми пізнаємо як двояку:

1) Цю, що виходить із нашого організму — що її ми давніше називали змістом, і яку нам — дуже важко аналізувати, бо це „ми“.

2) Цю, що повстає з так званої „неорганічної матерії“ й яка дістає наглядну форму в виді сонету, білого віршу й т. и. (або Гео Шкурупія: „Куд-куд-ку-ди, куд-ку-ди“).

Коли це так, то зробимо висновки.

Коли організм людини дряглий, коли його суспільне життя тоне в салі мішансько-буржуазного побуту — там перший рід, або кількість матерії, що „відривається“ від нашого організму в формі так званого „змісту“, — маліє, ми зустрічаємо так званий занепад змісту“, — його упадок на рахунок форми. Це є сьогодні в капіталістичному мистецтві, і цього немає в нас.

Уважаю це питання за непринципове (питання змісту й форми) з погляду теорії пізнання, а тим більше непринципове для теоретиків літератури — марксистів.

Це питання чисто технічне, що його треба експериментувати й вивчати на досвіді життя, — та й тільки.

Ідучи давно утертим шляхом, ми виголошуємо таку мудру сентенцію: „зміст без форми не існує, форми без змісту немає“.

Що це значить, не по-філософічному, а чисто діалектично (по-людськи)?

Це значить, що ми ділимо твір мистецтва чисто формально, в нашій уяві, тому що нам це на перший погляд більше відповідає, було вигідніше, як наслідок загально прийнятого дуалізму.

Сьогодні ми можемо що-найбільше, даний твір мистецтва ділити: 1) на цю частину цілком матеріальну, що виходить безпосередньо від нас, і 2) другу, також цілком матеріальну, яку беремо з зовнішнього світу.

Ми підкреслюємо, що це чисто формальне ділення, яке практично не спрощує, а ускладнює питання.

Це так само, як Кантівські абсолюти часу й простору на цілі століття поплутали й ускладнили розуміння світу, як матерії, і тільки матерії.

З цього становища:

1) Помиляються Плужани, коли виставляють як свій принциповий постулат: „примат змісту над формою“ і вважають це за принципове питання.

2) Помиляється ще гірше тов. Ю. Меженко, коли, ідучи вже не діалектичною, а академічною дорогою, спроставжує все це до „формалізму“, від якого тільки дуже маленький крок до чистого ідеалізму, а від нього до всіх розкошів буржуазної „форми без змісту“.

Може найбільше з них прав тов. В. Коряк, але це тому, що його формула з діалектичного боку нічого не дає, а повторює тільки стару марксівську правду, що „економіка — все“. (За Бухаріном М. *Дод. авт.*).

Розгляньмо ближче; він тільки констатує: „зміст не відділюється від форми“ й т. д.

А це питання треба поставити якраз „до гори ногами“, як це зробив матеріалізм із поняттями часу та простору.

„Зміст і форма“ — поняття відносні, що залишилися нам як спадщина дуалістичного світогляду, — і формально ніяким способом не дають себе визначити.

Крім цього, заплутують питання єдності матерії — світу, аналізуючи або пояснюючи реальність „тівр мистецтва“ нереальними, „абсолютними поняттями“ (схемами) „форми й змісту“, яких одного без другого нема, і ні одного не можна без другого за законом теорії пізнання визначити.

Коли ми хочемо визначити зміст, як щось абсолютне (конкретне) без форми, дорогою ідеології, то б'ємо в повітрі ломакою, стаємо на чистий ідеалістичний, а далі дуалістичний ґрунт.

Коли хочемо визначити форму також, як щось абсолютне, одержуємо: „Цамандра, Цамандра“... й т. и. Каменського або згадане вже Гео Шкурупія: „Куд-куд-ку-ди...“, тоб-то кілька звуків без ніякого розуміння чи значіння.

Формулу тов. В. Коряка треба виправити так: „В процесах виробництва, в даних умовах економіки, повстають механічно, працею людської нервової системи, на рівні з другими продуктами — твори мистецтва, такого а такого характеру, чи як: „Маде ін Германи“ чи „Маде ін Енгланд“.

Помилка тов. В. Коряка в цьому, що в процесі виробництва постає не „зміст“, а „тівр мистецтва“.

Таку саму помилку (грубу, на мій погляд) зробив би економіст, котрий скаже: „в процесі виробництва постає не паротяг, а: „план паротяга“, його проєкт...

Одержуємо: абсурд...

І так ще раз, щоб ясно було: „в процесі виробництва, в даних економічних умовах повстає твір мистецтва“ (в цілості), а не план, або, іншими словами: „ідейний зміст“.

Цей твір мистецтва — дана реальність суспільства.

Сам він, фізикально беручи, — без форми й змісту.

Форму й зміст, як його прикмети, що впливають із дуалістичного світогляду (від його традиції дуже важко визволитися навіть видатним марксистам), даємо йому суб'єктивно: „ми“, і — далі ламаємо голову над тим, що це вони за такі дикі поняття.

Це так, як у формальній Евклідовій геометрії створено поняття „пункт“, якого насправжки нема, бо нема нематеріального пункту.

Поняття пункту або лінії без матерії — формальний абстракт, від якого до дуалізму, до матеріального й нематеріального, так близько, як від Меженківського й Коряківського „змісту й форми“.

І коли це так, як ми показали, коли в процесах виробництва постає не „форма й не зміст“, а твір мистецтва, то ясно, що він іншої марки.

Твори, що повстають у моментах історичних криз, напруженої боротьби нервової системи людини, — викинені, так би мовити, „з вогня людських пристрастей“, не будуть класичними, викінченими творами доби, мирного обростання салом буржуа.

Закономірність і ціль — практична потреба, основа матеріалістичного світогляду.

Закономірність розвитку та економічні цілі різних класів — різні, інколи протилежні.

З цього виникає й різнорідність продукції.

Не ріжний зміст і різна форма продукції, а „ріжність і тільки ріжність продукції“.

Ріжний зміст і ріжну форму створюємо формально ми тільки як беззмістовні схеми, що дуже часто затемнюють і ускладнюють нам пізнання самого предмету — матеріального об'єкту.

На мій погляд, 30-ий пункт „Платформи плужан“ вкупі з кількома іншими повинен бути такий:

„Плуг має своїм завданням гуртувати письменників, що мають організувати виробництво літературних творів у нових економічних і класових умовах, що стануть пам'ятниками — продуктами даного історичного моменту — класової революції в царині селянського життя й побуту, його індустріялізації, як єднання села й міста“.

Мені скажуть: це загальна формула, яка нічого конкретного не говорить.

Але, на мою думку, це краще, ніж подвійно помилятися, бо, перше, всі твори буржуазного мистецтва мають буржуазний „зміст“, говорячи давнім висловом, що більше або менше ясний. Установити кількість змісту й форми навіть у такій загальній формі, як „примат змісту над формою“ — трудно й — нічого не одержимо; по-друге, оскільки зміст і форма діалектичні антитези (30-ий пункт Платформи, „Плуг“), то вони не визначаються одна одною, а це тільки формальні назви одного й того ж предмету.

На закінчення нашої короткої статті скажемо:

З діалектичного боку питання форми й змісту, питання не принципове, а технічне. Як таке, не може бути основою принципових пунктів організаційної програми. Стаття тов. В. Коряка „Форма й зміст“ вламлюється, як це говориться, „в одверті двері“ й само зрозуміле не може дати розв'язання проблеми, бо з діалектичного боку такого розв'язання бути не може й не буде. Академічна стаття тов. Ю. Меженка — я назвав би її „псевдоматеріялістична“, — якраз „академічна стаття“ в гіршому розумінні, яка може збити з пантелику своїм науковим, серйозним тоном „плужан“ і, як більшість академічних статей, не пояснює діалектично, а ускладнює питання й робить його під ніби матеріялістичною декорацією питанням так званої „чистої теорії“ замість питанням технічної практики.

Я підкреслюю:

„Питання так зв. „Форми й змісту“ — не прин-

ципове, а практичне, і пролетарські твори мистецтва повстануть якраз у цих майстернях де не буде високо-академічних суперечок про форму й зміст, а углиблення марксівського світогляду, революційна свідомість і завзяття“.

І це, на мою думку, є в Плужан—вони своє завдання виконують і виконають.

Ще кілька слів про „формалізм“.

Редакція журналу „Черв. Шлях“ дуже обережно й правильно зробила, давши примітку, що стаття тов. Ю. Меженка не академічна, а полемічна. Її академізм я вже охарактеризував. При цьому я щиро порадив би тов. Ю. Меженкові (вважаючи його за друга, а не ворога) бути обережнішим при писанні таких статтів.

Ясно, що для нього стаття тов. В. Коряка цінна, бо дає йому матеріал для його погляду, що формалізм з природи своєї „один із проявів матеріялістичної думки“ („Черв. Шлях“, ч. 2, ст. 207. (Якраз це не правильно, і помиляються також і марксистки (на мій погляд, доволі часто), які годяться з цією надзвичайно хитрою пасткою.

Навпаки, формалізм є явище чисто ідеалістичної філософії й тому проти нього виступили такі суворі науки, як от фізика й математика.

Чому це так?

А тому, що „абстрактна“, формальна математика, спеціально Евклідова геометрія (т. зв. „аксіоматика“) — вона без змісту — не реальна, „чиста“ (як це кажуть ідеалісти), без цієї поганої, грубої матерії.

І тому, т. Меженку, ми не боїмося формалізму. (Ви кажете: „Страхіття формалізму для нас безпідставні й продиктовані недоуками“ й т. и., („Черв. Шлях“, ч. 2, ст. 209). Ми не боїмося, — але тільки тому, що б'ємо його по цілому фронті, і з нами вкупі б'є його вся сучасна експериментальна наука.

От — у чому справа.

Для нас формальний трикутник Евкліда тільки тоді має зміст, коли він дійсно матерія, а не абстракт.

І твір мистецтва має для нас вартість не тому, що в ньому „революційний зміст або революційна форма“, а тому, що він продукт революційного виробництва, створений

свідомим пролетарем, Плужанином, або інтелігентом, що широ пристав до нас (В. Поліщук), і зостанеться на майбутнє пам'ятником — монументом нашої героїчної доби.

І може мати він погану „форму“ з погляду естетичної традиції, — вихованої віками феодалізму й капіталізму, може його зміст бути „наївний і не глибокий“, за законом цієї традиції, — але ми чекаємо, революція поглиблюється, і ми:

Пішли в нашій мистецькій продукції в царині української літератури дуже далеко вперед.

Я категорично висловлююся проти того, щоб академічні статті, як от „На шляхах нової теорії“, ускладнювали розвиток марксівського світогляду в нашому молодому поколінні.

Я ще раз підкреслюю:

„Питання форми й змісту — не принципове, а практично-технічне питання; в процесі літературного виробництва постає твір мистецтва, а не окремо зміст або окремо форма.

Це чисто формальні поняття, що без реальності, абстрактно, самі для себе не мають ніякого значіння — є пусті назви, як от „душа“, „абсолютний пункт“, і т. и. і, тільки ускладнюють вивчення матерії, як єдності, як основи всього, по-за якою нема ні нашого пізнання, ні простору, ні часу включно.

12 червня 1923 р.
Москва

Поет перебільшеної слави¹⁾

Передо мною дві гарно видані нашим Держвидавом книжечки П. Тичини— „Плуг“ і „Сонячні кларнети“; третє видання відомих перших збірок цього поета.

„Плуг“ збірка із 33 невеличких віршів, що з них кілька, як от „На майдані коло церкви“, „Вітер, не вітер—буря“, „І Белий і Блок...“, здобули собі велику популярність.

У цій збірці, що вийшла першим виданням, як не помиляюся в 1920 році, Тичина виступає, як глибоко український поет, що його вир революції бере, пориває з собою, але несвідомого та наївного.

Цей „вітер, не вітер—буря“ вриває в землю „плуг“. І цей вітер „суд чинив над людьми, звірями, садами, над храмами та богами“.

І в цьому вірші П. Тичина згадує тільки про тих, „що тікали в печери, озера, ліси“, і ніхто з них не веселився, не співав.

Про тих, що співали про бунт і революцію, про тих, що перемогали, що керували „не вітром, а бурею“, не говориться в цьому програмовому вірші збірки „Плуг“.

А в ньому, в цьому програмовому вірші, соціяльний „гвіздь“ літературної характеристики П. Тичини.

Вірш „І Белий і Блок“—повний „месіянізму, що змішаний з ідеалізмом“.

„І двіста розіп'ятих я!“—викликає П. Тичина, коли бачить „сто-розтерзаний Київ“... Цей Київ, що був центром чорносотенства, реакції, гетьманщини, петлюрівщини, українського міщанства й назадняцтва.

¹⁾ Друк „Прол. Правда“, 1925 р.

П. Тичина прагне Месії для України у вигляді героїської особи, щось, мабуть, ніби другого Леніна. Але він тоді не бачив, що цей Месія (а це був 1919—1920 рік) в самих глибинах українських трудящих мас, пригнічених суспільних верств,— і що найважливіше—вони вже встали!

П. Тичина в 1920 році бачив плуг, але не бачив—орача!

Шукав Месії, коли на Україні почалася одна із самих жорстоких громадянських війн, коли йшов уже бій на смерть або перемогу, коли все, що було революційного на Україні, боролось проти УНР, гетьманщини, денікінщини й т. д.

І П. Тичина ще довго не розумів, що Месії не буде, а є жорстока горожанська війна за революційне самовизначення України.

В цьому, можливо, трагедія П. Тичини, але ця трагедія не може бути шляхом до парнасу української революційної літератури.

Як людина тонка й чиста, П. Тичина ще й тоді відчував, що з цієї стихії класової боротьби, названої в нього „плугом“ (він не розумів значіння пролетаріату, як революційної класи), вийде все-ж щось здорове для людства, щось, чому назустріч „підуть заводи“ („Плуг“, „Перезорюються зорі“, стор. 15).

І на другому місці трохи міцніше, виразніше виступають просвітки розуміння (інтуїтивного) майбутнього.

У вірші „І буде так“ П. Тичина каже:

„Фальшиве небо сміхом хтось розколе,
І стане світ новий, і люди, як боги.
І скрізь, де буде поле,—
Плуга, плуги...“

Тут є намацування перемоги революції, але одночасно й „ляпсуси“.

Наприклад, не лічить революційному поетові наших часів прирівнювати людей революції до богів, що їх немає, не було. Революція залишає людей людьми.

Плужани завзято та вперто ставлять поетам питання: „А чи зрозуміє це селянин, робітник?“

Це не „критичне кредо“, але воно зрозуміле на сучасному тлі.

І, крім багатьох інших віршів збірки „Плуг“, зокрема, напевне, не зрозуміє робітник і селянин вірша „Міжпланетні інтервали“—„Крик в міжзор'яному лоні“ й т. д. (стор. 17), і закінчення:

„Ми б як трави, як отави,
Так ті ж самі скрізь прокльони!
Крають серце не октави—
Нони.

Цей вірш зрозумілий тільки для дуже освіченого читача. З віршів, надрукованих у збірці „Плуг“, найбільш ідеологічно „неважний“ вірш, що пригадує нам найкращі часи Олеся й Чупринки,—це „Мадонно моя“.

Тут вже на кожному кроці здибуємо слова: „Мадонна моя“, „Пренепорочна Марія“, „Аве Марія“, „Петро і Христос“, „Цвіт Голубий“, „Мрії Золоті“—всі вони, як „полагається“, з великої літери.

Ми розуміємо, що не легко було стати в 1919 році комуністом, зокрема в складних умовах української дійсності й одсталості, але цього християнського ідеалізму та символізму вистачить, щоб П. Тичина не був поетом революції й УСРР, зокрема, в цьому періоді його творчості.

Мабуть, надзвичайно вдало говорить про себе поет в „Листі до поета“ („Плуг“, стор. 29):

„Я комуністка, „ходжу в чужому“.
(Підкреплення моє. В. Г.)

Обрізала косу.
І вам не соромно співати
В цей час про сонце, про красу?“

І далі:

„Скажіть мені,
Кому потрібні рахітичні
Оті сонети та пісні?

Але ж в кінці—комуністка просто й щиро каже:

„Ви сила,
І з вас ще буде комуніст“

Все ж таки від 1919 чи 20 року минуло п'ять років. Велику еволюцію зробив П. Тичина, але до поета революції

маштабу Шевченка та І. Франка, як це хотіли б зробити деякі наші критики, Тичині на тлі сучасної доби ще далеко.

А П. Тичина ж сучасний поет, він пише тепер, переживає сьогодні!

Аж дивно, що після циклу „Мадонно моя“ надруковано „Псалом залізу“.

Це вірш, що деяким критикам дає підстави вважати П. Тичину за поета революції, національного поета України—УСРР.

І, справді, за цей вірш майбутня критика вибачить П. Тичині весь його християнізм, месіянїзм, ідеалїзм, символїзм і т. д.

Тут вже тон—розмах високий, стріла пролетарської революції пройняла серце поетове, і в нього вирвалися бурхливі краплі крові, гарячої, бунтарської...

З серця тонкого музики, з глибин надзвичайно глибоких клітин психіки бухнуло іскрами видатного надхнення, патосу. Мабуть, в цьому самотньому моменті до 1921 року, поет на коротку хвилю й, мабуть, підсвідомо притулювся до серця революції, але ж—відскочив... Відскочив, настрашений його ритмом.

За віршем „Псалом залізу“, як би нічого не стало, йдуть „Ронделі“.

Коли революцію порівняти з Дніпром, то П. Тичина йшов берегом, за водою, Дніпрова ж хвиля його переганяла. А поет революції не повинен іти берегом, а бути на першому кораблі революційної флотилії, або просто плисти водою, а не залишатися на березі.

П. Тичина не поет революції, ні української, ні міжнародної.

Поет увесь час лишався за бортом сучасних йому подій, остронь соціальної боротьби—ніби її взагалі жахаючись. Поет був по-за життям. Це видно яскраво й з його першої книжки, що оце знову перевидана, „Сонячні кларнети“.

І тоді, як і тепер, П. Тичина був символїстом. У нас тепер за символїзм інших поетів критикують „прочищують“, П. Тичину ж ні.

Я гадаю, символ—одна з дуже важливих формальних категорій поезії.

Але, щоб розшифрувати поетичні символи, треба доконче вивчити та простежити його соціально-історичне коріння.

Це основна азбука марксівської літературної критики.

Я шукав у всій збірці хоч би раз вжите слово пролетаріят, боротьба, молот, бунт і т. д. (можливо, скажуть формалісти, що ці слова й поняття більш публіцистичні, ніж поетичні...), але зате знайшов до-схочу пісень Олесьового та Чупринкового кохання (яблунцевітного), знайшов „Панну Іну“, повторюється, як і в „Плузі“, образ Мадонни з великої літери, вживається часто „Господь“, „Господня“, „Бог“, „Херувими“, слово „Його“—це так про бога,—з великої літери (вірш „У собор“, ст. 37), „Марія“, „Мати Божа“ в поемі „Скорбна мати“), і в кінці збірки „Андрій Первозваний“. Гадаю, що цих прикладів вистачить.

Дивно, що знайшлася на Україні людина, що в час, коли в масах шаліла вже революція, — могла писати „Хор лісових дзвіночків“ („Сонячні кларнети“, ст. 55).

Поет утік від життя, і збирав перлини витончених нервів, ідеалістичних екстаз у „Сонячних кларнетах“. Це робив пізніше також Рильський, коли спокійно ловив рибку, сидячи над Дніпром, тоді, як Україна стікала потоками крові й гнулася в спазмах завзятої боротьби за своє революційне самовизначення.

Рецензуючи дві збірки П. Тичини, я не даю його повного ідеологічного аналізу до наших останніх днів і не торкаюся поки-що цього поступу, що виявився в його пізніших творах. Я встановлюю тільки в історичній перспективі значіння, ідеологічне значіння, що його мають або, краще, мусять мати „Сонячні кларнети“ й „Плуг“ в історії української літератури. При цьому я залишаю цілком осторонь формальну досконалість і оригінальність Тичинівської музи.

В цьому якраз виявляється цікавий факт нашої сучасної літературної критики. В статтях та рецензіях, що були надруковані про твори й творчість П. Тичини, автори старанно аналізують формальні сторони його поезії, не торкаючись ідеологічного боку. Ніхто з критиків не спробував висвітлити соціально-історичний і революційно-„змістовий“, характер творця „Плугу“, „Сонячних кларнетів“,—та й останньої книжки „Вітер з України“.

Збірки „Сонячні кларнети“ й „Плуг“—це високо-артистичні документи переживань, індивідуальних переживань української інтелігенції передодня та перших років рево-

люції, але їм, на нашу думку, дуже далеко до революційної поезії УСРР. В них немає сліду того, що могло б зайняти це місце в нашій революційній літературі, яке займає в дореволюційній „Іван Гус“, „Кавказ“ та інші поеми Т. Шевченка або „Каменярі“ І. Франка. Треба, проте, підкреслити, що в інших новіших поезіях П. Тичини є вже елементи визволення з цього баласту дореволюційної української поезії.

Після „Плугу“ й „Сонячних кларнетів“ повів „Вітер з України“.

„Вітер з України“—це збірка віршів не з 1919 й 1920 року; це твори, писані тоді, коли зміцнялася радянська влада на Україні, коли врешті П. Тичина побачив, що нічого сидіти йому в міщансько-консервативних київських колах, що треба вирватись із „Хору лісових дзвіночків“ та товариства Мадони й Панни Іни й треба сказати—або... або...

І П. Тичина зробив важливе діло—поїхав до Харкова.

Харків, як центр політичного життя УСРР, дуже вплинув на літературне обличчя П. Тичини.

Як же саме вплинула на нього столиця УСРР?

Чи справдилися ті слова комуністки з „Плугу“ стор. 29):

„Ви сила,
І з вас ще буде комуніст?“

Редакція журналу „Нова книга“ в Харкові опрацювала анкету до питання—„Чи є П. Тичина—національний поет України й т. д.?“.

Ще не опубліковано наслідків анкети; в редакції говорять, що прислано дуже мало відповідей. Значить—публіка непевна й чекає...

І ось маємо „Вітер з України“.

У цій збірці програмовий перший вірш так, як у „Плузі“, дає назву книжці.

Виявляється, що більшовицька міць добралась і до ідеалістичного Тичиногого серця й зробила там своє діло.

Тичина починає розуміти, що революція—то не „китайсько-російський соціалізм“, а глибокий економічно-історичний процес, що в ньому зникають та пропадають без сліду генії, інтелекти, титани,—і що—він єднає індивідуальну

волю в колективне змагання й перемогу тої класи, що творить революцію.

У програмовому першому вірші „Вітру з України“ ми маємо такі цікаві рядки (що каже Вітер з України?):

Захід питає, мов з-за ґрат:

„То похід звіря чи людини?“

(Стор. 8)

Вітер з України регоче революцією, і Захід скажений, в жаху кричить:

„Чортів вітер! Проклятий вітер!

(Там же).

І що далі говорить Вітер з України? Ось що:

„Не ждїть, пани, добра, даремна гра!“

(Там же).

І на закінчення додає поет:

„Нікого так я не люблю,
як вітра вітровіння,
його шляхи, його боління
і землю,
землю свою“

(Там же).

Від Мадонни та Ронделів—це вже скок великий. Але-ж він повільний! Подумайте, 4 роки для освіченої людини!

Можливо, скажуть деякі: Тичина переживає глибоко, і ось—тут причина його повільного розвитку.

Але ми з цим не погодимося.

Бо ж писати „Вітер“ допіру 7 чи 8-го року революції, зі всією його високою артистичністю та вдалістю, — трохи пізненько.—

У вірші „Плач Ярославни“—давно відомий хуторянський ліризм:

„Сніг. Сніжок,
На княжий теремок.
День і ніч круг нього ходить.
Плаче голосок“.

(Стор. 5).

У другій частині є деякі соціальні мотиви й якийсь відгук нашої революції:

„То тікаючи туманять
Королі й царі,
То за ними отаманять
Скрізь пролетарі,—“

(Стор. 11).

але я не дуже задоволений (технічно) з фрази „Пролетарі отаманять“. Надто воно нагадує банди та отаманів!..

Та, крім цього моменту „Плач Ярославни“—вірш звичайний, середнього масштабу й марки, і він нашому поколінню нічого не дає та не цікавий.

Мабуть, чи не найкращий вірш із збірки „Вітер з України“ це—„Кожум'яка“. А проте читав я його кільканадцять разів, і—важко його розуміти. Слухав, як цей вірш сам Тичина декламував, не допомогло. Справа ось у чому:

„Три рази приходили до Микити люди, плакали, нарікали, але відношення до них Микити незрозуміле. Раз він розгнівався, аж 12 шкір „трісь, трісь“... Другий раз назвав їх дурнями, що завжди будуть на світі. Третій раз—він зірвався й закликає:

„Де ваші багатії?
Чом їх уші не обрізано?
Чом їх синів не порубано?“

(Стор. 16).

Сам—Кожум'яка з ними, злидарями, не пішов, тільки сварився три рази, і, врешті, цей плутаний вірш кінчається так:

„Поклали мертвих окремо.
Живі стали окремо.
Вдарили на багатія.
Микита на короля“.

(Стор. 16).

Добре, що хоч за третім разом Микита не гнув шкіри „трісь, трісь“, а з запалом „ударив на короля, аж закипіла земля“...

Та я, проте, вважаю Кожум'яку за один із кращих плодів Тичинівської музи, надрукованих у „Вітрі“.

Найгірший вірш із цілої збірки—це „Ходить Фавст...“.

Прометей бунтує, і—зустрічає його Фавст з молитовником в руках. Прометей безробітний, через те, що не є Фавстом,—тому, що він не панок. Ось що говорить Фавст, і—

хоче взяти „молоток“ (чому власне молоток?), щоб ударити Прометея. І опісля вибачають собі взаємні неприємності, прощаються, а Фавст „ходить далі по Європі з молитовником в руках“.

Я звик до різних вибриків і наших і чужих поетів—але такого наївного й невдало-наплутаного символізму, як у вірші „Ходить Фавст...“, не можна вибачити Тичині.

Там, де Тичина не береться до складних проблем, а де вражливим почуттям тонкої людини, маленьким віршиком, кидає малюнок важкого болю, побуту чи життя, там—він великий майстер. У таких мотивах він добуває зі своєї ліри високі тони, глибоко людські, драматичні. Це вірш „Голод“ (стор. 21).

Десь у вагоні, підчас голоду, жінка зварила двоє дітей... Батько довідався й кричить до неї: „Божевільна! До чого це?“ І відповідь: „Схопилась мати й закричала, а батько плюнув їй в лице“...

Між віршами, що попереджують цикл віршів у прозі „Живем комуною“, треба підкреслити силу віршу „Великим брехунам“ (відповідь декому) зі знаменитою фразою:

„І ланцюги є знак. І грати є акорд
І сяйво від осла. І мир од львиних морд“.

(Стор. 28).

Але й вона, ця фраза, не цілком зрозуміла на фоні цілого віршу. Другого з тої групи до „Живем комуною“ треба підкреслити надзвичайно щирою вірша „За всіх скажу“ (стор. 24). У ньому Тичина аналізує вартість того, що поетичне міщанство, або міщанство поетів і критики, називає „першенством“, або іншими словами: вартість поняття, „найбільший поет“ для кожного трохи тільки розумного поета та й людини взагалі.

Тичина каже—сто разів слушно усім тим, хто хоче його зробити „чи першим, чи останнім“:

„Товариство, яке мені діло,
чи я перший, чи ні“.

(Стор. 25).

Ці Тичинівські слова повинні зятати собі всі революційні та не революційні міщани із сучасної української літератури.

Тепер про поеми „Живем комунуо“.

Є це розмови поета здебільшого з Дніпром, витримані, як символістичні, та технічно розв'язані, як імпресіоністичні. Правду казавши, в „Живем комунуо“ нічого не сказано, як то жилося комунуо, нічого про саму комуну, ні про ті умови на Україні 1920 року. Ідеологічно незрозуміло, чому врешті назва „Живем комунуо“.

Бо ж справді до значіння „Живем комунуо“ або до розшифрування символів ніяк не доберешся.

Що з того, що поет питається Дніпра, під чиєю рукою Дніпро хоче миру і чому він до Порогів тікає—чи має тікати, шукаючи спокою? Якось, на мою думку, не слушно вважати Дніпр Широкий за „консерватора“ й, до деякої міри, за „контрреволюціонера“ чи бандита (стор. 44), в стилі українського міщанства та хуторянства з 1920 року.

Не раз Дніпро своїм могутнім річищем („Треба боронити Дніпра“) давав перепочивок Червоній армії, не раз під його охороною формувалися нові Червоні колони для наступу на Правобережжя, не раз він залишався самотнім шляхобатьком, що ним відступали більшовики перед білогвардійською навалою на Північ.

Коли так, то, на мою думку, Дніпро—не „консерватор“...

Не можна його малювати та підпорядковувати під аспект української інтелігенції 1919 року.

Поет читає Дніпрові, як колись-то „клекотіла Україна“. Дніпро усміхнувся та й каже: „Читай, не читай“... Чому не розказав поет Дніпрові, як клекотіла Україна 1920 року, і хто знає, чи не сказав би Дніпро замість слів „Читай не читай“... слова—„Читай ще...“.

Ми вважаємо, що „Живем комунуо“—найменш вдале переливання „з пустого до порожнього“, яке тільки можна знайти у „Вітрі з України“.

Про „Космічний Оркестр“ багато говорила вже наша літературна критика й я вважаю цю поему за один із найкращих формальних творів, написаних протягом революційних років.

В останній (шостій) пісні „В космічному оркестрі“ Тичина переріс себе. Тут він, подібно до того, як колись у „Псалмі залізу“, приклав вухо до серця революції. Тільки сьогодні він уже довше слухає, ніж тоді, 1919 чи 1920 року; тепер уже революція йому не така жахлива.

П. Тичина закликає: „Нова республіко, гряди“... або:
„О земле, велетнів роди“..., тоді, коли ці велетні не тільки доволі давно вродилися, але, що важливіше, перекинули догори дном чи ногами одну шосту частину нашого глобусу та по цілій землі пропустили електричну течію класової боротьби та червоного ренесансу культури.

І ідеологічно—П. Тичина—спізнився.

Не затримуючись на решті поем, переходимо до підсумків обох частин статті.

Питання, що поставила редакція журналу „Нова книга“ у формі „Чи є П. Тичини національним поетом“,—теоретично—„пустий звук“.

Національні поети—і Пушкін, і Дем'ян Бідний, і Шевченко, і може бути й П. Тичина. Це ж залежить від того, що за класа в межах нації виносить їх на арену історії літератури, і включає у відповідному періоді до історії культури певної нації, як видатні монументи.

Коли ми беремо теперішню хвилю з історії України в її робітничо-селянських формах, коли ставимо перед поетами велике завдання бути впереді громадсько-суспільного руху, а не залишатись у кінці того походу,—то зрозуміло:

П. Тичина не може бути й не є національний поет сучасної України.

Він є плід нашої епохи, але ніколи не предтеча майбутнього УСРР і її культури, що йде велетенськими кроками вперед.

А тільки „предтечів“ майбутнього називаємо—геніями.

Бодлер української музики¹⁾

Є в мистецтві типи, яких, згідно з сьогодишньою політичною термінологією, можна назвати „здекласованими інтелігентами“ або інтелігентами, що, маючи в руках так званий „порядний кавалок хліба“ й можливість спокійного, міщанського життя, громадської пошани та артистичної слави, плюють на ті всі закони прийнятого людьми доброго тону — „savoir vivre“, ідуть на так зване „суспільне дно“, де всевладно панує спирт-алкоголь, кокаїна, продажна любов і вирафінована розпуста, — і в якому родяться, виростають „Fleurs du mal“ („квіти зла“) у формі розсипаних шляхом такого життя перлин найчистішого ліризму, найсильнішого драматизму, а іноді індивідуальної та суспільної трагедії.

Таким здекласованим типом, а, може, типом, що вже розірвав, покинув рамки класовости в своїй мистецькій творчості, який своїми творами підходить, мабуть, до часів безкласового суспільства, є — Бодлер української музики: покійний Денис Січинський.

Цікаво — син „чесної, шанованої, патріотичної й відомої“ галицької попівської родини, закінчений гімназіст (Тарнопіль) і незакінчений теолог та юрист, Д. Січинський вибрав найтруднішу долю артиста-митця: все своє я, все своє життя віддав вибраній музі.

Собі залишив: голод і прямо жебрацтво, спирт і нікотину, погорду „порядних людей“, невдоволену любов²⁾ і самотню,

¹⁾ Друк. „Музика“, ч. 7—6, 1923 р.

²⁾ Він кохав одну вчительку, дочку відомого галицького попа, Л. Домбчевську. Панночка воліла вийти заміж за „Др.—а“ філософії Ю. Г., ніж за „запущеного“ музику. Ясно... Ця любов для Д. Січинського була „золотою мрією“ його пісень. Він присвятив їй один із своїх кращих творів на хор, оркестру й соло — „Лічу в неволі“ до слів Т. Шевченка.

трагічну смерть у гостиниці третьої класи і в похоронному закладі¹⁾.

На початку музичної творчості пок. Дениса Січинського були два шляхи, з яких довелося вибирати:

1) Тип порядного громадянина, що має яку-небудь посаду і при цьому займається музикою, диригує хорами, komponує патріотичні та інші пісні й т. д.

Це значить бути ділетантом...

2) Присвятити себе виключно й цілком музиці — не мати ні посади, ні квартири, а бути на ласці суспільства й залишитись тільки музикою, хоч якою не була б його доля та особисте життя.

І — Бодлер української музики вибрав це друге: залишився вічним бідолохом, типичним артистичним пролетарем, але духовно незалежним музикою — що будував собі життя на музичній красі — а його особиста безталанна трагедія плює тільки в лице цьому суспільству, що говорило: „Взяв би ти, Дизю, яку порядну працю, кинув би ти пити. Всі порядні люди шанували б тебе! А так що — обходять, як тебе спіткають на вулиці. Ти не митий, не голений, без грошей, п'яний — чудак — тфу!“

А Дизьо Січинський у глибині душі з без порівняння більшим правом плював на цих порядних, солідних людей — патріотів і писав: „Лічу в неволі дні і ночі, і лік забуваю“ — (за Шевченком — розуміється). Писав — „Пісне моя, Ти підстрілена пташко“ (за Франком), „Гей лети, павутиння“ (польського поета, переклад Ст. Чарнецького), „І золотої і дорогої“ — Шевченка, „Даремна пісне“ і „Непереглядною юрбою“ — Франка й багато-багато інших пісень, які могла скласти тільки — людина „з дна“, людина, що жила серед „*Fleurs de mal*“ суспільних низів, і захоплювала своїми тонами, лірикою й драматизмом ситу, святочну аудиторію галицько-українського суспільства, яке між собою питалося: „Відкіля такий сум у творах Січинського? відкіля такий сміх крізь сльози? чому: „Лічу в неволі дні і ночі“?..

¹⁾ Умер Д. Січинський в Станіславові в 1909 році, сам, в страшних болях (рак в усі). Нікому було його похоронити і виставити „похоронного закладу“ в Станіславові дав домовину та поклав у своєму „сарая“. Аж тоді нанесло станіславівське громадянство: панночки і т. д., квітів та прибрали домовину вічного бурлаки.

Українське громадянство Галичини розуміло Дизя Січинського — як символ свого поневолення, так національного, як соціального, але — забувало, що якраз причиною „Сміху крізь сльози“ — алкоголю, нікотини й т. д. — було воно, якраз це суспільство, про яке Петро Карманський писав: (про Шевченка).

Вражав би їх чуття мужицький стрій на тобі,
і горілчаний дух і витертий кожух.

Вони б сказали: „йди і покладися в гробі,
і хай зійде на нас твій чистий, ясний дух“.

Життя Дениса Січинського це — одна скитальча мандрівка. До 30 літ — можна сказати, веселе, музичне життя. Це були часи, коли у Львові працював відомий польський композитор-пісняр Ян Галь і розквітала діяльність музичного товариства „Ехо“ під його керуванням. Це були часи 1890—1900 років. Це буйна молодість Д. Січинського, цікли концертів „Еха“, де він був активним співаком та робітником.

Приблизно між 1900 і 1904 р. він працював диригентом у закладі графа Скарбка в Дроговижу (біля Стрия в Галичині), але й тут не могла загірті місця, на порядній платній посаді, бурхливо-скитальча вдача Д. Січинського. Він кидає її й переїздить до Станіславова, в якому проживає майже постійно від 1904 до 1909 (тоб-то року його смерті). Треба підкреслити, що Д. Січинський у своєму житті й музичній творчості типічний суб'єктивний індивідуаліст, — тип, який повстає, як протест проти даних культурно-побутових або соціально-економічних умов, що, будиши продуктом означеної класи й означених історично-побутових умов, б'ють усією силою власної життєвої дійсності моральну нікчемність і культурну маловартість свого оточення-осередка — „milieu“.

У своїй творчості Денис Січинський лірик, що уміє добиратися до найбільш захованих хвилювань людської душі — нервової системи, і добиратись шляхом — єдиноможливим: „негацією свого особистого життя, на користь своєї артистичної творчості!“

Це маємо в Бодлера, автора „Fleurs de mal“, людини, що з низів паризьких люпанарів, шинків, у товаристві „апахів і повій“ посидала в світ культури, який вона кинула, якому плюнула в лице, промінні квіти людського почуття, любови й поривів.

Д. Січинський не жив життям паризьких бульварів. Він не заходив до шинків паризьких апашів і повій...

Коли були в нього гроші, то йшов також до шинку, туди, куди заходили на горілку та більярд станіславівські залізничники-металівці з залізничних майстерень, там пив так зване „бон-гу“ (Bon gout) і слухав оглушаючої музики оркестрона.

А звідтіля в своє помешкання — коли таке було... Часто-частенько не було ніякого, і густо, головне літом, Дизьо Січинський ночував у міському паркові. „Поліціянти“ його знали, і не перешкоджали йому ночувати на паркових лавках („свій чоловік“ — говорили...).

Іноді, коли біда притиснула, ніхто не хотів позичати грошей або не мав, не було де дістати авансу, не ставало тютюну й спирту (голод був не так важний), тікав до свого брата, попа в Радчі (село біля Станіславава) й там проживав кілька днів. Там дружина попа, коли він ішов спати, залишала в його кімнаті бутилку кон'яку, дві пачки тютюну, нотовий папір, „Кобзаря“, „Зів'яле листя“ та інші поезії — й ранком Д. Січинський мав готові такі перлини, як от „У мене був коханий, рідний край“, „Із сліз моїх, любко, зродилось“, „У гаю, гаю“... „Нудьга гнітить“, „Як почуєш в ночі“, то-що.

В часи побуту в Станіславові (1904—1909) він був диригентом хору „Бояна“, zorganizував музичне видавництво „Станіславівського Бояна“, яке видало близько 20—30 випусків. Між иншим, видано дуже гарно в обробленні Д. Січинського 12 пісень буковинського композитора Сидіра Воробкевича й хорові та солові співи пок. Дениса. В цьому часі ним було вже написано близько 70 соло-співів, великі хорові твори, як от „Дніпро реве“ (до слів Чайченка), „Лічу в неволі“, „Минули літа молодії“, „Кантата“ на честь М. Лисенка й велика кількість прекрасних чоловічих хорів „Даремна пісне“, „Непереглядною юрбою“ та ин., і він задумав написати оперу „Роксоляна“, на відомий український сюжет.

Тоді починається також його важка хвороба уха, яка в кінець повалила його підірване здоров'я.

Щоб мати кращі умови для писання „Роксоляни“, він переїхав на кілька місяців зі Станіславава до свого свояка попа біля Бережан і там написав пролог і першу та частину третьої дії на оркестру, а ціле на фортеп'яно.

Розвиток рака в усі не дозволив йому закінчити цього останнього твору, він умер в умовах, про які я згадав на початку цього нарису.

Лишився вірним до останнього моменту музиці, спиртові та нікотині — бо в даних культурно-побутових і соціально-економічних формах життя іншого вдоволення не мав і — мати не міг!

Залишився Бодлер української музики — й пісні його можна порівняти з „Fleurs de mal“ — вони вирости несподівано й розквітли чудовими фарбами тонів — на ниві політичного гніту й затхлого громадського життя довійськового періоду українського П'ємонт — Східної Галичини.

А творчість Дениса Січинського?

Щоб дати відповідь на це питання, треба кількома словами з'ясувати загально-теоретичне питання про звязок не тільки в митців, але також у звичайних людей — „між життям людини та її інтелектуальною творчістю“.

Я далекий від охоти виголошувати „з рукава“ нові теорії або виголошувати принципи з претензіями на зазначену „новість“. Хочу тільки зазначити основний марксівсько-діалектичний постулат, який треба стосувати при літературно-критичних, а також музично-критичних аналізах: „Щоб зрозуміти творчість даного мистецького інтелекту, треба вивчити той соціально-економічний осередок, в якому він виховувався, виріс та працював“, — іншими словами:

„Творчість даного артиста можна розслідити й зрозуміти тільки на основі конкретних матеріалів його біографії“.

Цей мій основний принцип (він не мій — а загальний) я застосував у цій статті, і моє перше питання „а яка творчість Д. Січинського?“ — зверну до читачів у такій формі:

„Як ви думаєте — яка могла бути творчість Д. Січинського, який міг бути її характер, що логічно витікав би з коротко зазначених його біографічних рис?“

Чи це могла бути творчість і стиль Лисенка М., Сидіра Воробкевича, а хоч би такого, як Ніжанківський або Людкевич?

Це ж усе люди так званого галицько-українського суспільства або всеукраїнського суспільства, з громадським

„стажем“ і авторитетом, чесні, поважані й т. д. Взагалі — в соціально-економічному розумінні „солідна публіка“...

Пок. Д. Січинський — в розумінні дореволюційної української громадськості — до останньої краплі крові — анти-суспільний. Все його життя, весь його безпосередній високо-драматичний ліризм окрилений жорстокою правдою драми його особистого життя — б'є, з одного боку, по запліснілих, консервативних формах не тільки галицько-українського, але й всеукраїнського громадського побуту, проти його всіх дрібних принципів і міщанських обмежень та брехні.

Д. Січинський — так, як і Бодлер, так, як і почасти Гайне — антисуспільний в розумінні капіталістично-міщанської культури.

І тому не тільки його життя, але й творчість є протестом людини-суб'єктивіста, людини з означеним індивідуальним характером — проти консерватизму життя — й не проти національної неволі, а тієї, що з людини робить раба-звірюку, запряженого коня до підводи запліснілих звичок і звичаїв.

Шевченко — протест.

І Д. Січинський бере з Шевченка самі трагічні, і самі сильні картини.

Українська літературна критика до сьогодні слабо звернула увагу на силу Шевченківського вірша „Лічу в неволі“ (Оренбург, 1850). З боку музикальності мови цей вірш перевищує своєю математичною ритмікою й відомі „Минають дні“ та „Небо невмите“.

Читаць спитається — чому я скочив на „Лічу в неволі“? Тому, що до цих слів написаний один із найвидатніших творів Д. Січинського на хори, соло й оркестру. Наскільки мені відомо, цього твору не ставлено ще на Україні, і я маю сміливість на цьому місці висловити думку, що це композиція, якої досконалість і закінченість не тільки більш цінна від кантати „Б'ють пороги“ М. Лисенка, але з музичного та драматичного боку уявляє собою класичний твір української дореволюційної музики.

Я не хочу в нашому короткому нарисі давати аналізу цього твору, прохаю тільки читачів цієї статті вдуматися й вслухатися у вірш „Лічу в неволі“ — а тоді зрозумієте глибіню, драматичну силу, патос і безпосередність лірики Д. Сі-

чинського, який якраз узявся обробити цей вірш Шевченка а не інший для свого найкращого музичного твору!..

Закон творчості—незглибима математика людських нервів...

Д. Січинський, пишучи музику до „Лічу в неволі“ (присвячено, як я вже згадав, його „Нещасному кохання“), віддав у своїй композиції не тільки всю трагедію Шевченка, не тільки національне поневолення нашого народу.

Його „Лічу в неволі“ — це крик цілого його босяцько-бурлацького життя, це вся ненависть, біль, — і крик проти цього „суспільного спокою“ дореволюційної ери українського громадського життя — міщанської гармонії — від якого він — Д. Січинський — втік на сам низ, в країну спирту — алкоголю, нікотини, смерті — й — безсмертних тонів!..

Я не даю Д. Січинського, як приклад суспільно-громадського типу.

Я згоджуся, що це негативний тип!

Але я констатую: цей тип є продуктом означеної соціально-економічної структури, даного моменту суспільно-культурного розвитку, який п'ятує форми, стиль цього моменту жорстокими ударами правдивості фактів.

Першою основною рисою творчості Д. Січинського є його антисуспільність у відношенні до дореволюційних форм українського громадського життя й побуту.

В історичній перспективі творчість Д. Січинського це — протест проти даного, йому — сучасного соціально-економічного укладу життя українського громадянства й народу.

З цієї антисуспільності виникає друга риса його творчості:

„Вона протест, вона, так би мовити, бореться за ідеали, але залишається тільки лірично-драматичною піснею. Вона протест — останній тон солов'я, котрого в моменті пісні роздер хижак...

Цей протест не соціально-творчий, а історично агітаційний, історично-побутовий, на якому годі будувати, але за яким можна орієнтуватися при розробленні плану будови і їй самій.

В цьому розумінні Д. Січинський у своїй творчості тип „антинегативний“, тоб-то:

„Він негативний, як тип розкладу, але в цьому його розкладові є позитивний успіх“.

Його пісня, розкладаючи, протестуючи проти старого, запліснілого, брудного, мріючи про нове чарівне й чисте, ідучи шляхом „індивідуального гетто“, є позитивна у відношенні до революції.

Д. Січинський у своїй творчості інтелігент, що пірвав зі своєю класою, з суспільством, з якого вийшов, плюнув на всі його форми й звичаї, ідучи, як я вже сказав, шляхом „індивідуального гетто“.

Що це значить?

Це значить, що творчість Д. Січинського мусіла залишитися індивідуально-суб'єктивна, розсипуючи по своїй дорозі самі чисті, прозорі брильянти найбільш людського, найбільш тонкого почуття болю, кривди і пробачення — сміху крізь сльози.

І ось ця перлинно-ясна прозорість ліризму Д. Січинського — це основна вже не етична, а естетична риса його музичної творчості.

Я знову не боюся на цьому місці висловити думку, що такі композиції, як от „Дніпро реве“, „І золотої і дорогої“, „Гей лети, павутиння“. „Розжалобилася душа“, і ин. і ин., це твори, що на першому-кращому закордонному концерті пірвуть аудиторію, силою свого почуття, драматизмом, експресією форми й закінченою культурою техніки.

Але помиляється той, хто, визначивши Д. Січинського „крилатим словом“ перлинно-ясного лірика, скінчив з його характеристикою й може відкласти перо... Це було б не тільки грубою помилкою з боку критики, але, що більш, прямо невірною характеристикою покійного композитора-бурлаки.

Є моменти в творах Д. Січинського, в яких ця людина хвора на „delirium“, з розбитими й пошарпаними нервами, тип із Горкого „На дні“ („мій організм затроений алкоголем“), перестає бути ліриком; в потомлених нервах зривається сила, що переходить у могутність, і слухача пориває, хоче йому показати цей світ — у мріях —

Повний ясности, щирости, доброти й любови — цей світ — у мріях.

Без люпанарів, алкоголю, карт, кокаїни, без апашів і повій...

Цей світ — що має бути антитезою капіталістичної культури, міщанської морали й справедливости, релігійної ненависти й брехні!..

У цих місцях (кінець „Лічу в неволі“, „Хор бранців“ з Роксоляни, „Як почувеш в ночі“, „Даремна пісне“, „Дніпро реве“, то-що) глибокий лірик стає великим драматургом музичної пластики й кидає своїм співбратам по класі, яких покинув, по мові — яку любив — різкий протест проти „каламутного болота“, в якому літа пропадають („Лічу в неволі“).

Проти цілого життя, якого зміст — „долар і фунти“ та міщанське рахування на копійки. Проти цього життя встає на цілий ріст пок. Д. Січинський, він забуває, що він п'яний, не вмитий, що за хвилю рак в усі вб'є, знищить „хвилі звуків його нервової системи“ — й словами тонів кричить всій капіталістичній аморалі й міщанській педерастії життєвих форм: „регеат, регеат! ганьба, ганьба!“

В житті Д. Січинського були дві діалектичні антитези, які визначили характер його музичної творчості.

Це:

1) Не пірвати з побутом осередка, залишитись так званою „порядною людиною“ в стилі своїх земляків і їхнього історично-культурного розвитку й тоді — або не бути музикою, або залишитися дилетантом, як от Матюк, Бажанський, Вахнянин і „ім'я їм рек“...

2) Пірвати з побутом осередка, наплювати на „бон тон“ української дореволюційної культури в Східній Галичині, і залишитися виключно музикою-компоністом першої класи й означеного стилю.

Як я вже зазначив, Д. Січинський вибрав цей другий, більш тернистий і жорстокий шлях, — шлях, на якому голод, холод, алкоголь, суспільний „низ“ та безталанна смерть... (по одним боці), а по другім — брильянти й перли музичної творчості: „Лічу в неволі“, „Як почувеш в ночі“, „Даремна пісне“ — й багацько інших...

З цих двох діалектичних антитез друга визначає Д. Січинського як творця.

Може, накинуться на мене прихильники української музики, коли я скажу, що українська музика до революції носить означений характер дилетантизму. Чей же дуже часто між так званою „своєю публікою“ чується: „Що ви хочете — адже великий М. Лисенко тільки великий дилетант!“...

Мені здається, що в цьому велика частка правди.

Що до Галичини, то я рішучо прихильник думки, що, крім Д. Січинського та С. Людкевича, всі галицько-українські компоністи — „видатні дилетанти“.

Я думаю також, що музику Великої України вивели з періоду дилетантизму тільки великі ймення Леонтовича, Сениці, Стеценка, і аж з другого десятка 20 століття можна сказати: українська музика вийшла з рамок дилетантизму та етнографії.

Я не хочу входити в причини або шукати оправдування цього історичного процесу, я тільки хочу це зазначити через те, що гадаю: революція дає товчок сильному розвитку культури взагалі, а української зокрема, і ми, очевидно, стоїмо перед періодом сильного розквіту українського мистецтва і зокрема, музики.

Гадаю, що основу, історичну інтродукцію цього найближчого та сподіваного розвитку створили п'ять золотих імен української музики європейського масштабу (Леонтович, Сениця, Стеценко, Людкевич, Січинський), і думаю, що сповною не тільки товариський і громадський, а чисто людський обов'язок, давши в цьому нарисі короткий і можливо точний спомин цієї, може найбільш трагічної, але й найбільш геніальної, постати української нової музики.

На закінчення скажу:

Д. Січинський ціле своє життя був „тільки собою“. Це одно невеличке Ібсенівське слово з „Реег Гюнта“ дає все, чим можна передати всі контрасти й цілу тонкість життя й творів Д. Січинського.

Я хотів-би, щоб уся Україна пізнала творчість Д. Січинського, і думаю, що це незабаром наступить.

А наступить це тому, що він, забутий за життя, говорить до нас мовою звуків, а це — мова вічності часу й безконечності простору.

25 липня 1923 р.
Москва

Заклик¹⁾

Прийшов час, коли вже можна зробити деякі підсумки революції в українській літературі. Можна зробити також ті підсумки й в інших літературах, включаючи революцію в літературах народів Союзу РСР, спричинену економічно-політичним Жовтнем, як також ті процеси, що їх зустрічаємо в західно-європейських та американських літературах під впливом революції.

Економіка Союзу РСР, як також і світова економіка, увійшли після руйни та анархії [світової війни й революції в добу подвійної стабілізації.

У нас — стабілізація відродження, в світі капіталізму — стабілізація конання.

А все ж таки при тій стабілізації гарячково трясеться християнсько-буржуазна цивілізація — американські кретини судять дарвіністів, біблія має на далі бути джерелом цивілізації...

Там, де грають гармати, там стихають музи...

Це було в періоді від 1914 до 1920 року.

Маніфест Марінетті з 1909 року — голос занепаду, голос зловіщий, що передбачав криваві потоки людських сліз і крові з кладбищ світової війни.

Нові маніфести Марінетті після війни, так вогненні словом, фактично є документи смерті.

Марінетті писав:

„Ми футуристи, що прийняли в себе роздираючий крик драми життя після війни, співчуваємо революційним бурям мас, але більшості артистів і мислителів кричимо на все горло: „Життя завжди тріумфує“ (з маніфесту Марінетті: „Про тактилізм“).

¹⁾ З журналу „Нео-ліф“, 1925 р. Москва.

Це несвідомо сказано — смерть півсловам і півділам!

Гине той, що у вирі боротьби — співчуває, замість іти в бій на цей або інший бік фронту.

Гине той, хто закликає: „Життя завжди тріюмфує, завжди праве!“ Він безнадійний ідеаліст. Це толстовстизм, що засуджений на смерть.

Маніфести Марінетті, подібно ж як маніфести Дада та інших, це — „путівки“ на кладовище оджилої культури...

А в крутовороті політичних подій і загостреної класової боротьби все міцніш стукають революційні руки до замкненої брами політичної влади.

А література, а письменники, а квіти освічених інтелігентів та духовних гігантів?

Частина стоїть непорушно на півсловах і на півділах.

Мабуть, більшість на боці реакції та білого терору.

Невеличкий авангард — на боці Червоного Ренесансу!

Його ми розуміємо, як історичну добу, що для комуністичного суспільства буде тим, чим був для нас гуманістичний ренесанс: предтечею економічної та культурної революції в можливо широкому масштабі.

Треба зробити підсумки, бо тільки в умовах докладного обліку та реальної оцінки подій і сил можна творити плани на майбутнє. Так в економіці, так і в літературі.

Ми відучились співчувати — ми боремося!

Ми не хочемо тріумфів життя, ми хочемо тріумфу-перемоги революції над ним, бо це наша перемога, бо ми — нове життя!

Ми залишаємо підсумки інших літератур їхнім робітникам-письменникам. Нас зараз на тлі гігантських подій сучасності, на тлі недавніх фронтів війни та революції, на тлі стабілізації відродження та конання цікавить українська література з її дореволюційним минулим, закованим у кайдани царизму, нас цікавить революційна доба української літератури з 1917 до 1925 року, перед нами на цілий ріст питання моменту, крім нього ми питаємося — „а що завтра?“

Ми питаємося:

1) Чи виходить українська література з хуторянсько-провінціальних дореволюційних форм на арену міжнародної літератури?

2) Чи зірвала вона з тим усім, що було важким прокляттям і баластом у диких умовах царського гніту, з тим, про що ще Шевченко закликав:

„І ми — не ми, і я — не я! Нехай німець скаже. Ми не знаєм!“,

і що лягало історичним прокляттям на творчість і життя І. Франка, Л. Українки, Коцюбинського й інших, і не тільки в літературі, але у всіх ділянках революційного та громадського руху на Україні.

3) Чи приймаємо ми нашу добу в наші відкриті революційні груди, чи перероблюємо її у млині нашого колективу, чи витворюємо таке, що є не на словах, а на ділі фундаментом нової ери українського письменства, руйнує хуторянсько-провінціальні форми, і — вплітає українську літературу в процес цього відродження, що ми його раніш визначили „Червоним Ренесансом“ з великої літери? І тут найвищий час зробити підсумки в межах можливої об'єктивності, тут ми мусимо напружити всю міць методів діалектики для вивчення дійсності та зроблення висновків.

Був час до війни та революції, коли-то в морі українського хуторянства Вороних, Олесів, Рильських, в болоті провінціоналізму та етнографії, що з ними так завзято боролись недоцінені ще й сьогодні та нелюблені за життя І Франко й Л. Українка, — М. Семенко був „l'enfant terrible“ (дитиною жаху), був як не пострахом, то предметом ненависти всього українського громадянства. Зокрема в українській літературі тих часів він був „явище“ не то жахливе та скандальне, не то образливе та дисонансове, але все ж таки він викликав, та ще й зараз викликає, почуття міщанської зневажливості й глузливих насмішків.

А це був час, коли ліра Л. Українки замовкла, коли великий Франко лежав розбитий паралічем, і — тільки героїчним напруженням своїх гігантських інтелектуальних сил закінчував працю свого життя.

Це доба абсолютної тиші в українській літературі.

Спроби Вороного та Пачовського зашепити українській літературі західньо-європейський „декаданс“ дали анемічну карикатуру „богеми“. Винниченко та Олесь заплуталися в хаосі політичних подій і міщансько-етнографічної любови до „рідного краю“ і стали — один політичним трупом, дру-

гий збитим з пантелику „хохлом“, а обидва прогомонілим літературним минулим. А Рильський з неокласичним спокоєм „ходив над Дніпром“...

Це були дореволюційні „олімпійці“...

А маса, невеличка маса-громадка революційної літератури потонула в морі світової та громадянської війни, в стихії переворотів, що їх переживала УСРР.

Ось цей історичний фон, на якому М. Семенко є одинокою фігурою протесту; він безперервно провокує міщанську тупість аж до 1922 року.

Український футуризм, у всіх своїх декораціях, не був на Україні анемічною карикатурою європейського декадансу, як це маємо з музою Вороних, Пачовських і інших. При всій його плутанині, смілості, закоханні в підозрілої вартості парадоксальність та гри в слова, український футуризм залишиться самотнім революційним елементом протягом майже цілого десятиліття, приблизно від 1913 року до 1923, коли вже притих життєвий темп Франка, Коцюбинського, Л. Українки, настала хвиля затишшя світової війни та націоналістичної бакханалії лютого патріотизму Винниченків, Вороних, Олесів, коли ще не було ні Гарту, ні Плугу, а мало родитися Гроно.

Ми говоримо просто й рішучо — футуризм М. Семенка та його учнів відіграв в українській літературі означену революційну роль, борючись проти хуторянсько-консервативних традицій української літератури, дореволюційної літератури, і, іноді, сам попадаючи в міщанство, він зберіг своє оригінальне, цікаве обличчя.

Навпаки, „Музагет“ — цей знаменитий документ невдалої спроби європеїзації української літератури — це останнє слово завмираючої доби, це слово людей із хутору, що хотіли убратися у фрак та лакові черевики, і дали досконалу маскарadu побутового жанру.

Неозначеність поетичних творів з формального боку, відсутність означених рис певного літературного напрямку характеризує добу з 1917 до 1925 року.

Старе „рухнуло“ — зазначений „Музагет“ був посмертною оповісткою про цей історичний факт.

В цьому ж періоді відсутність видатних творчих інтелектів — наявна. Давні мовчать або зникли, пролетарські

поети тільки наприкінці починають виходити з лав Червоної Армії, селянська молодь, майбутні лави Плугу ще тільки підростають у хаосі сільського перетворювання, боротьби, змагань, нового побуту, то-що.

Також наприкінці цього ж періоду широко популяризується, поглиблюється, приймається та здійснюється соціалістична програма, матеріалістичний світогляд здобуває для себе широкі кола революційного громадянства.

Наслідком цього об'єднання на певному ідеологічному ґрунті групи письменників, що відповідали новим класовим умовам відродження української державности, починають визначатися літературні платформи-напрямки.

Першою ластівкою цього було „Гроно“, що ще наївно та ідеалістично писало: „До синтеків-гроністів не підходить футуризм, бо він відкидає психологізм“. „В наших серцях знайшла відгук та ново-знайдена краса руху, швидкості, як антитеза інертності, але знищення для знищення чуже для нас, як і для всього пролетаріату, бо ми коли знищуємо, то й творимо“ (Гроно-кредо, 1920).

Теорію руху-швидкості в літературі, як „нову релігію-мораль швидкості“, проголосив, як розвиток мистецтва футуризму, ще Марінетті в 1917 році у відповідному маніфесті. І тут Гроно хотіло пристосувати його ідею, можливо поза-свідомо, до нових умовин революції.

В Харкові в 1922 році забута сьогодні Арена висуває вже цілком ясне та недвужначне гасло: „проти формули мистецтво для мистецтва“, проти „реакційних ідей, що тягнуть молодь до безплідного декаденства“. І далі: „Федерація оголошує добу шукань у пролетарському мистецтві і, заперечуючи національне мистецтво, дає пролетарському письменникові право писати, як він хоче, тоб-то самому вибирати методи творчості“. Завдання пролетарських письменників визначила Арена, як „представлення в художній творчості могутнього моменту перевороту й уловлення побуту переходнової доби“.

Це були попередні кроки до ідеологічних платформ Гарту та Плугу, до всіх змін, що їх переживали футуристи.

Роки 1922 і 1923 це—боротьба за форму й зміст, боротьба за те, які формально-літературні методи чи способи повинна собі засвоїти пролетарська революційна література УСРР.

Плуг дуже обережно й хитро висунув „примат“ змісту над формою, як канон своєї групи. Гарт мовчки годився на те, виступаючи завзято проти футуристів, відкидаючи символізм, імпресіонізм, навіть експресіонізм, як дозволена практику, формальну методу, для революційної літератури. Таким чином, залишився тільки так званий революційний реалізм і такий же натуралізм, як єдині способи літературної формальної техніки, з метою зроблення літератури можливо доступною для найширших мас пролетаріату та селянства.

Дискусія про зміст і форму не могла й не дала реальних додатніх наслідків у розумінні створення нового літературного стилю.

Вона тільки поглибила розуміння ідеологічно-класових літературних питань і спричинилася до спопуляризування їх по-між молодими письменниками. Вона, з другого боку, сплутала й так неясні та незрозумілі поняття „змісту й форми“, як недавніх абсолютних категорій естетики, відсуваючи увагу загалу від безпосередньої практичності твору в даному моменті суспільного розвитку України.

Крім цього, вона звульгаризувала поняття естетизму або так званої „художньої чистоти“ твору мистецтва, перегинаючи патики у бік корисності, практичної вартості при „вживанні“ твору або, як це тоді говорилося, „революційної доцільності твору“ (гасло „чи даний твір організує масу, чи ні“).

Літературна продукція за останні роки (до 1925 р.) виросла надзвичайно. Ідеали-обріи та гасла української літератури змінювалися з дня на день, можна сказати, з години на годину.

Рух-швидкість зі збірника Гроно досягнуто!

На арену української літератури вплинули нові десятки нещоденних нових письменників, так у царині прози, поезії, як також критики й кіно „сценарії“. Драма поки-що спить.

Але, з другого боку, в 1925 році, частинно вже при кінці 1924 року, відчувається видатний занепад. Заговорили про кризу, розгорілась дискусія про „Сатану в бочці“, „Європу чи просвіту“ й т. д. І все виразніш видко зниження якості літературної продукції.

Розірвалась бомба в благородній родині Блакитних, Хвильових, Коряків, Христових, Коваленків, Пилипенків і т. д. (ім'я їм рек).

„Олімпійці“, не тільки з Гарту, сваряться по-між собою, низи проти й за них, футуристи розсипалися в Плугах, Гартах, Молотах, Сімах (ще їх тільки в Ланках бракує...). М. Семенка похоронив раз Зеров, вдруге Дорошкевич і тріумфують, що не має вже того провокатора українського міщанства, що такий як воно. Затирають руки на боці Коряк і Блакитний — не стало Семенка! Покинули його Слісаренки, Шкурупії й т. д. Гарт видатно зміцнівся?!

Хвильовий ламає руки над не-європеїзованим Плугом в іще більш дикій Україні, кидає громи на Пилипенка за „Просвіту“, що засіла в Плuzі, і показує рукою, цілою рукою (не пальцем), на магічне слово для „неосвіченої братви— „Европа“!.. Пилипенко присів і підраховує, „скільки в мене плужан не-просвітян, а скільки європейців“... і — десь у закутку Держвидаву чи в „Новій Баварії“ чуває потилицю й бормоче: „Кляті хохли — Пług у Просвіту завели“... І — хитрить...

І так — є наявність кризи, організаційної кризи, звязаної дуже глибоко з даними умовами сучасного моменту, з відродженням хуторянсько-міщанської стихії в умовах НЕП'и, з орієнтацією на селянство, з вільною конкуренцією по-між собою груп і напрямків у даній царині літератури (Пост. ЦК ВКП).

Є також наявність ідеологічної кризи в роздрібленні лав пролетарських письменників Гарт, Молот, Вапп, в атаках одних груп на другі, в неладах між Гартом і Плугом і т. д.

Ми повинні ствердити на підставі поданого, що з економічним відродженням-відбудовою, з побільшенням культурних потреб мас і її активності, завдання української революційної літератури видатно виросли, і це, що нас удволяло, на що ми з захватом дивилися в 1921 і 1922 роках, сьогодні вже не відповідає потребам хвилі.

Письменники відчують це, читач нарікає та бунтується, олімпійці мовчать, а молодь не підготовлена ні культурно, ні формально, ні організаційно для розв'язання нових питань, що їх виносить на своїх хвилях життя не знає куди, не вдоволена ні своєю працею, ні собою.

І є наявність кризи, але це криза не занепаду, а криза росту, зв'язана з розвитком України останніх літ так в економічному, як культурному розумінні.

У зв'язку з наявністю кризи зараз, і з зазначеними процесами в минулому, ми повинні підкреслити факт відсутності „золотих імен“ в українській революційній літературі.

Українська література післяреволюційної доби не знайшла в собі творця, що став би синтезою епохи. Коли зупиняємося на так званих „олімпійцях“, то, взявши в загальному масштабі, міжнародньому, всі вони письменники середньої марки. Найбільш глибокий з них М. Хвильовий блиснув фейверком талановитого новеліста, тонкого психолога, з деяким песимістично-операторським ухилом, що до сучасності. П. Тичина лірик-символік не відповідає героїчній сучасності доби. В. Поліщук при своїй „плодовитості“, вже, мабуть, минув зеніт своєї слави й популярності. В. Сосюра ще, мабуть, не сказав останнього слова, але при глибокій революційності немає в нього ні волі, ні матеріялу до того, щоб стати покажчиком доби.

Ось і все.

М. Семенко замовк, а в ньому були „масштаби“, що їх немає в наших зазначених раніше чотирьох головних, найбільш виявлених олімпійцях. Як говорять: „розложився“...

А решта, ця велика кількістю лава поетів, прозаїків, критиків, то-що?

Всі, можна сказати, або нижче середньої марки, або молодь, що багато заповідає, але якій треба велетенської праці над собою, якій треба європеїзації в найкращому розумінні цього слова.

Ми питаємося: „а що далі, що буде, коли маса піднесена в процесі надзвичайного швидкого розвитку, на вищий рівень духовних потреб—скаже—давайте! А в нас не буде чого?“

Бо примітивними оповіданнями, про бандитів її не зацікавиш, бо невдалими нарисами з нового побуту—НЕП'и й т. д. без видатної артистичності та технічної досконалості її не вдоволиш, бо ні „Європа на вулкані“, ні „Тарас Трясило“, ні „Вітер з України“, ні „Осінь“ і „Квартали“ не зможуть своїм масштабом заспокоїти потребу, голод літературного ринку.

Ось тут питання швидкого майбутнього в цілій ширині, тут перед українською літературою гігантське завдання, що його ставить перед нею доба нашої революції, і—революція як така:

Українська революційна література має стати тим надзвичайно важливим знаряддям революції, що як-найбільш зрозуміле масам (мова), має бути безперервним, невичерпаним джерелом революційної енергії, що не дає фраз, а дійсність глибоких переживань, що не потопає в буденщині, а сипле всераз і всераз нове полуміння й іскри з-під ковадла революції, з-під вогненного динамо пера.

Слово, це вогненне слово—де воно є?!

Чи написав, кинув один із наших поетів хоч би тільки два такі слова, що було б десятками літ гаслом визвольної дальшої боротьби: „Кайдани порвіте“, або „Ламайте цю скалу“, або хоч би „Хто були ті вояки одважні, що їх зібрав під свій прапор Спартак?“

Немає! А в нас власне доба тієї боротьби! Вона не закінчена, а для України таке велетенське завдання дігнати те, що нам забрали століття недавньої неволі, століття одсталості, гетьманства, гайдамаччини, хуторянської анархії й провінціоналізму.

Крім Шевченка, ми майже не дали до скарбниці світової літератури ні одного напрямку нового стилю! А в нас захована потенціальна енергія, надбана сотнями літ неволі!

Відродження культури, те, що ми спочатку назвали Червоним Ренесансом, іде зі Сходу, а десять, двадцять літ сучасності визначають його у Східній Європі й за кордоном.

Його, мабуть, не визначить у літературній частині російське письменство. Воно надто глибоко звязане з Заходом, щоб було тим в епоху Червоного Ренесансу, чим були в його предтечі М. Горкий, Л. Толстой і Достоевський.

В українській літературі, в літературі „сонячної Італії“ Східної Європи, може зродитися великий Данте сучасної доби. Але для того, щоб він був, треба здобути ці надбання культури, що їх мала Італія. В добу середніх віків ті надбання громадилися століттями. Зараз, в епоху електричності, в епоху ренесансу радіо та аеропланів, віки минулого—роки сучасності!

Можливо, що сьогодні наше покоління, наша літературна молодь, не має ще тих інтелектуальних сил, щоб зрозуміти глибину цього економічно-культурного перевороту, що в ньому ми працюємо й котрого ми — рядові борці.

І тільки глибоке ідеологічне розуміння змін, що зайшли в економічно-класовій структурі суспільства, безпосередня участь у боротьбі за ті зміни, дадуть нам цю економічно-ідеологічну базу, що створює новий стиль „надбудови“.

Пусті фрази про смерть мистецтва! На запереченні мистецтва зламав голову дореволюційний футуризм. Через заперечення футуризму збилися з пантелику всі революційні групи української літератури, і — не можуть розв'язати: затищеної петлі баласту артистичних традицій минулого; не бачуть перспектив майбутнього через кордон НЕП'и.

В крутовороті тих двох категорій сучасності основний мотив даної літературної кризи.

Не назад, до тих форм, що їх розбив футуризм! Застосуйте успіхи футуристичної деструкції в позитивному будівництві літератури сьогодні. Не вертайте до класиків, не вертайте до Шевченка, Франка, Л. Українки, Коцюбинського! Це — смерть!

Це заперечення сучасности!

Вчіться на них, але не як гімназисти на Гомері, а через знання Гомера створюйте нову „Божеественну Комедію“ сучасности!

Ні Байронові, ні Гете, ні Франсові, ні Гавптманові, ні Толстому не пошкодили знання колишніх епох!

Вкладайте в артистичний матеріал, у вогненне слово поезії, в гнучкі ритми прози, в глибокі дії драми здобутки минулого, переварені в кипучому котлі сучасности!

Тоді побачите, що „Залізний потік“ — один фрагмент, що Безіменський і Маяковський неfortunні учні великих дореволюційних попередників, що Хвильові, Тичини, Поліщуки, Сосюри пишуть тільки перші літери на таблиці в початковій школі (і це велика честь), а ви ще тільки записуєтесь у школу, а краще в „трусиках“ бігаєте по сонячних, але не торкнутих іще культурою левадах української революційної літератури.

Ми не кидаємо фраз.

Ми не викладаємо нової платформи.

Ми висуваємо тільки деякі пункти, що їх уважаємо за необхідні для обговорення в даний момент сучасної революційної української літератури.

1. Знання, знання, і ще раз знання! Тільки неписьменність боїться школи, тільки дурень легковажить освіту! Поет, прозаїк, драматург, критик без глибокого знання не тільки формального, а й життєвого — партачі свого ремесла. Вони без знання — ненагострена пилка, що нею ні одного пняка не зріжеш.

2. Через загальну освіту до спеціалізації творчого літературного ремесла. Не правда, що поет не повинен знати прози, драматург поезії, прозаїк одної та другої. Вони мусять як не все, то багато знати в усіх царинах, а при цьому бути майстрами своєї спеціальності: поет у поезії, прозаїк у прозі й т. д. Хай творча інтуїція плаває в технічному матеріалі, як „риба в воді“ — бистро та зворотливо!

3. Не гадайте, що ви генії або майстри. Тільки дурень гадає, що він мудрий... Що більше знання, що більше почуття його глибин та недосконалости, то більш широкі перспективи. Не критика для критики, а критика для мистецтва, не для лайки, а для пізнання. Критика це — штучне угноєння для ниви в культурному господарстві!

4. Не висміюйте традицій, а створюйте нову. Не є письменником той, що гордо плює на літературні традиції, що легковажить здобутки минулого. Не письменник той, що на словах плює на традицію, а сам сидить у ній по вуха. Не створить нової традиції той, хто не знає минулого!

5. Через ламання старих форм — шукайте нових! Але не гадайте, що їх зараз знайдете... Сотні раз треба ламати старі форми та старі конструкції для збудування нових... І всюди: через ламання до удосконалення! Порівняйте сучасний паротяг з колишнім паротягом Стефенсона, перший аероплан із сучасним Капроні, перший балон із Цепеліном.

6. Будьте символістами, реалістами, натуралістами, імпресіоністами або експресіоністами, або — закиньте ті всі старі напрямки. Твір мистецтва — технічна й ідеологічна єдність. Поняття класицизму — єдність, монолітність стилю. Шукайте нового класицизму Червоного Ренесансу так у поезії, драмі, як у прозі та критиці! Але не

будьте безособистими копійками зі скарбу минулого! Будьте й станьте радянськими карбованцями зі скарбу сучасної літератури, що рівноцінні або більш варті, ніж колись царські карбованці. Тоді вас цінитиме робітник, селянин і інтелігент, тоді будуть вас боятися, будуть вас цінити й шанувати наші вороги, так, як білогвардійці бояться, цінять та шанують радянський карбованець останніх випусків.

7. Сьогодні письменникові замало тільки признаватися до своєї класи, утримувати з нею зв'язок, життєвий зв'язок. Ми маємо бути в авангарді класи (не формально), на її передових інтелектуальних і технічних позиціях, чи ми пролетарі, чи селяни, чи інтелігенти. Письменник мусить бути предтечею майбутнього соціального, предтечею комуністичного суспільства. Тільки тоді — він письменник революції.

8. Наш товар легковажать дуже часто без поважних причин редакційні бюрократи; видавництва роблять неначе ласку, що дають нам нікчемний гонорар. Якістю нашої продукції мусимо взяти до рук цю публіку. Це питання забезпечення письменників, гарантія можливості нашої праці в умовах НЕП'я. Письменник мусить працювати над собою, як віл, і мусить бути відповідно до цього оплачений. Геть нікчемне вичікування при касах видавництв, геть покірне прислухування голосам редакторів. Вони ж „ми“ і — тим більш — повинні бути письменні.

9. Мусимо мати окреме видавництво письменників, як акційне видавництво — товариство, що його членами-пайниками будуть ті політичні та економічні органи, ті державні та громадські установи, для яких українська революційна література — не бублик за копійку, не шклянка вина після обіду, не подушка під голову до сну. Треба мати не тільки видавництво для видавання на Україні. Згадане видавництво мусить приступити також до видавання перлин української літератури так з минулого як із сучасного на чужих мовах, в інших країнах. Франко, Л. Українка, Коцюбинський повинні увійти до світової літератури, а й наша братва скоро виросте до того, що буде гідна перекладів на німецьку, англійську, французьку мови. Це питання введення української літератури на міжнародний ринок, це поширення революції по-між пригнобленими народами, класами та расами світу.

10. Треба нам мати відкриту платформу для всіх тих українських письменників, що ще не стали мертві у своїй революційній величності, що в часи Жовтня, до й після нього, йдуть в авангарді боротьби (не формально), що в них жива кров, думка та енергія революції, що й сьогодні борються безперервно та завзято зі спадщиною консервативного минулого, не стертого до-щенту в млині революції, що сьогодні—в день не менш завзятої боротьби й усе ближчої перемоги, не оглядаються назад, як діти за мамою, не втратили революційного темпу, а йдуть твердо вперед.

Для нас минуле тільки засіб пізнання сучасності та майбутнього, корисний досвід та важлива практика при великій будові Червоного Ренесансу.

Ми кидаємо ті думки, не як маніфест, не як платформу або новий „ізм“, а як міркування про конкретні завдання сучасності, що їх розв'язання необхідне для перемоги над минулим, для розв'язання проблеми української літератури на шляху революції.
