

**КРИТИЧНА
БІБЛІОТЕКА**

ВОЛОДИМИР ГАДЗІНСЬКИЙ

ФРАГМЕНТИ СТИХІЇ

СТАТТІ ТА РЕЦЕНЗІЇ



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
У К Р А І Н И

КРИТИЧНА БІБЛІОТЕКА

891.79.01

Г-13

ВОЛОДИМИР ГАДЗІНСЬКИЙ

*Володимир Гадзінський
Харків, 15 груд.*

ФРАГМЕНТИ СТИХІЇ

СТАТТІ ТА РЕЦЕНЗІЇ

1921—1926



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

1927

Головіт № 298.
Зам. № 1880—2000 прим.

„ОДЕСПОЛІГРАФ“
Перша Держдрукарня
імени Карла Маркса
Стурдзівський пров., 3-а
Телеф. 2-50, 21-46

34-00

Центральна наукова бібліотека
ХНУ ім. В.Н.Каразіна

№

2577281

ВІД АВТОРА

Ця книжка є збірником частини літературно-критичних статей, написаних мною в часі по-між 1920 і 1927 р.р. Я вибрав для неї тільки важливіше, що було відгуком на видатні літературні події доби закріплення радянської влади на Україні, що було просто „продуктами“ велетенського процесу економічного перебудування та культурного відродження України.

Перші три статті це — відгуки на появлення в нашій літературі таких класичних творів, як от „Блакитний роман“ пок. Г. Михайличенка та характерна поема М. Хвильового „В електричний вік“.

Чергові статті: „Вир революції“, „Піонери нової культури“, „В крутовороті деструкції та в погоні за синтезою“ і „Ще кілька слів до питання змісту й форми“ торкаються загальних питань української літератури тої-ж доби, практичних і теоретичних, і, зокрема, остання з них це — відгомін дискусії з 1922 і 1923 р.р. на тему „форми й змісту“, що розгорілася тоді на тлі боротьби за формальне (ідеалістичне) та суспільницьке (матеріялістичне) визначення письменства, зокрема поезії.

Стаття „Поет перебільшеної слави“ це — реакція на не зовсім обґрунтований з погляду революції так званий „Тичинівський культ“, а „Бодлер української музики“ присвячено пам'яті одного з найбільш оригінальних і трагічних людей української культури, пок. музики Д. Січинського.

Останні дві статті „Заклик“ і „На безкровному фронті“ охоплюють середину та кінець першої фази української літдискусії, що почалась у 1925 р. та закінчилась відомими резолюціями пленуму ЦК КП(б)У в справі української літдискусії та художньої літератури з 1926 р.

Збірник не має характеру суцільної, систематичної праці. Він є відгуком цих незабутніх у історії України великих днів соціального оновлення та національного відродження, він подає тільки, на мій погляд, „Фрагменти стихії“.

Так я і назвав цю книжку.

В. Г.

Символіка „Блакитного роману“¹⁾

(Гнат Михайличенко „Блакитний роман“)

- 1) Інтродукція. 2) Коли пожовкне листя. 3) В садку коло хати.
4) Палала червона заграва. 5) Аоріст. 6) Під місячним промінням
7) Блакитні душі. 8) Посвята.

„Блакитний роман“ — така проста пластична назва. Таке на перший зір, після першого прочитання, невинне оповідання, що лише пориває нечувано сильним естетизмом — гармонією стилю, і яке (коли вже уява читача полине в цей могутній, ясний світ глибокої символістики) стає джерелом революційного піднесення, скарбницею, в якій зложено всі скарби української революції, синтезою бурхливого потоку подій, що з 1917 року розлився по Україні схвильованим виром розкутих сил робітничих і селянських мас і жорстоких наступів контрреволюції і білогвардійщини.

¹⁾ Стаття була надрукована в „Шляхах Мистецтва“, ч. 2 за 1921 рік, за таким признанням письменника Йогансена, як приміткою редакції: „Цілком погоджуючись з т. Гадзінським, що до основної думки з приводу „Блакитного роману“ мушу завважити, що не тільки т. Йогансен фатально помилився разом зі всією українською критикою, більше того з тими, що особисто знали великого революціонера. Бо хай т. Гадзінський покаже на протязі 1920—1921 років хоч одну замітку, де б провадилась думка, подібна до його пояснення „Блакитного роману“. Так, від нині еротичні елементи в „Блакитному романі“ є лише образами—символами і, як такі, з нечуваною силою підкреслюють основну ідею — кажу від нині, цеб-то з менту надрукування статті т. Гадзінського. Було б незмірно краще для пам'яті Гната Михайличенка, якби вона з'явилася значно раніше, бо без неї все-ж таки читачеві лишиться незрозумілою ідея твору. Доказом — мовчання критики до цього часу. М. Йогансен.

І що не кожен зрозуміє „Блакитний роман“ — що його треба зрозуміти всім вогнем і почуттям революційної душі, доказ: коротка замітка критики, поміщена в збірнику „Жовтень“ (Харків, 1921 р., стор. 98 і 99).

Там автор статті: „Еротизм в новій українській поезії“, тов. М. Йогансен пав жертвою нечувано болючого нерозуміння й поставив побіч себе два твори: „Онан“ Поліщука і „Блакитний роман“.

Як фатальне, як повне кривди для пам'яті пок. т. Гната Михайличенка це порівняння, я докажу далі, а на цьому місці хочу зафіксувати факт, як болюче може помилятися в своїх міркуваннях літературна критика при невидержанні і поверховнім висловлюванні своїх поглядів.

Тов. М. Йогансен каже в своїй статті дослівно так: „Еротичні ексцеси — чадо рафінованої розбещености заможних класів найшли свого співця в Михайличенкові“.

І тов. М. Йогансен у цей спосіб охарактеризував „Блакитний роман“: „Чудернацька синтеза еротики й революційности „Блакитний роман“ Г. Михайличенка є справжня дитина свого часу. Вогненний, блискучий стиль, гаряче революційне поривання — і монструозна еротика темою. Онанізм, гомосексуалізм, безпорядні й хаотичні, цілком випадкові полові відносини з якоюсь побожністю малює автор, звязуючи їх з блакиттю душі, та її таємничими потребами, що іноді нагадує просто французьку бульварну літературу, ще й не першорядної гідности“.

Я свідомо наводжу цю критику не тому, щоб зробити докір т. Йогансенові, — я гадаю, що він охоче згодиться зі мною, що він фатально помилився в ім'я чистоти літературної, пролетарської думки, в ім'я не оскверненої, героїської пам'яті тов. Гната Михайличенка.

Я підкреслюю: Т. Йогансен „фатально помилився“.

В „Блакитному романі“ є революційність, але також і синтеза української революції, глибока синтеза пережитого, що вирвалося з мозку т. Гната Михайличенка перед трагічною смертю, в передчутті та її вижиданні, і там нема ні сліду еротизму чи гомосексуалізму, а лише глибока, могутня символіка революції, написана в надзвичайно сильному напруженні творчої уяви, в напруженні, що трапляються рідко в найбільших митців слова й залишають перлини, виїмкові твори не лише національної, а всесвітньої літератури.

І я на цьому місці сміло й рішуче заявляю, що „Блакитний роман“ це—один із рідких творів літератури, що родиться раз на століття, що, крім надзвичайної краси й могутності стилю, є що до глибини думок і ідей синтезою не еротики (!), а української революції і криє в собі одночасно глибоку аналізу бурхливого виру революції на Україні, змальовану в так художніх малюнках і образах, так простим і могутнім символізмом, що весь слід політичної тенденції зникає і залишається „класичний твір революційного мистецтва“, що є рівночасно надзвичайно могутнім і глибоким образом даної політичної доби.

І ця стаття має своїм завданням пояснити ці глибокі символи „Блакитного роману“, увійти в ці таємниці мозку т. Гната Михайличенка, ці таємниці почуттів революціонера-героя, що чекав спокійно на смерть, яку йому готовили денікінські кати, і думав не за себе, а про свій нарід, український нарід, що в цьому часі вже був на боці революції і який: „Був по той бік. З самого початку“.

„Ти був тим, чим я стану завтра. А може сьогодні?“ Трупом—і правильно: український нарід був живим трупом, закутим у казематах царизму. І т. Гнат Михайличенко мав стати трупом завтра, або—це страшне питання людини, що чекає виконання вироку смерті: „А може сьогодні?“

І який zostався (цей нарід) для нього:

„Єдиний, що для мене в цей час є утіхою“ (бо він по цьому боці—боці революції—зам. автора).

Коли нічого більше не лишилося“...

„У блакиті твоєї душі (українського народу) я розгадав усі таємниці і взгледів прийдешнє:

Весь потік своїх слів безборонних, що рядком написав між рядками смертного присуду, я тобі присвятив.

Ти проймаючий. Ти незлічимий. Ти мікроб розкладаючий. Ти отрута живих. На страті я тебе згадаю.

Останній мій погляд—тобі я присвячую“.

Нам цей останній свій погляд присвятив покійний т. Гнат, нам, революціонерам і цим масам українського пролетаріату і селянства, що скинули ярмо капіталу, які були:

„По той бік“ (червоний бік—зам. автора).

„З самого початку“ (стор. 26 журналу „Шляхи Мистецтва“)¹⁾.

¹⁾ Сторінки наводжу за нумерацією журналу „Шляхи Мистецтва“, ч. I, Харків, 1921.

І про що написано в „Блакитному романі?“

Відкриймо ці мистецькі картини символізму, загляньмо в цю „блакитну пляму білого світла, зі втомленим поглядом тьмавих очей“ (8. Посвята), у цю таємницю: останніх хвилин т. Гната Михайличенка.

Був „Він“—український нарід, до якого Гнат Михайличенко говорить через „Ти“¹⁾:

У твоїй душі була блакить безмежних океанів,
У твоїй душі була блакить відвічної порожнечі,
Ти прагнув знати все і нічого. Ти не хотів знати.
Спроваджував хвилини в безвість небуття“

(Інтродукція стор. 17).

(Надзвичайно вдала, художня характеристика минувшини українського народу—зам. автора).

І була його наречена: „Іна“. „Ти“—не знав про це, але відчував.

„Ти не знав цього, але відчував. З самого початку“ (стор. 17. Інтродукція).

„Він“—„Ти“ не знав також, що в „Іні“ була блакитна душа...

В душі „Іни“ „була блакить свіжого, весняного неба, блакить веселих квітів сонячної левади, омитих прозорою росюю.

В ній був простір і міць вільного моря і бадьорість ранішнього вітру гірських верховин.

В її душі була осліплююче-яскрава сонячна блакить“ (стор. 17. Інтродукція).

І ще одно надзвичайно характеристичне:

„Іна“ була повна віри, надії, любови і ненависти (стор. 17. Інтродукція).

Віра, надія і любов—були її три сестри, а матір'ю їхньою була ненависть. Про їхнє існування „Іна“ не знала, але також подібно, як „Він“—„Ти“, відчувала.

„Він“—„Ти“ був сином своєї матери, дочки напіввимерлого народу південної спеки“.

¹⁾ На далі я буду для однастайности вживати форм „Він“—„Ти“ там, де Михайличенко звертається в другій особі через слово „Ти“. Зам. автора.

Я залишаю аналіз походження „Він“, „Ти“ і „Іна“. Ця аналіза розширила-б нашу статтю удвоє, і хоч вона надзвичайно манить, та гадаю, що ті, які зацікавляться ближче „Блакитним романом“, самі зрозуміють глибоку символіку цієї казки. Зверну лише увагу, що „Він“—„Ти“ і „Іна“ були братом і сестрою, про що вони не знали.

Їхні родичі, яких історію розказує т. Гнат Михайличенко (в „Інтродукції“, стор. 1), померли таким способом: „Два мертвих трупи, з обличчями білими, як ново упавший сніг, спокійно лежали, обнявшись у ліжку з виразом захованої одвічної таємниці на своїх непорушних устах. Лікарі не викрили прикмет самоубійства, а родичі і знайомі пишню поховали разом батька „Іни“ і Твою матір“ (Інтродукція, стор. 18).

І от далі каже т. Михайличенко:

„Ти“—„цього не знав“.

„Твоя душа була зложена з двох ущерть повних великим змістом душ, в цілому ж вона уявляла з себе порожню безодню (характеристика українського народу—зам. автора). Душа „Іни“ (України—зам. автора) була зложена з двох порожніх душ і в цілому відзначалась повнотою осяйного змісту“.

„Ваші душі („Іни“ і „Ти“) уявляли з себе два протилежні бігуни одної кулі і стреміли стати одним цілим“ (стор. 18, Інтродукція).

І оце так в символічній формі розказує Михайличенко історію українського народу та України (в понятті територіальному—зам. автора):

„Спадщинна отруйна кров твоєї матери тяжким, незносимим прокляттям висіла над тобою. Ти хотів і нікого не міг покохати, крім своєї вигаданої мавки-мрії, ти тужив за коханням. В тебе закохувалося кожне серце, в яке холодним порожнім одрухом спадав твій блакитно-тьмавий погляд. Безодня твоєї душі несвідомо приваблювала і засмоктувала солодко кожного, хто хоч випадково зазірав у її глибини. Тоді ти став безкрайно байдужим.

Ти не кохав Іни, і ніхто не покохав її. Її всі любили за те, що вона їх любить. Іна була закохана в багатьох, але нікого не кохала. Не через те не кохала, що не могла кохати, а через те, що не могла кохати одного. Іна кохала

зразу всіх, але тебе — надмірно. Її душа була необмеженою до кохання і до віддання себе в офіру загалові.

Її душа була переповнена надхненним змістом і осліплює яскравою сонячною блакиттю. Блакить її душі була протилежною твоєї. Ваші душі були бігунами одної кулі: вони не могли існувати одна без одної і не могли злитися.

Як бігуни кулі, бігуни ваших душ не можна уявити ні нарізно, ні вкупі. Ти не знав цього,—але відчував з самого початку“. (Остання частина Інтродукції, стор. 18).

А далі починається казка „Ти“ і „Іна“.

Іна ласкалася коло „Ти“, а він прийняв свою улюблену позу: „тінню розіслався на солом'яній канапі, безсило кинув руки на поруччя, заплющив очі. Ні про що не думав. Слухав смертний сміх осінніх сліз, що кохав. Мрію-мавку“ (стор. 18. „Коли пожовкне листя“).

В цей час „Падає пожовкле листя“ на заплющені очі „Ти“.

Підходить до нього „Іна“ й каже:

„Чому ніколи... Ні одного погляду... Не поділилися зі мною тугою свого життя, щоб могла понести її я разом з вами і стати близькою — лашчилась „Іна“ (стор. 18. „Коли пожовкне листя“).

А „Ти“ в своїй улюбленій позі відповідає:

„Я пишу поему, де королівна-владителька жовтого палацу покохала мене і жовті убрання (!) (там же, стор. 18).

Іна схиляється над ним і прохає:

„Розворушіться! Такого пекельного, убійчого настрою не можна знести. Сьогодні до нас прибудуть червоні, сьогодні буде Яся. Сьогодні ви мусите поговорити з нею, вона ненавидить вас, і це неможливо“ (стор. 18, там же).

Вранці у вітальні чути кроки, і „Ти“ уперше зустрічається з „чужим“ йому — з „Чоловіком“.

Чоловік підходить до „Ти“ й каже:

„Мене зовуть „Чоловіком“; присядьмо, юначе, познайомимось“ (стор. 19, там же).

Чоловік говорить до „Ти“:

„Кажете нудно? Коли розгубили життєві цінності, нічого не залишається більше, як дальше нудьгувати й жити на прибутки від чужих капіталів. Мені вас дуже шкода, бо ви мені подобалися, і я хочу вас примусити переконатися в мені“.

Садок коло хати Іни почорнів, і безсиле сонячне тепло не могло змінити його похмурого вигляду. В цій декорації говорить сам Михайличенко з Іною про „Ти“.

Він питається Іни:

„Навіщо ви його перетягли в роботу червоних?“ (стор. 19. „В садку коло хати“).

Іна задоволено здивовано повертається:

„Перетягли. Аджеж він не належав ні до якої сторони, і перетягати його не було чого. Та це й не я зробила. Після зустрічі з Чоловіком, він завжди був з червоними і майже щоразу приходив на наші збори, за винятком хіба останніх часів“.

І далі йде сердечна розмова Іни з Гнатом Михайличенком, в якій вона нарікає на „Ти“, що їй хочеться ніжності, а „Ти“ давніше лежав у своїй улюбленій позі на канапі, а тепер втягнули його в роботу червоних: „треба передбачити наслідки. Він такий особливий“...

І Гнат залишається у ніжної Іни на ніч, і „короткий, як блискавка, поцілунок опламенив наші уста“. Вранці, по ночі любови гуляють удвоє по садку, і Іна, ця вічно жіноча Іна, говорить:

— „Я його дуже люблю. Він (цеб-то „Ти“) такий безпорадний і вишуканий, не ворожий. В нього всі закохані, і мені це так приємно“.

І хоч як Іна любила „Ти“, забула про все, і Михайличенко на розстання палко її цілував.

Це Михайличенко розстався з Україною минулого, з-перед революції.

Але після розстання в садку коло хати відбулася трагедія:

„Сивий холодний туман окутав блакитну душу Іни міцними тенетами. Обнявши стовбур мужнього дуба, вона ридала злими слізьми, що мов краплинки роси сріблилися на її віях. Самотниками проходили повз її очі численні ряди червоних борців, що були страхом старого світу“.

Вона мусить всіх їх полекшити, підтримати на „скрайній путі“, вона...

А вона ж просто дівчина, яка нічого не вміє, не вміє навіть ненавидіти так, як це вважає за потрібне. Вона лише ридає з ненависти (стор. 19, там же).

І тому Іна: „блукала в тумані“ (Україна не знала куди. Зам. автора).

У такому часі, у такому стані „Ти“ і „Іни“ почалася кривава, нещадна боротьба двох світів. Вона перетворилася на стихійно-уперту, масово-криваву боротьбу.

„В околицях великого міста, що в ньому давно не було жадного уряду, лідер червоних Чоловік — зібрав нараду“ (стор. 20. „Палала червона заграва“).

Тоді „Ти“ організував „Національну гвардію“, і тоді не було з ним Чоловіка. З дахів татакали скоростріли:

Гава з сусіднього димаря споглядала: „Лежить бо чорний труп“.

І коли: „вулиця зацькала важкими чобітьми гвардії, ти не залишав себе; чи не могла випадково десь поблизу бути близька тобі людина. Ти знав, що чоловік там бути не може, ти почував це. З безкрайно байдужим виглядом ти завів машинерію“ (стор. 20, там же).

У цей кривавий мент боїв на вулицях Києва, коли „Ти“ був там, де не було Чоловіка, тов. Гнат Михайличенко „захотів негайно побачити Іну“.

Він шукає її. Шукає: „коли червона заграва палала, він летів у лагідну, тиху, рожеву від світла пожежі, ніч“.

І він тішиться, з його груди радісний крик:

„Блакитна Іна! Іна блакитна!

Я гордий за тебе! Іна як заграва!“ (стор. 21, там же).

Це: Великий, міцний Чоловік вхопив її впоперек, підніс її з землі, а потім злилися обое з землею“ (Ренесанс російської революції пірвав із собою й Україну. Зам. автора).

У цьому менті, в огнях червоної заграви Україна перестала бути дівчиною...

У цьому менті кінчиться минуле „Щирої, блакитної Іни“, що в „Садку коло хати сумувала блакитною душею за улюбленими звуками сопілки, за животворною весною серед „поруділого листя і сивих туманів“.

Підбігає до „Ти“ Яся, вкрита слідами боротьби, вогненно кричить: „Де він? Вің зараз має бути моїм. Без нього я більше не можу!“ (стор. 21, там же).

І на цьому місці звертається тов. Гнат Михайличенко до Ти, держить Ясю-революцію за руку й каже:

„Я переконаний, що Ти, Ясю, більше розумів, як я. Я знаю, що Яся розуміла Тебе,—але то був мент, коли вблизи шуміла гаряча заграва“ (стор. 21, там же).

Тоді він, Михайличенко, з Ясею:

„Наші груди розпирала згага життя. Яся заплющила очі і впала в мої обійми. Наші спітнілі тіла сплелися в одно ціле під рожевим від світла пожежі парканом. В пізньому осінньому бур'яні“ (стор. 21, там же).

У цій хвилі, коли Іна — „блакитна Іна“ стала жінчиною в обняттях Чоловіка, коли „Він“ — „Ти“ творив „національну гвардію“, він — Михайличенко, співав радісно з Ясею, а потім пристав до озброєного загону червоних, що прибув на місце пожежі“... (стор. 21, там же). —

Доходимо до найважливішого місця „Блакитного роману“ — перед легендою: „Аоріст“.

Гнат Михайличенко говорить до „Ти“ (до українського народу):

„Ти не знав, що відшукаєш Чоловіка, але відчував“.

Ти несвідомо йшов вперед:

„В тобі почалося невідоме шумування крові. В тобі прокинулося одвічно-тьмаве захоплення. Ти затремтів... Палала, грала червона заграва“ (стор. 21, там же).

„Ти“ зливається з Чоловіком — лідером червоних в однощемляче оmlinня“. Пригортається до його могутніх, зарослих грудей. А Чоловік питається: „Це ви, юначе?“

І каже тов. Г. Михайличенко:

„Великий, великий з тіла-криці, зарослий фавн — лідер червоних це — той, що тобі темними ночами снівся і обіцяв життя“.

А Чоловік дивувався, що „Ти“ для нього такий дорогий. Він згадав, що недавно він згвалтував Іну, яка не противилася. Він знав, що „Ти“ для нього необхідний. А „Ти“ утомлений спав на соломі без тями...

Чоловік дивувався, — „невже Тебе так я образив?“

І Чоловік з „тіла-криці“ не повірив, посміхнувся.

Він „розправив широкі плечі, випростав на сторони руки, вийшов з куреня й вигукнув“...

„Ти“ роздягався обережно, щоб лягти спати, і не міг роздягнутися. Це було на дачі, коло якої революційним виром, у темну, бурхливу ніч котилися потяги. На них бували „білі і червоні світла“. Не раз коло дачі „Ти“ котилися

потяги. „Ти“ — ставився до них спокійно, як і до всього іншого.

З одного потягу, у часі їзди, зіскакує Яся, раниться при тім у голову й приходить на дачу, де „Ти“ не може роздягнутися, щоб лягти спати...

Яся прагне його ласк і пестошів, вона „шепотіла надхненно і гарячково, а солодка безсилість всю її розтопила“.

„Ти“ не хоче її бачити, в кінці каже:

„Ви мені заваджаєте“, — спокійно показує їй двері.

Яся б'є його в лице, вибігає з дачі і з розпуки вішається на дереві в саді.

Гнат Михайличенко каже до „Ти“:

— „Як вийдеш ти з хати і випадково поглянеш в садок, на платані побачиш холодний і довгий труп Ясі. Обминеш його байдуже і підеш: „Зустрічати сонце осіннє“.

Перед українським народом тоді, в 1919 році, було: „Попереді в тебе життя й Чоловік, позаді ж труп Ясі висить“ (стор. 23, там же).

Це висів труп революції — після першого її провалу на Україні.

І ще додає тов. Гнат Михайличенко:

„На тебе не повплинула шкідливо смерть Ясі: Ти був безкрайно байдужим, а Яся не могла поводитися инакше“.

Перший раз провалилася революція на Україні, „Ти“ пішов далі в життя, „мов пішов на коротку походку“.

І „не повернувся“.

Це в „темних проваллях одвічної тайни снувалась легенда Аоріст“ („Аоріст“, стор. 23).

Я оминаю аналізу символістики 6-го уступу „Під місячним промінням“, хоч він надзвичайно цікавий відношенням Чоловіка до Ганки, яка була його смуглявою дочкою. Вона була в день звичайна „дівчинка у запасці, що охоче usługувала своїй глухій і німій бабі в хатньому господарстві“, у сторожці лісного сторожа — Чоловіка.

„А коли сходив місяць і його ще не було видно над лісом, вона впивалася в Тебе своїми великими карими закоханими очима і не могла відірватися“ (стор. 23. „Під місячним промінням“).

Лише зазначую, що Ганка уклала надмірно втомленого Тебе („Ти“) спати у ліжку, з захопленням цілувала „Твої безсильні руки“.

Чим являється в символічному розумінні історія Ганки, Чоловіка, таємниці цієї Дніпровської ночі, коли „Ти“ прощається в останнє з Чоловіком-трупом, що йде на дно, коли човен перевертається, труп спадає на дно, а Ганка в останнє його цілує і тоне?

„Аж поки Ганка не млаво згадала:

Тепер я можу спокійно йти до батька і нени“ (стор. 24, там же).

Чи це не останнє, що прогайнувала частина українського народу, йдучи насліпо за своїми злочинними вождями, що вели його в табор всесвітнього капіталу, в табор Антанти проти „волі Чоловіка“?

Чи це не ці невинні потоки крові, що потекли на Україні, як вислід їхньої злочинної політики?

„Спадщинна отруйна кров твоєї матери, що тяжким, незносимим ярмом висіла над тобою, поглинула ще одно офірне серце. Під місячним промінням порожнім одрухом спав у нього Твій блакитно-тьмавий погляд.

Безодня Твоєї душі засмоктала його непереможно.

Привабила і прив'язала місячним промінням.

А його мовчазна трагедія не лишила в твоїй душі жадного сліду і спогаду“.

І під місячним промінням — „Ти“ залишався такий же, як був.

Чоловіка не стало.

І тепер „Блакитний роман“ приближається до кінця.

В кривавому морі революції „Блакитний роман“ українського народу й України мусів закінчитися смертю і—українського народу в розумінні капіталістично-буржуазної ідеології, і—смертю буржуазних форм української державности.

Цей „Ти“, який ніколи не був у силі вирватися зі своєї „улюбленої пози на солом'яній канапі, з мріями про королівну в жовтому палацу“, що його полюбить і ця „Іна“, блакитна Іна, яку збудило тільки насилля Чоловіка, аж тоді—вони мусіли покінчити це аморфне безполове відно-

шення, цю безмежну вікову байдужність до себе. І аж у хвилі смерті (їх вінчання є їх смертю) відродяться вони до нового життя, вже по червоному боці. „Блакитний роман“ мусів закінчитися смертю цих старих, „пожовклих листків“, цих нездатних до життя поколінь і клас.

І закінчує тов. Михайличенко свій „Блакитний роман“: „Ти“ і „Іна“ оселилися у великому, камінному місті, „де не було ніякої влади“.

По важких переживаннях, коли „не стало Чоловіка“-душі, „Ти“ і „Іна“ застигли в „сторожко напруженому чеканні“.

Але „Ти“ став півмертвим і не відчував, що Іна його наречена. Іна лиш відчувала, що наближається кінець роману, і ще сильніше тягнуло її до „Ти“...

„Коли ми переконаємося, що кохаємо один одного, тоді станемо чоловіком і жінкою“.

А Михайличенко часто відвідував Іну. Він ловив її душу зворушливу, дивився, чи настане любов між „Ти“ та Іною.

Його пестощі і поцілуї Іна одхиляла і чим раз більше почуття і прив'язання віддавала „Ти“.

„Це Україна потопала в націоналістичному чаді — український нарід попадав іще більше в сон, цю темряву політичних помилок 1918 і 1919 р.р. І що-разу важче було Михайличенкові слухати оповідання Іни про це:

„Йому зараз нічого не сниться. Він хутко одужає“ (стор. 25. „Блакитні душі“).

Він — Михайличенко часто відвідував Іну, але не раз відходив од неї, не сказавши: „До побачення“.

Аж у кінці в „Ти“ стомилося серце.

„Ти“ почув, як краплини крові важкі спадали в море тьмавої блакити Твоїї душі“ (стор. 25, там же).

І тоді „Ти“ почав будитися до життя. Він обняв струнку Іну і лице заховав у неї на грудях.

Вони знайшли себе. „Ти“ боявся в цьому менті, щоб Іна не відмовила.

„Хай не буде між нами вже більше тої юнацької угоди, що їх віками розлучала й не дала їм зійтися“.

Вони знайшли себе тоді, коли „бувний депутат всенароднього конвенту“ (Петлюра — зам. автора), бувний товариш — „став подвійним убійцею“.

Він убив недосяжну Іріс (матір „Ти“ — зам. автора) і Чоловіка.

І будиться „Ти“, — напруження вертає в його м'язи.

Коли тов. Михайличенко зайшов до них в кімнату, в спальню, побачив в очах „Ти“ його душу і блакить...

Тоді він перестав відвідувать Іну. І себе загубив.

Вони знайшли себе:

„Ти радий був плакати в неї в ногах.

Ти боявся відпустити її від себе.

Іна жила твоїм щастям.

Собі не лишила від нього нічого“.

І тільки тепер вони стали чоловіком і жінкою: „В маленькій блакитно освітленій спальні“.

„А бувший депутат всенароднього конвенту захлинувся в калюжі своєї поганої крові“ (стор. 26, там же).

Конкретно: Україну — землю одержав український нарід класовим переворотом. Це „Ти“ і Іна стали чоловіком і жінкою.

Але одночасно в цій же хвилині завмирає все старе, і ці „Блакитні душі“ гинуть:

„А над ранком випав сніг, який вбив блакитні душі“.

Два мертвих трупи з обличчями білими, як ново-випавший сніг, спокійно лежали, обнявшись у ліжку з виразом захованої одвічної таємниці на своїх непорушних устах“ (стор. 26, там же).

Вони мусіли смерті — їхнє життя було далі немислиме. І лікарі не викриють причини їх самогубства!

І їх сам відпровадив Михайличенко в крематорію.

З хвилею перемоги революції, її закріплення на Україні — скінчився „Блакитний роман“ смертю „Блакитних душ“.

Написаний нарис я вважаю за спробу пояснення символіки „Блакитного роману“. Я не гадаю, що це єдиний спосіб, єдине правильне розв'язання „проблеми роману“. Початок тої статті зродився ще в часі, коли я писав рецензію на „Шляхи Мистецтва“, ч. 1 (Київські „Вісти“ з 12 жовтня 1921 року).

Я гадаю, що моя стаття, як спроба аналізу, буде початком публічної дискусії над цим посмертним твором пок.

А 577281

Гната Михайличенка, і на цьому місці звертаюся до всіх товаришів по письменству, знайомих і друзів тов. Гната, щоб подавали відомості про всі матеріали й думки, що спричиняться до вияснення ідеологічної та вузько мистецької вартости твору.

На закінчення я хочу лиш іще раз підкреслити мій погляд, вже висловлений на початку нашої статті, а саме: „Блакитний роман“ є твір надзвичайної мистецької та ідеологічної вартости і можна його вже сьогодні, коли він іще є „проблемою“, вважати за класичний твір — просто: архі-твір революційного українського письменства.

24 вересня 1921 р.
Харків

Естетизм „Блакитного роману“¹⁾

Кажуть люди, або десь мені причулося, що „мовчання значить признання. Це значить, хто мовчить, цей погоджується з поглядами свого співбесідника або—вони йому байдужі.

Ця увага відноситься до „Блакитного роману“ і його ідеологічного пояснення, викладеного в моїй статті „Символіка Блакитного роману“. На поставлене питання розуміння „Блакитного роману“, крім уваги т. Йогансена, в якій він годиться на мої основні думки (там же), не відізвався ні один з близьких товаришів покійника, ні ті, що цікавляться процесом розвитку української літератури.

Я чекав далі—повне мовчання...

А це ж питання і з революційного боку і критично-літературного надзвичайно цікаве.

Вважаю це мовчання за реальний факт, і розумію його як признання правильності моїх думок що до розуміння „Блакитного роману“, бо сумніваюся, чи можна це мовчання пояснити тим, що наша літературна критика не хоче про це питання говорити, або, що гірше, не має що говорити...

Взявши це признання за факт, хочу сьогодні дати спробу технічної аналізи „Блакитного роману“, вважаючи, що коли він „архітвір“ української літератури з часу революції, то ця досконалість відноситься не тільки до ідеологічного боку твору, а також з рівною важливістю до технічної сущільності і мистецько-естетичних прикмет.

Естетизм „Блакитного роману“ — його технічну досконалість треба аналізувати в таких напрямках:

¹⁾ Друк. „Червоний Шлях“ ч. 6—7, 1923 р.

1) Мова — оволодіння українським словом, його технікою.

2) Суцільність конструкції що до образів, символів драматичних настроїв і глибини ліризму.

3) Фантазія (уява) як один із творчих елементів, що символічними образами висказує: реальність, просто: матеріальну, політичну дійсність — історію.

4) Барви — колорит поодиноких відділів, що виступає разом зі змістом, наче декорації п'єси.

5) Точність, ясність і оригінальність стилю, що доповняють суцільність і викінченість конструкції.

6) Музичність слова, що збільшує міць настрою.

7) Настрій як гармонічна тональність музичних ефектів слова.

Мова „Блакитного роману“ — це стихійний потік слів, що іноді тече бисто, але спокійним темпом (просто ідилічним), то знову немов підбирає, громадить свої сили перед перешкодами і опісля — спадає нестримним, бурхливим крутоторотом у пропасть.

Іноді („Посвята“, част. 8) робить він вражіння, що цей стихійний потік, а може цей великий струмок революції, впливає до лиману перемоги і стає — нескінченістю океану. В житті пок. Гната Михайличенка цей океан — його смерть: смерть індивідуума, а в житті колективу: це перемога і перехід у новий період: „океан історії революції“.

І мова „Блакитного роману“ — це не шукання, не творення нових елементів української мови в процесі революції і по визволенню з гніту царизму. Це закінчене готове вже приладдя, що ним автор у творчому процесі керував свідомо чи несвідомо, але завжди по-майстреськи. І коли порівнюємо мову „Б. Р.“ з мовою наших сучасних письменників (прозаїків і поетів, що вже перейшли 5-літній революційний процес виводування української мови в нових умовах) то мусимо сказати, що в 1919 році т. Г. Михайличенко мав таку техніку слова, що її не досягнули корифеї сучасної, революційної української літератури.

На цей бік „Б. Р.“ я прохаю звернути увагу більш компетентних від мене в цій справі спеціалістів, якщо вони признають правильність мого погляду.

Багатство слів у „Б. Р.“ прямо вражає; гнучкість зворотів і фраз надзвичайна!

Наприклад: „шалений танок різнобарвної (!) смерти, що ниже в бурштинове намисто гаї і садки. Ти полюбив осінь“ (у „Коли пожовкне листя“, част. 2).

Або: „У темних проваллях одвічної тайни снувалась легенда Аоріст. Знаки незнані і давні твою тамували блакить. Чийсь придорожній нагробок з дикого каменю дороговказом шлях твій відзначив, нудьгу невимовну і байдужу у душу тобі навів. Питьму безкрайних світів ти зором незрячим своїм пронизав і застиг у бутті (в „Аоріст“, част. 5).

Або: „Руки відпали від тебе, безсило повисла на місячних хвилях. Ти стомлений бачив, як вона тонула під місячним промінням. Як поволі зникала під водою. І більше вже не з'явилась на її поверхні“ (в „Під місячним промінням“, част. 6).

Або: „Індиго і кобальт навперейми змагались за своє панування в освітленні твоєї путі. Кошулю і ноги на трупі окутав суворий ультрамарин. Край неба баканом закаляно“ (в „Аоріст“, част. 5).

І т. д.

Треба підкреслити короткість фраз і речень, що так рідка при загальній розпливності української мови у більшості наших письменників. А це дає мові виїмкову ритмічність і силу, цей ефект, що викликає в нас вигляд зомкнутих рядів військової колони, і навпаки — це немиле вражіння, коли стоїмо перед гуртом людей, розсипаних юрбою, в безпорядку...

В „Б. Р.“ дуже часто два слова і — речення, скінчена думка та образ. А далі вже працює читач... Зв'язаний, ощадний потік слів, струмок води, що б'є з крану, що пориває зі собою все, весь порох розсипаних думок...

І — несе з собою...

Наприклад: „Я зітхнув як-найглибше“ (3)¹). Привчає себе (2); „Це страшна зброя“ (3); „Перед погрозою її ні один не зраджує“ (7); „Це не те, що було в старі часи“... (7).

Або: „Палала, грала червона заграва (4). Не стримав себе і напружено стримнув вперед (6). Стиснув міцно кулак і погрозово кинув його в небо (7).

¹) Нумерами означаю кількість слів. Тут і в наступних реченнях. *Зам. автора.*

Або: „Ти не міг зрозуміти (4). Ти не міг заспокоїтися (4). Одвик (1). Забув“ (1).

Або: „Ледво заплющив очі... Ти її бачив“ (два рази по три слова). Ти міг торкатися її (4).

Спробуйте відкинути хоч одно слово з цих речень. Знайдіть одно, котрого вжиття було б „не необхідне“...

Або зложіть скільки я навів речень і скільки в них слів.

16 (шіснацять) речень (не рахуючи поодиноких літер, як „і, в, у“, і т. д.), і в них якраз 60 слів, пересічно по 4 (чотири) слова на речення.

Це надзвичайна зомкнутість мови, що одночасно через свої оригінальні комбінації одержує виїмкову стислість і гармонію.

Також цікаво вживає пок. Г. Михайличенко в „Б. Р.“ прикметники до речівників.

На основі відношення числа речівників до числа прикметників можна оцінювати образовість і барвність мови і даного стилю автора.

У найбільших митців слова, як от Гете, Тургенєв, Шевченко, Анатоль Франс, то-що, число прикметників більше, як речівників.

Проаналізуймо місця „Б. Р.“

Увага: речівники — товстим шрифтом, прикметники — курсивом.

Наприклад: „В твоїй душі була **блакить** *стоячих вод, оздоблених блідо-зеленою ряскою*. В ній була *тьмава імла давноминулих віків*, *вкритих таємничим серпанком чародійних явищ*. *Первісний шал і дикунська вибагливість*“.

Одержуємо десять (10) речівників і одинацять (11) прикметників.

Взагалі техніка розподілу речівників і прикметників просто досконала (таких прикладів можна наводити без числа) і може бути класичним прикладом образовості і барвності української мови.

Ми закінчуємо цю частину так:

Мова „Б. Р.“ виїмково жива, буйна, ритмічна та багата, пригадує найкращі місця прози пок. М. Коцюбинського, що його вважається за одного з найкращих майстрів українського слова. І ще невеликий додаток: це, крім цього, мова революції, в якій відбивається бурхливий ритм життя

сучасности й важких спазмів революції на Україні, все її багатство форм, ситуацій і жорстоких конфліктів.

Судільність конструкції в царині образів, настроїв, драматичного напруження й глибини ліризму виступає в „Б. Р.“ з виїмковою гармонією форми.

Візьмімо тільки два образи і два настрої, щоб можливо скупчено й коротко уловити основні пункти широкого матеріалу нашої статті.

Наприклад: малюнки осені.

„Падає, падає листя.

Падає листя пожовкле на твою голову, на руки. В прозорно-блакитному, ніжнохолодному, сонячному повітрі жовтозолоті сльози жалю за минулим. Падають нечутні і тануть, як умираючий лебединий сміх, лоскотною тихою тугою радісного небуття...

Оповитий розмаїто-жовтим серпанком осені садок задумано конав. Шемрали верхіввця дерев тобі на останнє... Молитовним піснепохороном линули з хати звуки сопілки, на котрій тужила Іна за вікном. Тужила за весною. А за осінню?

Осінь — це вогненний птах, що, майнувши золотим, промінним крилом, сконає, спопеліє до-щенту. Шалений танок різнобарвної смерті, що ниже в бурштинове намисто гаї і садки“.

Чи-ж треба доказувати міць і ясність цього образу?

А таких у „Б. Р.“ не зрахувати! Чи ж треба звертати увагу на це глибоке почуття — розуміння природи, що на око здається тільки поетичним малюнком слів — а дає повний, тонкий краєвид, що одночасно є глибоким символом. Ця осінь — шалений танок різнобарвної смерті — це осінь і смерть буржуазних форм української державності.

І ось другий короткий приклад образу і настрою:

„Два мертвих трупи з обличчями білими, як нововипалий сніг, спокійно лежали обнявшись у ліжку, з виразом захованої одвічної таємниці на своїх непорушних устах“.

Цим образом починається і кінчиться „Б. Р.“, і тому він має виїмкове значіння. Це початок і кінець конструкції: два

причілки моста, що в'яже два світи — епохи, і через який переходять міст тільки тоді, коли один із них звалиться, згине.

Можливо, що це є суб'єктивний погляд, але я вважаю „Б. Р.“ за міст між двома світами — епохами української літератури, цеб-то дореволюційної і післяреволюційної, рахуючи від жовтня 1917 року.

З таких повних, глибоко ліричних і настройових образів складається цілий роман. Але одночасно ці образи, по формі ліричні і настройові, начеб-то відриваються від свого творця, одержують позаіндивідуальне, конкретне значіння і форму, стають коротким, як удар радіо і електрики, „епосом революції“.

І „Б. Р.“ від Інтродукції* до „Посвяти“, що творить 8-му частину, це — один цикл надзвичайно барвних і суцільних образів з цілою масою фрагментів і подробиць, які ні на одну хвилину не затемнюють загального вигляду, не усувають у сторону уваги від головної конструкції — цілоти.

Ще кілька слів що до драматичного напруження кількох сцен.

Є три найсильніші місця „Б. Р.“, що їх у драматичному розумінні не тільки можна б інсценізувати, але які, буди змальовані на кінофільмі, могли б давати глибокі сюжети драматичного, революційного вислову.

Це місця:

1) Із четвертої частини: „Палала червона заграва“ — де Іну, „Блакитну Іну“, будить до нового життя через звалтування „Великий, міцний Чоловік“ (лідер червоних) і коли він бере під своє революційне керування-опіку: „Ти“ — український нарід, що в незрозумілому самозабутті і знесиллі впав на „солому“ безтями (!) і тільки тоді зрозумів, як для нього „дорогий і необхідний великий сильний Чоловік“.

2) Із шостої частини: „Під місячним промінням“ — сцена на Дніпрі: „смерть Ганки“ (третій розділ шостої частини).

3) Із сьомої частини розділ п'ятий і шостий: „Смерть блакитних душ“.

4) „Посвята“ — в цілості.

Причиною нерозуміння „Б. Р.“ є те, що на око це твір фантастичний, без ніякого змісту; символічний, скажуть одні, або заплутаний—інші.

Літературна критика, а дуже часто „критика взагалі“, грішить у більшості випадків тим, що змагається за назви або слова, забуваючи про сам твір мистецтва, що його треба завжди аналізувати як продукт, який відповідає даній економічній добі — соціальним умовам.

І. між іншим, дуже часто визначається даний твір мистецтва за реалістичний, символічний і т. д. (тов. Кулик любить говорити про імпресіонізм...), але ці поняття це — тільки прості схеми, що мають значіння аксіоматичних математичних законів, і тільки тоді одержують реальну цінність чи саму реальність, коли відносяться до реальних подій даних фізичних прикладів.

Ми кажемо, наприклад, „Символіка Б. Р.“...

Але цим ми ще дуже далеко від того, щоб „Б. Р.“ визнати за яскравий приклад літературного символізму.

Це питання технічне в розумінні літературної техніки, але не напрям...

Фантазія творця бачить події образами природи. Або: дані події життя, за законом „асоціації понять“ (із психології), пригадують інші події, наприклад, з життя природи, що більше знані і зрозумілі людині,—і ось автор, малюючи словом або фарбою чи звуком, дає більш-менш доступні логічним поняттям людини малюнок, фрагмент чи відламок життя.

Таким „відламком життя“, ошліфованим у творчій майстерні пок. Г. Михайличенка, є „Б. Р.“, з цим, що саме життя в ньому, заховане за цілком ніби-то фантастичні, іноді не знати звідки взяті образи, типи людей, їх діла та історію.

Можна винувати автора, що таким засобом він ускладнює зрозуміння і доступність твору.

Але хто піде цим шляхом, хай наперед питається першого-ліпшого митця, що той на це скаже, коли йому зроблять пропозицію написати якийсь твір на замовлення, на підставі признаних і відомих, випрацьованих законів.

Це і є питання рутинізму в мистецтві—і через те ця метода шкідлива, „ретроградна“ і просто—глибоко консервативна.

Вертаючи до ролі фантазії (уяви), що мала місце у творчому процесі, коли писано „Б. Р.“, доводиться сказати:

В хвили творення „Б. Р.“ творча фантазія пок. Г. Михайличенка працювала в умовах виїмкового напруження і схвилювання. Це ж не тільки обставини денікінського підпілля, арестів, тюрми, розстрілів, а одночасно доба глибокої кризи революції на Україні і в Росії під ударами Денікіна, Колчака, Юденіча і т. д.

І через те для нас стиль і форма видаються фантастичні, а може містично-символічні, незрозумілі. Але я на цьому місці пригадаю знамениту фразу Й. В. Гете:

„Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichters Lande gehen“¹⁾,

розкопати умови творчої хвилини, що була народинами даного мистецького твору.

І власне ці умови—стан, це творення в передбаченні смерті, що синтезувало не тільки власне життя автора, але цілих віків існування людини. Так повстали: „Інтродукція, Аоріст і Посвята“.

І навіть нам—звичайній публіці пера та інших звичайних родів професійної праці—пізнати до самих глибин і зрозуміти цей творчий процес і схвилювану вищеподаними причинами творчу фантазію, що дала цю виїмкову технічну форму-вигляд „Б. Р.“,—надзвичайно важко.

Через те він для нас фантастичний і т. д., але по-за цими „фантастичними, незрозумілими образами“ заховане надзвичайно глибоке розуміння, прочуття—синтетична і суцільна картина української і світової революції.

Доводиться кількома словами, хоч як це живий матеріал, обмежитись на фарбах—колориті „Б. Р.“

Колорит цей треба розглядати у двох напрямках:

1) Колорит стилю, що виявляється багатством слів, які означають різнорідність барв (зокрема прикметників), дуже часто вперше введених пок. автором до української літератури.

¹⁾ Переклад:

„Щоб поета зрозуміти,
Треба в край його піти“.

Наприклад: „Блакить безмежних глибин голодних океанів“, „осліплююче яскрава сонячна блакить“, „прозорно-блакитний“, „розмаїтожовтий“, „вогненний птах“, „рожево сміялась Іна“, „тьмавозеленкувате освітлення“, блакитно-тьмавий погляд“, „червоно-димна“, „м'якість насиченої болотяної блакити“, „шуми багрові стихії Аоріст“, „жахливо-посиніла краса“, під місячним розірваним вітром промінням“, „блакитною плямою блілого світла з втомленим поглядом тьмавих очей“, і т. д. Багатство нових комбінацій барв надає „Б. Р.“ виїмкового колориту стилю.

2) Колорит поодиноких частин „Б. Р.“ також надзвичайно цікавий. Так, перша частина „Інтродукція“, сьома „Блакитні душі“ і восьма „Посвята“ мають означену перевагу блакитної барви. Зокрема сьома частина відповідає біляво-блакитній барві, як сніг у глибокі, зимові, місячні ночі.

Друга частина відповідає жовтій барві осіннього листя. Це настрій, „Коли пожовкне листя, а блакитна ніч вступить у свої права“.

Третя частина це — барва сепії, „Коли садок почорнів і безсиле сонячне тепло не могло змінити його вигляду“.

Четверта частина це — центральне місце „Б. Р.“: „Палала червона заграва“ відповідає червоній барві. Це „зростала червона заграва“ — „червоно-димна і незрозуміла“, це: „вблизу палала, грала гаряча червона заграва“.

П'ята частина „Аоріст“ — це барви шумів багрових стихії Аоріст; це „непроглядна темрява бурхливої ночі, в яку експресний потяг кидав яскраву смугу іскор, і дерева рипіли, стогнали. Чорні дерева — або: індиго й кобальт змішані з багровими шумами: глибокий фіолет нічної трагедії — смерти Ясі...

І останнє — „Під місячним промінням“ (частина шоста) — це барва місячної ночі на Дніпрі, коли в його хвилях відбиваються сні минулих віків і — шумить сучасність і майбутнє.

Це барва „місячного розіраного вітром проміння“, коли на хвилях Дніпра колишеться зеленкуватопосинілий труп Чоловіка — зеленувата, селединова.

Такий колорит „Б. Р.“. Можливо, що це суб'єктивна аналіза, але вона по всій правдоподібності правильна.

Спитаємо:

„Є в українській літературі один твір (поема, новела, роман), що з ним можна б порівняти „Б. Р.“?

Я шукав... Пригадував найкращі місця прози М. Коцюбинського, Л. Українки, І. Франка і т. д.

І говорю: „немає“.

„Б. Р.“ стоїть на шляху розвитку української літератури самотній, і немає йому ні одного подібного, не можна знайти твору, з яким можна б його порівняти.

Він сам „класичний приклад“.

Як це — скажуть критики — коротка новела, якийсь фантастичний стиль, незрозуміла фабула, короткий... (подумайте: 49 сторінок малої шіснацітки в виданні Д. В. У.)... і це має бути архітвір, класичний приклад революційної творчості?..

У цьому і справа, що „Б. Р.“ короткий, що в ньому така докладність, ясність і оригінальність стилю, що я бажаю всім нашим найбільш талановитим і видатним письменникам уміти таку масу думок і ідей („змісту“ як каже тов. Коряк) вмістити в такому короткому творі в такій короткій, схематичній конструкції.

Чим тішить наше око легка конструкція великого залізного мосту або віадуку?

А тим, що ми не знайдемо в ньому ні одного фунта непотрібного заліза, ні одної нити, ні шруби, котрі не були б потрібні.

І от такою композицією-конструкцією є „Б. Р.“

В ньому є все розраховане і потрібне: в ньому не знайдеш ні одного непотрібного фунта заліза-слова, ні одної такої ж точки-нити і т. д.

Наприклад (приводжу цілком нові місця):

1) „Ти був по той бік. З самого початку. Ти був тим, чим я стану завтра. А може сьогодні“.

2) „Ти радий був плавати у неї в ногах. Все тремтів і тулився до неї“.

3) „Білі ночі рідко бувають.

Ти не спав, але снів.

Білі ночі голодні. Білі ночі думку твою устрикнули. Твоя думка проснулася, встала.

Ти визирнув у вікно і — побачив“.

4) „Ганка сиділа осторонь. Звірятком. Під місячним промінням. Вона бачила вже втретє труп батька. Вона вже не могла плавати ані за батьком, ані за своїм місячним коханням. Під місячним промінням в неї спорожніла душа в німому стремлінню до тебе“.

І т. д.

Що ми маємо в цих поданих прикладах?

Крім усіх прикмет, висказаних вище, мусимо ще раз підкреслити докладність і ясність стилю.

Спробуйте переіменувати хоч одно маленьке слово. Спробуйте відняти хоч одну незначну фразу.

Ламається весь настрій, вся звучність мови, вся докладність вислову і ясність образу.

А спробуйте це зробити в наших інших письменників. Я певний, що у В. Поліщука, в його поемах, як от „Я. Курна-товська“ або „Адигейський Співець“, також у М. Хвильового і у П. Тичини у „В космічному оркестрі“ можна викреслити цілі фрази або відділи, і П. Тичина на те за кілька років, мабуть, сам згодився-б.

В „Б. Р.“—хоч він на око фантастичний, незрозумілий, цього абсолютно не можна робити, і—в цьому сила його стилю, в цьому докладність, ясність,—і одночасно: оригінальність.

Я певний, що коли б у всіх творах, признаних критикою за взірці літературної творчості, зробити „чистку“ непотрібних слів, або не конечне „не необхідних“ слів, то цілі томи звелися б до одного, без утрати своєї естетичної вартости.

А до того, не треба було б тратити скільки часу на їх перечитування.

Ми кажемо: докладність, ясність і оригінальність стилю у „Б. Р.“ є виїмковою в українській літературі. А одночасно вони дають коротку, скупчену форму, що вагітна і гармонічно-вагітна цілою низкою глибоких думок, ідей, що були захищені протягом довгих віків, і стихійно виринули на арену історії в мент революції,—з самих нетрів минулого—історії українського народу.

Залишаються ще два моменти, які я постараюся звязати в одну частину, щоб, ідучи прикладом пок. Г. Михайличенка,

дати найбільш коротку статтю, а в ній максимальну кількість думок.

Це музичність слова і настроїв, як гармонічна тональність музичних ефектів слова.

В українському мистецтві взагалі є один процес, котрого не має ні одно мистецтво інших народів, і котрий є питомий і виїмковий, тільки і тільки в українській літературі.

На це питання наша мистецька критика не звернула ще ні разу своєї уваги, а справа домагається самого солідного й серйозного дослідження.

Це: „Вплив української поезії слова на музику, і причини цього процесу, а зокрема: він виступає прикладом впливу Т. Шевченка і І. Франка на розвиток української музики і, мабуть, навпаки“.

Справа в цьому, що ні один поет у світі не діждався такої численної музичної інтенпретації своїх творів, як Т. Шевченко і І. Франко.

Візьміть „Кобзаря“—майже до всіх його віршів є музика, чи як солоспіви, чи хори „мішані“ і „а капелла“, чи оркестрові композиції і опери.

Також наша суспільність на Вел. Україні мало знає, що майже ціле „Зів'яле листя“ І. Франка переведено на мову звуків виїмково цікавими і глибокими піснями пок. Д. Січинського.

Питання, в чому справа?

А в цьому, що музичність мови, гармонічна тональність музичних ефектів слова у Шевченка і Франка, як ми це далі покажемо на коротких прикладах, і у „Б. Р.“ настільки глибока і сильна, що вона пориває музиків, підбадьорює творчу підприємливість композиторів, викликає в мистецтві „свого роду частинну синтезу елементів мистецтва“ (слова, тону і барв), що взагалі є метою, постільки ми ще не можемо мріяти про цілковиту синтезу всіх галузів мистецтва, якої не вповні досконалим прикладом була старовинна грецька драма, а сьогодні, напр., „Музичні драми“ Р. Вагнера.

В чому музичність слова у „Б. Р.“—ця музичність, що скріплює силу настрою? Справа досить проста.

Гельмгольц (відомий німецький фізик), а також Мах, у мистецтві т. зв. „інструментисти“ Франції й Бельгії, дово-

дили, що поезія впливає на нас при декламації високістю тону голосних за такою схемою (за Гельмгольцем).

Ця схема відповідає музичній шкалі. Вона надрукована в одному з творів Гельмгольца, якого у мене під рукою немає, і я подаю її з пам'яті, не виключаючи можливості помилки, але в цілості вона приблизно така, як її подано в схемі 1.

Тони: (g) (c) (e) (a) (e) (a)

Голосні: (u) (y) (o) (e) (a) (i)

Схема 1

В процесі, що виражений на схемі, полягає зміст музичності слова. Залежно від кількості слів даної художньої фрази, що в них переважають голосні: „е, а, і“, маємо високі тони, що їх вживає співак або декламатор у хвилинах драматичного напруження.

Подібна-ж справа з голосними: „и, у, о“, що вони зміцнюють у словах так би мовити „глибокі настрої“.

На цій підставі спробуємо дати аналізу (чисто схематичну) одного місця з „Б. Р.“

Наприклад: „Під розірваним місячним промінням Ганка „метушила**сь**“ (примітка 1) біля трупу, як кішка біля кошени**ят** підчас „небезпеки“ (примітка 2).

Аналіз: Момент драматичний високого напруження. І, розуміється, в ньому повинна бути перевага голосних „і, а, я“, що відповідають високим тонам шкали Гельмгольца. І так воно є: перевага голосних „і, а, я“ (21) над іншими (13).

Примітка: 1. Слово „метушилась“ визначає рух з гори в долину, і назад у гору—змагання. І ми маємо в ньому голосні: „е, у, и, а“ (схема 2).

Тони: (a) (c) (g) (e)

Голосні: „е“ „у“ „и“ „а“

Схема 2

Схема 2 показує на шкалі: від напруження тону „е“, через „у“, до найнижчого „и“ — тоб-то: спад, і потім скок, визволення тону до „а“.

Примітка 2. Слово „небезпеки“ означає щось невіршене але грізне. Через це чекання вирішення має однозначний тон, і потім: причаєння, засідка, взагалі непевність. На музичній мові шкали Гельмгольца, це: „е, е, е, и“ виглядає так (схема 3):

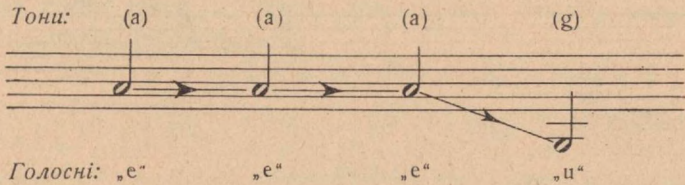


Схема 3

Звертаючи увагу читача на слова „заметушилась“ і „небезпеки“, нам ходить про пояснення, чому у нашому прикладі „Під розірваним промінням“ і т. д. — переважають голосні: „І, А, Я“ (підкреслені).

На прикладі нашої шкали це легко зрозуміле:

„Настрій драматичний у музиці віддають у переважній кількості високі тони (так зв. „високе: „С“, що його так люблять у колоратурових співачок і співаків...). І цей високо драматичний образ — коли: „Ганка метушилась під місячним промінням біля трупа...“ — Г. Михайличенка доповнює сила музичних звуків (високих) через використання слів, що мають голосні високі: „І, А, Я“.

Таких місць у „Б. Р.“ можна також нарахувати без кінця. Це є доказом, як далеко і як докладно зливаються в ньому драматичний настрій образу з музичними ефектами слова, просто можна говорити про „фізіологію звуків“.

Закінчення

Ми гадаємо, що ми можливо коротко, звертаючи увагу тільки на основні моменти, показали дорогу до розв'язання питання: „Естетизм Б. Р.“

Над аналізою наших сьомих пунктів треба глибше працювати, треба замість поодиноких прикладів, що ілюструють ці питання, писати окремі теоретично-пізнавчі розвідки з

царини техніки українського слова, зокрема по лінії граматики, фразеології, композиції, колориту й музичности.

На це в нашій добі, в нашій стихії творчого піднесення нема часу.

Ми можемо давати що-найбільше тільки напрямки, лінії, дороги праці тих, що йдуть за нами, покоління, бо ми покоління, що напрямки даємо, і остаточну розробку — реалізацію їх — мусимо залишати наступникам.

В цьому розумінні „Б. Р.“ являє собою напрямок, шлях, що його показав українській літературі зокрема, а всьому суспільству взагалі загибаючий у денікінських підвалах пок. Г. Михайличенко, і тому він на переломі двох періодів української літератури починає нову добу українського революційного письменства.

І „Б. Р.“ — в ідеологічному і технічному змісті це — міст, що в'яже дві епохи — доби української літератури, і хто раз цей міст перейде, для цього вже нема повороту: „назад“. Він мусить іти шляхом української революційної дійсности, або — загине, буде тільки трупом минулого, як це вже і сьогодні сталося з недавніми корифеями українського мистецтва.

20 червня 1923 р.
Москва

В електричний вік ¹⁾

(Спроба аналізу)

Великий завод чи рудня. Всю його могутню працю централізує машина. Побіч її головного кола, що регулює весь хід і рух заводу чи рудні, стоїть свідомий робітник. І хоч його праця не дозволяє ні на одну мить відвернути увагу від темпа-руху машини, він:

„слухає пісню безмежності“,

що її вона йому співає: цю пісню про похід у майбутні часи „електричних віків“.

У руках робітника „румпель“, і він „веде корабль машинізації“. І це основа. Він чує, що „повернути землю він має твердь“. Воскресає ідея Архімеда, і ось робітник — „нащадок прадідів великих“ — крикне:

„Еврика!“

„З провалля літ нова Америка“ вирине через

„Колектив, —
заліза міць і я“.

І в цей світ: „я бреду, і ти бредеш вперед“, — каже тов. Хвильовий.

У рудні, з рукою на румпелю стоїть робітник. Довкола його степ, широкий, тихий степ Донбасу. Це діється там, на цьому місці, в якому від віків могутні поклади вугілля чекають, щоб утворити:

„Електричний вік“.

¹⁾ Поема Миколи Хвильового, 1921.

Вони чекають, щоб видобути на вільний світ рукою робітника дати підстави новій культурі.

Капітал — грабіжний вік капіталістично-релігійної цивілізації не встиг вибрати всього вугілля для своїх злочинних цілей.

І робітник пішов думками в далекий світ майбутнього: „в електричний вік“.

У цю хвилю творчої візії майбутнього в ньому родиться цей момент ясности погляду на минуле, на весь вік історії людини від правічних часів до теперішніх часів — класового перевороту сучасності.

Це: „красномовного мудреця Бояна в хуртовину (минулого, теперішнього й будучого) промайнула тінь“.

І про цей стан творчої візії шепчуть степи, ці степи Донбасу, що криють у своїх грудях, у своєму чорному лоні цей чорний, блискучий камінь, що є основою будучого, що поведе нас у цей новий світ:

„Електричного віку“.

Це говорять „Степи Залізняка і Гонти“, а з них гомонить:

„Гайдамацький рев“.

І цей робітник, творець прийдешньої цивілізації, молиться:

„Отче наш — електричної системи віку“ —

На твоїх крицевих віях

Запеклася майбутня сльоза. —

Да святиться —

Твоє ім'я (стор. 5 в долині),

„Да буде твоя непохитна воля,

Там,

На землі,

як тут —

в заводі“.

Це „непохитна воля“ електричного віку. Він іде, наближається до нас, а в дійсності ми йдемо до нього кривавим шляхом класового перевороту, шляхом руїни цивілізації капіталу.

І так правильно, так глибоко щиро каже т. Хвильовий:

„Покиньте мрії мертвим.
Давайте посолодимо сучасний момент“.

І:

— „Ви хочете жертв?
Так і я ж хочу.
Чуєте?“

Але гнилий світ буржуазії:

„Розбуркає лиш Марат“.

І я (він — т. Хвильовий — робітнича класа):

„Поведу — і ваших і своїх дітей
в майбутнє“.

На Донбас сунула чорна хвиля реакції, контрреволюції,
білогвардійщини і Денікінської, і Врангелівської, і т. д.
Донбас вижидав гостей: „Троглодитного віку“.

А:

„До будинків
Тулилися примари переляку,
Десь скаучав собака,
а потім вив
на хмари“.

І в цьому моменті білогвардійського терору і наступу
гордо підносяться почуттям віри в перемогу груди робітника,
будиться в ньому могутня міць пролетарської диктатури, і
він знає:

„Хай — я почекаю“,

аж рознесе їх — переможний вибух революції, і він:

„біля машини стане“, —
„І ремінь заспіває про іншу перемогу,
Про авіо-часи“.

Так шумить степ Донбасу, так співає тим шумом пісню
майбутнього.

Щоб її уловити уявою, щоб зрозуміти таємницю Донбасівського степу, треба за т. Хвильовим піти думками і пізнати життя „кочегарки революції“, треба „держати в руках руппель“.

Він не хоче бути Маяковським, Гастевом, ні Єсеніном.

Він з „української діжки бере хміль“.

Він не поет бульварного футуризму, він не поет інтелігентської неврастенії імажиністів, футуристів і всякої поетичної публіки, що підшиваються під гасла революції і „пачкують“ через кордон радянської цензури свої анемічні, безнадійні плоди буржуазної гнилизни.

Він, лише він, має право сказати:

„І кому ж, як не мені,
Мисль свою пускати амазонкою,
в далечінь“.

І він має право сказати всій паразитній частині української інтелігенції, всім патентованим знавцям „рідної поезії“, всім псевдореволюціонерам:

„Ви розумієте мене?“

Слухайте:

„Во ім'я ваших — отця, і сина, і святого духа (!)
„Я — Ми“.

На місце давнього інтелігентського, індивідуального, егоїстичного поетицького „Я“ виступає „Ми“, переможне „Ми“ пролетарської диктатури, могутній свобідний голос — голос волі робітничої класи, трудових мас УСРР.

Не вам належить українська культура, не її буде творити ваше прогомоніле, інтелігентське „Я“:

„Да не будуть тобі бозі другі,
Тільки мое засмажене обличчя“.

І це не глушення з вас, колишні корифеї „української буржуазної псевдокультури!“

Це „сердечна порада“, яку вам у хвилі перелому культури дають Степи Донбасу, дають її словами пролетарського поета т. М. Хвильового:

„Бо мені (йому — поетові революції)
вклоняються не лишень
Дніпрові русалки“,
але також:

„океанські наяди“.

І хто розпутляє:

„Таємність міжпланетних мрій?“

Т. Хвильовий каже: „Я“ —

— „Я — поет робітничої класи“.
„Я лоно страдниці-землі
в троянди уквітчаю,
а кров
і бризки мозку під мечами
перетворю в вино і желе“.
А фаворити мої — бурі
Гієні очі попечуть,
і потечуть
часів Адама ріки“...

Ах, скоріше, скоріше вперед, щоб:

„заарканити цю мить“.

І замовк степ. Мовчить...

А в цій „мовчанці Донбасу“, в цьому, що затих
відгук його машин, що не димлять димарі, ховаються:

„Зорі далекого-близького,
і трагедія сучасного“.

Але встане „Донбас“ вільний і рухливий, і:

„Одно зусилля в зусиллях вікових,
і вільний Донбас заспіває вільним“.

І:

„сплете вінки історія
з фіялок — сміхострумок
і уквітчає шлях“.

Цим „уквітчаним шляхом“, каже т. Хвильовий (а він це
говорить, як поет пролетаріату і революції):

„Іду я похмурий в крицевих дзвонах,
розтаборився по всій землі,
Бори в задумі... Ідуть колони,...
Бори-колони,...
То я іду“.

Іду — бо „вічний дух мій“!

Це рух робітничої класи, рух вільної праці, що її класовий переворот визволив з вікових кайданів експлоататорів і багатіїв.

І так „споконвіку було“!

Не затримають розвитку історії, не припинять вибуху класової революції:

„Ви — легкої склизької, жабиної пристрасти“.

Ми творимо нове в історії культури, ми кладемо основи прийдешньої цивілізації. І це знає т. Хвильовий, що їх зробить революція, що цей тягар творення нового несе на своїх плечах пролетаріят і комуністична партія. І від імени всіх цих, що станули по червоному боці революції, він має право сказати:

„Я почуваю, як мої плечі піднімаються
у височінь:
Я проростаю мудрістю
Величність природи“.

І ще довго буде так. Ще не раз буде йти проти нас чорна хвиля реакції, контрреволюції, йтиме на нас кривавий наступ капіталу.

„Степ буде ревіти“ їх диким криком злочинного наступу, ще йтимуть вони на нас гірше „татарви і монголів із часів Джингісгана“.

І:

„Хай буде так! — інакше і не можна...“

А ми підемо вперед, ми, революційний авангард нової культури, ми, борці за комунізм, за нові права й нову цивілізацію людини, підемо за т. М. Хвильовим, так, як він каже в закінченні своєї гарної, сильної, революційної поеми:

„А я в той час, у електричний вік,
ступатиму по волі,
І в електричний вік—
Прийду“...

І всі ми туди прийдемо, ми, борці за нову культуру, за рівність прав людини, за всесвітнє об'єднання робітничої класи й селянства.

Така ідеологічна аналіза поеми „В електричний вік“ т. М. Хвильового ¹⁾).

20 вересень 1921 р.

Харків

¹⁾ Замітка автора. У наступних 1924-5-6 роках своєї літературної праці вогонь і могутній патос М. Хвильового, так яскраво висловлені в поемі „В електричний вік“, видатно погасли. Їх заступили поважні ідеологічні ухили, що стали причиною гарячої укр. літдискусії. Дивись останню працю цього збірника „На безкровному фронті“ та передостанню — „Заклик“.

Вир революції¹⁾

Одержав я цю книжку недавно в Москві. Симпатично виглядає. Зверхній вигляд, як на наші умови, надзвичайно гарний. Тов. Поліщук уміє видавати книжки. Він цей збірник назвав патетичним, вогненным словом „Вир революції“, і, здається, що з кожного слова цього збірника повинно зриватися буйне, ще „не означене, революційне“. Чи справді воно так, чи справді збірник „Вир революції“ є отим „виром“? Ось завдання нашої короткої рецензії.

Як я зазначив, зверхній вигляд „Виру революції“ дуже гарний, стиль нагадує збірничок „Гроно“, виданий у Києві. Чи стиль зверхнього вигляду революційний — справа не важна; важніше — придивімося революційності змісту, бо лише з цього погляду треба зараз аналізувати прояви літературного життя теперішньої хвилі.

Шість інтересних розділів, починаючи від поезії, через красне письменство до хроніки.

Відділ поезія дає багатий матеріал наймолодших „корифеїв“ української революційної „поезії“, з якого лівову частину забирає для себе т. В. Поліщук. Хочу звернути т. Поліщуківі увагу на один надзвичайно важний чинник у роботі поетів. Добре є писати багато! Поет мусить безперервно працювати над собою, але одночасно повинен надзвичайно критично відноситися до самого себе. Лише поезія, пропущена крізь нещадний, суворий фільтр автокритицизму, дає перлини мистецтва, наймогутніші твори, найсильніші плоди творчої експанзії. І, хоч як я поважаю т. В. Поліщука за його енергію, багатство темпераменту і ріжнорід-

¹⁾ Літературно-мистецький збірник. Катеринослав. 1921. Редактор Валеріян Поліщук.

ність мотивів, то саме цю недочоту автокритицизму вважаю за більший „мінус“ його творчості і боюся, що увага т. В. Юноші: „через тупе і холодне око шаблону для Поліщука прозирає небезпека для його хужожнього розвитку“¹⁾ — надзвичайно влучна..

У В. Поліщука (в його поезіях) маса слів, така велика, що затрачується сама ідея твору; вона її затемнює, плутає. Це виступає яскраво в поемі „Бунтар“. Я задав собі праці полічити кількість слів поеми (отримав 3820 слів), а думок, ідей мало! Ні одного образу, що б вривався в мозок силою барв, контрастів, сконцентрованого вражіння, могутнього патосу. Я прочитав раз, два, і шукаю, котрий образ найсильніший. Дослівно шукаю, бо в пам'яті (вона у мене добра) ні один не залишився.

Що з того, що є вигуки, як наприклад: „Вставай, піднімайся, робочий нарід“.

Або:
„Команда: „разом“,
Ляжте плазом,
Бомби, бравнінги наверх —
Смерть за смерть“.

Або:
„Ой, будуть бити,
Ой, загремить,
Аж бані з лаври позлітають,
Аж димарі“...

Або:
„Задвигтіло, задрижало,
Ура, ура,
Слава, слава —
І завмерло“.

Нема стислості вислову, конкретної, прямо брутальної (не грубої) докладності, ясності образів.

І ще одно (хай не гнівається Поліщук за ці уваги) порівняння, іноді фатальні, які вбивають на місці весь сильний ефект першого образу. Приміром: образ бою з 5 частини „Бунтаря“ (стор. 5):

„Слава, слава!.. І завмерло“.

¹⁾ Прогноза тільки частково здійснилася. Дод. авт.

Десь - не - десь
Чути — тахне стріл.
Сонце із-за хмари
На червоне вітрило,
Що на башті тріпотіло —
Впало зором, „наче кобець“(!)
Башта, мов „голубка“(?),
Забилла „крилом скривавленим“,
А святий Михайло
На вершечку башти
Сторопів од ляку,
І закляк“.

(Курсив мій. Дод. авт.).

Останні сім рядків безперечно вбивають міць попереднього образу, абстрагуючи від того, що гарна це башта — що, як „голубка“, дрижить на звук воєнного „гура“.

Дуже м'який чоловік т. В. Поліщук... (коли так співчуває башті...).

Здається мені, що дійсно цінна, артистична е 6 частина „Бунтаря“, і гарним чистим настроєм звучить закінчення 8 частини:

„І пишний сад із поля став...
Одно умре і друге встане
Нове життя, що більш доцільне і прекрасне“...

Доволі!.. На цьому має бути кінець. Образ сильний, гарний, але його псує т. Поліщук непотрібною філософською сентенцією:

„Це вся велика мудрість битія“.

Це не потрібне, на цю думку прийде кожний читач, що уважно перечитав поему, і через те сентенція автора є непотрібний додаток.

Я знаю: т. Поліщук не марксист, але можна революцію дещо глибше розуміти, ніж як „демократію“ з робітничого свята (стор. 10). Це мрія інтелігента з дрібнобуржуазним соком, а по-за тим поезії „Світовий закон“, „Правічна кров“, „На просторі“ і „Мій дух“ не мають нічого спільного з „Виром революції“; зате багато невдоволеного еротизму, який виливається в філософічних міркуваннях такого вигляду:

„І кожна з них так само тулиться
До кожного із нас по черзі,
Проте не підійде, не кинеться в обійми,
Але чому?“

І ще одна філософічна сентенція, що більше відповідає для статті на громадські теми, ніж до поезії:

„Нашо ці перепони,
Нашо морали гупої громадської закони —
Ми їх розвіймо,
Як вікову оману,
Гей із туману
На простори космічного буття“.

Годі в цій статті аналізувати уся психіку Поліщука — і я її аналізую тільки в площі революційности, і на цій підставі роблю свої висновки.

Що до „Великого Хама“, то мені здається, що відділ „поезія“ не стратив би на вартості, якби його там не було...

Перейдемо до інших поетів, що для них також треба кинуть не одно слово признання, хоч знову і тут у „Вирі революції“ мало революційности.

Поезії Миколи Терещенка викінчені формою. Образи ясні і прості, стислість і ощадність вислову, що їх можна усім побажати; наприклад:

1):

„Тіла —
Їх жер чорнозем,
Щоб годувати голодних,
А жаль схилявсь, мов лози, і
обертавсь у пісню“.

Або 2):

„В поту люд клав покоси,
а в копи... закопано, зарито
в рови, мов стерво, в ями“.

Або 3):

„Орепаються руки, й замерзає кров,
На вулицях, в хатах і в серцях.
Любов, любов, любов,
Під чоботи упала, мов холодний птах“.

Ні одного зайвого слова, образи сильні, прості, глибокі перспективою і тоном.

І багато можна таких замітити...

Вірші т. Терещенка, мабуть, найкращі з творів, надрукованих у збірнику, і, зрівнюючи їх — з віршами Семена Скляренка, головню останню сторінку (стор. 41): „Господарі червоної землі“..., і з закінченням:

„Хто стане впоперек шляху
Від гнилих рік
До Червоного Сонця“,—

то годі рішити, котрому признати перше місце — „в очереди“...

Твори т. Георгія Шкурупія не далеко відбігли від творів В. Поліщука. Шкурупій непотрібно задивився на нього, і тратить своє „я“.

Він сильніший ніж Поліщук, більш конкретний. Напр.:

„На-а бари-ка-ди...
Геть з дороги, чорносотенні гади,—
Це відблиск революції йде“ і т. д. (стор. 33).

Хоч, на мою думку, це не

„Відблиск“, а просто:
„Революція йде“.

„Відблиск“ не відповідно вжите слово.

Що до Черняхівської, Атаманюка і Стасенка, годі писати й судити на підставі вміщених у „Вирі“ творів. Здається мені знову, що вони мало мають спільного з революцією, крім „Поезії Гніву“ Стасенка.

Переходимо до красного письменства, задержуючись лише на творі Г. Шкурупія: „Розмова мерців“ (стор. 59) і Д. Корнійчука: уривок з драми „В неволі“ (стор. 75).

Г. Шкурупій є у красному письменстві більшим майстром, ніж у поезії; добуває сильних тонів, вживає інтересних контрастів і робить суцільне вражіння, а так завжди повстає справжній мистецький твір. Таким є напевно „Розмова мерців“. Образи суцільні, високо драматичні; напр.: опис крику

малого хлопчика-пролетаря, що чистив „ботінки“ і якого переїхав автомобіль. І цей хлопчина кричить:

„Чому мені забрали це моє марне нуждене життя“...

„Ой, як мені страшно-страшно, що не побачу вже веселого, блакитного неба“,

і т. д...

„Ой-ой-ой! Я не хочу лежать в цій тиші, не хочу“.

І закінчення нарису несе чисте повітря глибокої поезії:

„У світло-зеленій країні тільки байдужим є місце, бо інакше і вона стане страшним криком і тужливим риданням.

Махровим світлом квітне там небуття, і тільки байдужі можуть найти там світло-зелене сяйво, і немає там рухів, немає пахошів, немає нічого“.

Так у цьому моменті був Г. Шкурупій творчою уявою в світі посмертного життя, що для поета буває країною, де „Махровим світлом квітне там небуття“. На далі так, т. Шкурупій!

Як зразок простої, сильної прози, є уривок із драми „В неволі“ т. Д. Корнійчука. Це кілька простих картин з „земельної експлоатації, які може не дають високого художнього вражіння, але вражають реалізмом, цим брутальним реалізмом, що його так не любить „ніжний інтелігент“, а який так дорогий в час революції. Він не відповідає вимогам критики буржуазної доби літератури, він над нею, і ці образи треба брати так, як вони є. Це брутальність революційної естетики — і вона — може бути брутальна.

З усіх статей мистецької трибуни (III відділ збірника) стаття т. А. Петрицького займає перше місце. А. Петрицький рідко й мало пише; сам мені говорив, що не любить і не вміє словами висказувати своїх думок (він маляр і це його право), але зате коли напише, то інтересно. Так і є з його короткою, просто недокінченою статтею: „Сучасне мистецтво і малярство“.

Стаття робить вражіння, що її писав комуніст. Тов. Петрицький глибоко сприймає проблему кризи й упадку (етичного) буржуазної культури Заходу Європи.

І правильно, глибоко правильно, звучить поставлене питання:

„З Жовтневої революції починається нова ера соціально-економічного життя, а, значить, і нового світорозуміння, нова філософія, нова культура, нове мистецтво“.

І правильно міркує т. Петрицький: футуризм Москви (що до малярства) — це напрям, що малює незрозуміло, неграмотно, і справді це щастя, що:

„На Україні „бракує художників, що малювали б за рецептами звироднілого, упадкового футуризму“.

Хочу ще кількома словами розвинути глибше не закінчену, ще одну думку т. Петрицького. Він каже: „Вільна праця у вільного працівника людського колективу повинна бути не ненависною, неприємною; робітник повинен любити свою вільну працю, фабрику і матеріали, як любить театр актор, маляр-художник — фарбу. Цю любов повинно розвинути мистецтво“.

Так, тільки вільна праця (без експлоатації) — радісна праця вільної людини може бути підставою, на якій розвиветься нове пролетарське, чи колективне мистецтво.

Як довго революція не знищила до-щенту експлоатації праці, не буде нового, революційного мистецтва. Шлях до нього прорубуватимуть скрізь ліси міщанської і буржуазної ідеології поети, малярі та інші митці, переламлюючи власну психіку з традицією минулого, і, визволяючи себе з його болота, будуть поволі творити, так би мовити, „психологічний жовтень культури“.

Дуже простий, логічний висновок статті т. Петрицького:

„Не мистецтво для мистецтва — а для людини, як свято для людини, а не людина для свята. І через те мистецтво для працюючих.

І ще хочу підкреслити одну глибоку фразу:

„Коли робітники матимуть змогу брати насолоду в красі своєї вільної праці, тоді можна буде назвати мистецтво пролетарським“.

Не хочу входити в оцінку статей В. Поліщука — „Динамізм в сучасній українській поезії“, Юноші — „Поет чарів ночі“ і П. Е. Тромова — „Од ясної панночки до Уота Уйтмена“. Довелося б знову вернутись до Поліщука, а я пишу про „Вир революції“, як збірник. І коли треба коротко висловити свою думку що до динамізму в поезії (про що багато написано у збірникові), то я гадаю, що його в творах „Виру революції“ дуже мало. Поскільки я добре розумію, „динамізм“ має бути висловом руху суспільства, і то руху, не спокійного, як зорі в орбітах, а руху експлозії, вибуху притаєних, закутих сил природи та суспільства — класів. Чи дають вражіння вибухів могутнього динамічного процесу революції твори, вміщені у збірникові „Вир революції“, твори поетів і письменників, які кажуть: вони — „динамісти“ з Грона і не „Грона“, — і з „Виру революції“ і не „Виру“.

Я кажу, що: „Ні“. Категорично: „Ні“!

Що мають спільного з динамікою — вибухами революції розливчі, заплутані образи з „Бунтаря“, або твори незаспокоєного еротизму т. Поліщука з домішкою інтелігентського філософування?

Або вірші Терещенка, Шкурупія, Черняхівської і т. д., хоч іще у Терещенка і Скляренка дещо там є. І хоч довезний, багатий на слова „Великий Хам“ (я назвав би його „Нещасливий Хам“) — і в додатку „великий“ через мале „в“? Або всі твори „Красного письменства“? Ні, нічого не може — з порожнього не наляєш.

Треба глибоко, дуже глибоко не розуміти революції, щоб збірник назвати „Виром революції“. На мою думку, це — етикета на пачці „динаміту“, який насправжки є лише старий порох, перемальований дещо на-червоно. Це в моді — і, в решті решт, иншого шляху немає.

Інтересним є матеріал із „хроніки“, що дає доволі обширний огляд (хоч схематичний) культурного українського життя за другу половину 1920 і першу половину 1921 року.

Перейдемо до висновків:

„Вир революції“ не відлетів далеко від „Грона“, і не видно, щоб група „динамістів“ зрозуміла глибше весь вибух, усе потрясення, що їх викликав і викликає в історії культури

класовий переворот Сходу Європи. Вони пішли вперед, може пішли так далеко, як про це не мріяли недавні покоління українських поетів і прозаїків. Але, проте, вони ще лишилися поетами-індивідуалістами, інтелігентами, що переживають доволі глибоку психічну революцію, але вони ще не стали хоча-б соціалістами. В їхніх творах нема ще сліду і — спроб синтези цього катаклізму культури, цієї переоцінки вартости усіх політичних, економічних і культурних здобутків її, вони ще не кинули бомби, не підкладають міни під гнилий фундамент капіталістично-релігійної цивілізації — вони не у вибухові, а дивляться з грозою, а іноді з наївним ентузіазмом на цей „гігантський спектакль“, і в цьому — ввесь їхній трагізм!

Але і за цю їх німу участь, за цей наївний ентузіазм, за їх зусилля зрозуміти цей процес, майбутні покоління комуністичного світу згадають їх „тихим, щирим словом“, як піонерів нового, як прихильників нового світу комуністичної цивілізації. І таким цінним „камінням“, цеголкою при великій роботі та будові „Нового світу“, при всіх „мінусах“ є збірник „Вир революції“, хоч справжнім „виром революції“ він іще рішуче не є.

3 листопаду 1921 р.

Москва

Піонери нової культури ¹⁾

„На основі кількох характеристичних поем ²⁾ хочу доказати або, краще, звернути увагу, що деякі поети являються не тільки поетами сьогоднішньої, революційної хвилі (так сказати, продуктом даної доби), але вони забігають уперед, випереджують добу, творять духову надбудову на майбутній комуністичній економіці.

На тлі Неп'ї це звучить дещо парадоксально.

Навколо нас починає розвиватися шаленим темпом так добре знане нам з-перед 5 років життя буржуазної культури. Ця оживаюча стихія, якої ідейною базою являється приватна власність (спекулятивно-експлуаторська тенденція, звана „приватною ініціативою“, дає характер культури), вдоволена, що вирвалася з об'ємів комуни — заводить на території радянських республік свій бакхічно-гнилий танець капіталістичної культурної продукції — творить свою „духову“ надбудову на економічній базі Неп'ї.

І що робить нам, поетам революції?

Що робить нам, поетам „Червоної зими“, „Електричного віку“, „Космічних оркестрів“, „Каблепоем“, „Кривавих млинів“ і т. и.?

Нам залишається одно гасло, одна дорога, що одночасно і в освіті, педагогії і — науці, треба її назвати:

„Против течення“,

проти оживаючої струї буржуазної ідеології в мистецтві й у культурі взагалі.

¹⁾ Семенко, Хвильовий, Сосюра, Поліщук, Тичина та ин.

²⁾ П. Тичина: „В космічному оркестрі“. В. Сосюра: „Навколо“. Хвильовий: „Досвітні симфонії“ і „В електричний вік“. Семенко: „Каблепоема“. В. Поліщук: „Бунтар“ і „Ярина Курнатовська“.

Я ставлю питання просто:

„Т. Т. революційні поети! чи для нас може існувати Неп, як крок назад? Чи для нас, борців, авангарду і піонерів нової культури, може бути ідейне відступання в зв'язку з Неп'ою?

Теоретично ясно — не може бути.

Але загляньмо в картини — поеми, чи не вплинула Неп'а на наш невеликий гурток пролетарських митців?

Я думаю, що цього нема й не може бути. — Для пролетарської поезії, в ній самій, Неп'и не повинно бути, але з цього випливають зовсім нові завдання й ситуації. І вони видатно важні. В політиці і в житті — Неп'а а у нас:

„Против течения“ —

проти течії, і проти хвилі.

Двох думок бути не може. Неп'а, як тимчасовий стан переходної доби, як відродження і поворот до частинно капіталістичних форм економіки — це факт, але соціалістичні елементи господарства, пролетарська поезія, як поезія проти Неп'и, як стихія проти стихії, — це другий факт. Із цих двох фактів виникає для нас, пролетарських поетів, одна дорога, один фронт:

Охоронити лінію розвитку культури від впливу відродженого оживаючого капіталу, удержати червоний стяг радянської культури й цивілізації (прямо як біологічний інстинкт людини для охорони здоров'я) перед міцним наступом оживаючої буржуазної культури, зокрема зміцненого дрібноміщанського натиску.

Це важке завдання стоїть перед нами, в зв'язку з Неп'ою в цілій своїй грізній небезпеці.

Я констатую, крім цього, простий факт, який впливає з двох перших:

Ми стоїмо на лінії перелому фронту в економічному розумінні, і — стоїмо в самому центрі жорстокого бою двох світоглядів ідеалістичного й матеріялістичного в ідеологічному розумінні, вже не в умовах бойових фронтів, а щоденного змагання.

І ми маємо не тільки удержати ідеологічну позицію. Ми мусимо:

Виграти—перемогти на цілій лінії!

І не тільки це.

Перед нами ще надзвичайно складне, теоретичне й практичне питання:

На економічній базі Неп'и—боротися за поширення ідеології пролетарської (комуністичної) культури.

Чи ми залишилися вірні цьому гаслу, чи ми держимо цю барикаду, цю реду на лінії фронту двох світоглядів?

Нам треба зараз заглянути в саму глибину змісту поем, нам треба зробити аналізу нас самих, бо тільки свідомість якості продукції, правильності тактики, методів боротьби та її ідеології, дає міць почуття перемоги, є запорукою успіху—тріумфу.

І коли ми підійдемо критично до вичислених поем гуртка пролетарських поетів, то ми знову мусимо констатувати деякі факти, що дадуть нам означені критичні результати.

На підставі поданих в 1 примітці поем констатуємо: 1) територіяльно-географічне, 2) просторінно-космогонічне поширення світогляду українських сучасних поетів, опертих чи виростили на новій соціяльній базі їхнього операційного терену, тоб-то УСРР.

Це значить — давніше українські поети мали операційну базу — етногр. Україну як одну з частин Росії. На цій базі родилася поезія, як от: „Україно, Україно, рідний край козачий“, „Мово рідна, слово рідне“ й т. и. (не злічиш). Революція розірвала, так би мовити, національні межі поезії, ми її поширили (о — скажуть наші приятелі, з-за кордону — поширили на Росію цю прокляту, більшовицьку!..) Ні, ширше! На цілу землю, на масштаб:

(Південь, захід, північ, схід):

Евразія,

Америка,

Африка,

Австралія,

Океанія... (Семенко — „Каблепоема“).

(О-й-о-й! — кричить обиватель, що не бачив світу, крім Сквіри й Звенигородки, київського базару, української дореволюційної кооперації...).

Таку більш-менш дорогу робить Сосюра в поемі „Навколо“.
Сосюра йде такими краями, про які тільки рідко коли
чув спокійний „громадянин“ України. Свобідно йому і в „Ти-
беті і в Індіях“:

„Ох — які ж тут високі сосни,
Вже недалеко до Тибету!“

(„Навколо“, III)¹⁾

Або:

„Індія, кохана Індія“.

(„Навколо“, III).

Йому також свобідно й на другій півкулі — в Америці.

„Канада... й там знову брат... а там зоря Колумба,

і

„на південь, на південь,

Де пампаси розкинулись широко,

„Орляча голова“, „Соколине око“, „Слідопит“...

(„Навколо“, IX — X).

На цих прикладах бачимо, що українська поезія вийшла
зі стану хуторянської ідилії, з території України, і для неї
вся земля, світові питання, є одночасно сильними поетичними
імпульсами: інтернаціоналізм пролетарської ре-
волюції лишив свій очевидний слід на роз-
витку української поезії.

Але ми можемо йти ще даліше...

Ви думаєте, що на границях нашого глобу кінчиться
горизонт — краєвид революційної української поезії.

Загляньмо в „Електричний вік“ т. Хвильового й у „Кос-
мічний оркестр“ П. Тичини.

М. Хвильовий обіймає простір часу від „Троглодитного
віку“ аж до хвилі, коли:

„Ремінь заспіває про иншу перемогу,
Про авіо-часи“.

і на закінчення каже:

„Ступатиму по волі,
і в електричний вік
прийду“...

¹⁾ Цитую за В. Сосюрою: „Навколо“ (поема) „Шляхи мистецтва“
ч. 2, ст. 8.

Але всіх випередив у ширинах своїх масштабів П. Тичина.
Для нього мало землі, мало цього і так вже далекого шляху по всіх континентах і океанах нашого глобу.

І що для нього цей дрібний уривок часу від:

Троглодитного віку в електричний...

Це з „Космічного оркестру“:

„Благословені Кольори і Тембри і огонь,
Огонь і тональність всього світу,
Огонь і рух, огонь і рух“.

(Із „Космічного оркестру“, стор. 17).

І він стрімголов летить чи скаче в безконечність часу й простору:

„І що там крик? І що там вік?
І що поняття: „в день“, „уранці“?
Червоний крик, кривавий крик,
Червоних сонць протуберанці“.

(Там же, стор. 17).

і

„Летіть, летіть, до сонць керуйте,
Керуйте в круглий дах (!)“

або:

„Не надавайте значіння Сатурновим вінцям“.

або:

„Усім планетам, всім сонцям,
Свобода, рівність і братерство“.

(Там же, стор. 17).

Ще з П. Тичини один приклад, що його треба конечно подати, і дійдемо до формулювання—значіння першого пункту, це:

„Поети, у космос ведіть“.

Це там, де:

„На берегах вічності ходить сонце,
Ходить сонце в шлеях“.

На основі цих прикладів синтезуємо: українська поезія під впливом революції і соціалістичного світогляду поширила нечувано (як я вже раніш сказав) свій операційний терен наперед в географічному, опісля космічному розумінні, а,

крім цього, з меж української історії на: від троглодитного віку до електричного, а опісля, під впливом П. Тичини на поняття часу й простору в прямо математичній формі, від „мінус до плюс нескінченість“ або формули:

$$\lim (+\infty \dots \dots \dots -\infty).$$

Це поширення, поняття простору й часу, як операційного терену поезії, вияляється як надзвичайно корисне для її розвитку, для поглиблення поетичних поглядів, як творчої еманції (виявлення) даного філософічного світогляду, даної доби, що його можна назвати: космогонічним матеріалізмом.

Одночасно, з цим розірванням і знищенням вузьких рамок національної поезії в розумінні територіяльним і історичним, з виходом так би сказати: України в космос і період часу від

$$(+\infty \dots -\infty),$$

але по мості української мови, як технічному засобові, цього культурного руху, вияляється—в гурткові піонерів нової культури—революція стилю.

Стиль поезії, його технічний вигляд, це логічна картина, краще—„функція“ (в математичному розумінні) її світогляду.

І коли візьмемо під увагу широкість ідеологічних горизонтів-просторів, створених революцією, чи ж не було б анахронізмом в'язати так званою формою—що її видумав мозок людей, які не мріяли про електричний вік, про космічний оркестр, які не могли обняти одною думкою не тільки цих широких меж простору й часу, але крутилися у вузьких границях старинного світу, без Америки й Австралії, блукали в темряві поганства, християнської містики, забобонів, не знали телеграфу, телефону, телескопу, радіо, аероплану, енергокінетичної теорії Максвелля, не мріяли про те, що так, як Коперник в 16-м віці знищив теорію Птолемея, так сьогодні, мабуть, Айнштайн валить усі основи дотеперішньої науки, зводить до абсурду не тільки граммово-сантиметрово-секундову систему, але взагалі основні закони нашої наукової системи в царині механіки й оптики: 1) Тяжіння Н'ютона і 2) Теорії поняття „Космічного етеру“—сучасну поезію?!

В такому становищі, в новому, ніколи небувалому переинакшенні основних понять, в обстановці, створеній революцією, не тільки в соціальному, але й науковому, а також загально-культурному розумінні, ця „форма“ мусить бути інша, не може бути повторенням старих, віджитих схем, форм, як от: строф, ямбів, сонет і цілого цього „важкого й солідного товару“ з часів релігійно-капіталістичної цивілізації. І першу скрипку в цьому оркестрі (я гадаю, що здивуються всі мої літературні товариші) треба віддати Михайлові Семенкові.

Я чую вже протести, крики обурення й т. и., але це факт, який я буду старатись довести.

Я хочу цей погляд розвинути.

„Я розумію футуризм (не тільки „Семенковий“, але взагалі), як революцію „форми“. Він, Семенко помиляється, коли гадає, що він революціонер ідеї. В цьому напрямку він подібний, „рівний, або нерівний“. П. Тичині, Хвильовому, Сосюрі, Поліщукові й инш. Чей же ми тільки всі: „функція революції“, й наш революційний світогляд це—тільки поодинокі тони могутньої симфонії класового перевороту. В цьому розумінні „конкуренція, хто ліпший між нами, з погляду сучастности—анахронізм, а з погляду побутового була б у високій мірі міщанська.

Всі ми з більшим або меншим успіхом майстри „форми“ з революційної глини.

Але в цьому напрямкові (означеному розумінні форми) „Каблепоема“ Михайла Семенка, на мою думку, унікат революційної форми—ясности,—й більше нічого.

Ідеологія в останніх висновках така сама, що в „Електричному віку“, „Космічному оркестрі“, „Навколо“, „Кривавому млині“, то-що, але викінченістю форми, технічним упорядкуванням, гармонією архітектонічних груп, виміренням подробиць і оздоб, він (Семенко) всіх нас перегнав...

Чим, чим?—протестують різні голоси.

Вперше, у Семенка економія слів. Він у висловах короткий, часом брутальний, але все ж ощадний. Частіше недомовить, ніж пропустить зайве слово. Це метода виключних майстрів слова, які вміють мовчанням більше сказати, ніж лишнім словом. Звідси виходить у нього також ясність і конкретність образів (контраст з Поліщуком В.):

Наприклад: „Роздавіть диню Минулого“—казано так ясно й пластично, що нічого більш непотрібно. І коли порівнюємо його з іншими, то в них непевність, розпливність форми прямо дилетантська, коли не наївна. Це часто видно навіть у П. Тичини.

Друге, в Семенка—це так сказати, західньо-європейська конкретність—докладність вислову. Це надзвичайно важливий технічний бік поетицького стилю:

Наприклад:

„Пройдїть, народи,
континентом на континент“,

або:

„Викресані революції крицею,
На межі нових тисячелїть,
Стоять борці,
Революціонери й поети“.

і напевно, що тут для ясности думки не можна ні відняти, ні додати одного слова. Вирахованість така, що вона для поезії, здається, вражає.

У Семенка слова, їхній ритм звучать твердо й упевнено, і коли можна в поезії послужитися порівняннями з музики, то я скажу, що коли інші товариші, спеціально Тичина й Поліщук, пишуть свідомо чи не свідомо в моль-тонації, в них перевагу має фантазія й почуття, то в Семенка в даному випадку дур-тонація, і в нього—означена перевага інтелекту.

І коли перейдемо до Тичини, то в нього творча екстаза—пафос виливається словами в прямо деякій релігійній формі, в складах начеб-то якихось молитов.

І коли він кличе: „Дух, що пройняв еси все, хто ти єсть?“ має цей тон таємничости й покори, а може віри в нікчемність людини в порівнанні з космосом, тон каяття перед величчю просторів,

де:

„Не має меж...“

де:

„Пливе етер, струмує вітер“

у:

„Голубому молоці“ (!)

Але в Тичини нема цієї означености форми, нема її викутої наче з мармору чи алябастру.

І в цілому „космічному оркестрі“ нема її, крім місць, у яких екстаза поета стає математичною машиною, що невтримною силою виточує бриліанти. Наприклад:

„Я дух рушій, я танк-танк, автомобілів хори,
Моторами двигить мій двір гараж.
І я так легко, мов дітей на пляж,
Веду титанів у простори“:

Або:

„На берегах вічності ходить сонце,
Ходить сонце в шлеях“.

Або вже „цитоване“, яке я вважаю за найкраще, найщиріше, найбільш глибоке й сильне місце поеми. Це місце я читав і повторював, не знаю кілько разів, і мені здається (може воно надто суб'єктивне), що ця строфа ошліфований брильянт, що зворушує, як сльоза, міниться якимсь зачарованим світлом засвітів, і в своїй глибокій радості життя несе одночасно трагедію існування:

„І що там час? і що там вік?
І що поняття: „вдень“, „уранці“?
Червоний крик, кривавий крик,
Червоних сонць протебуранці“.

(„Шляхи мистецтва“, ч. 2, стор. 17).

Але, крім цих сильних, могутніх місць, є строфи, які, крім ідеологічної невидержки ньенько-патріотизму, мають форму, за яку треба Тичину лаяти; це майже вся IX пісня. Вона, на мою думку, не писана в надхненні, а, так би мовити, „на замовлення“...

„Хто, хто засміявся в Європі,
Кого на кутні узяло,
Що ми тут з голоду здихаєм,
А не даєся ворогам?“

Або:

- „1) Тісніше станьте, сильні духом,
Під прапором одним;
- 2) Так, так, ми пухнемо без хліба“.

Також, на мою думку, форма останньої пісні, хоча має претензію на деякий віщий тон, не суцільна, не видержана ні в ритмі, ні музичному патосі.

В кінці, біс його знає, я скінчив би поему на 6-ій пісні:

„О земле, велетнів роди“.

Я підкреслюю: цей ньенько-патріотичний настрій 9-ої пісні не гармоніює з космічним могутнім патосом, з пантеїстичним настроєм перших пісень.

Коли перейдемо до Поліщука, то в нього, крім легкості форми, сиплеться така маса слів, така змінливість — прямо хаос їх, що дуже часто не тільки думка, але й сам образ-картина замазуються, загублюють ясність.

У мене вражіння, що Поліщук у „Ярині,“ гарний оповідач, що розповідає інтересно, але мішає масу непотрібних дрібниць, додатків, фрагментів, які абсолютно розбивають гармонію архітектури, збивають думку з прямого шляху, не знати куди, потому знову беруть читача несподівано за голову й садять на правильний шлях.

І коли я сказав, що в Семенка працює інтелект, у Тичини патос і могутній п'єтизм до космосу, то в Поліщука дивна жіночість темпераменту, м'якість почуття й лірики і, що з цього виходить,—розпливність форми й каригідна не-економія слів.

Поліщуківі легко пишеться—це факт.

Але без важкої праці можна збудувати дачний домок, але ніколи монументального, архітектурного будинку... І легкість писання не все є запорукою краси і ясности. А в Поліщука настільки багато темпераменту, матеріялу й усякого другого поетицького краму, що, на мій погляд, ощадність не тільки не пошкодить, а, висловлючись „Неп'юю“, збільшить його і так уже видатний капітал поетичний Поліщука.

Що до самої „Курнатовської“.

Скоротити б треба було—на мій погляд. Це не поема, а роман. Він так і названий, але поміщений у „Шляхах Мистецтва“ між поемами. В кінці може не роман, а оповідання в ритмованій формі, сильно хаотичній. Мені „Курнатовська“ нагадує своїм ритмом і легкістю форми деякі поеми польського поета Вінцента Поля:

„Jasne słońce nad Podolem,
Po pagowach kraj się zboczył

Wielkim łukiem czy półkolem
Dniestr ku morzy się zatoczył“.

у Поліщука:

„Родилися і ми на Україні,
В маєтку батька на селі,
Радянське жито сіє нині,
Гурток селян на цій землі.

(Пісня V).

Крім всіх позитивних сторін, форма поеми чи роману, на мою думку, хаотична й не видержана. Це не ця свобода форми, про яку я згадую в зв'язку з ідеологічним поширенням світогляду, а просто розтріпаність і нескупченість.

На мою думку, В. Поліщуківі треба себе взяти в руки, а то попаде в манеру. А перед такою небезпекою не забезпечені ніколи навіть найбільші митці слова..

Я свідомо лишив на сам кінець аналізу М. Хвильового. Я почав аналізувати від Семенка й свідомо через Тичину й Поліщука вертаю до Хвильового.

Тичина, Поліщук — інтелігенти в своїй психіці й творчості, а працюють щиро для революції, Семенко здекласований життєвий бурлака, але означений інтелект,—ще до революції бунтар. Найближчий, на мою думку, революції й робітничій класі, і ще не здекласований письменською роботою — це Хвильовий.

У в нього нема пантеїстичного патосу Тичини, бадьорости й повної темпераменту, щирої легкодушності-радості життя Поліщука, нема також архітектурної викінчености Семенка.

Але зате він, на мою думку: „Складає скелі“.

Він не відчуває революції гнучким рухом інтелігента. Для нього революція — праця, важка, жорстока праця. І через те, що він узяв у свої нерви й кров—важку долю робітничої класи; він похмурий, скупчений, як людина праці й борні.

І в нього нема:

„Червоних сонць протуберанці“.

У Хвильового також:

„Сонце. Ох, Сонце моє...
І ти захмарилось-думаєш?“

...замислилося сонце“.

„Розтаборились тіні...
Яка глибінь. Яка глибінь.
Коли замислюється сонце...“

(„Досвітні симфонії“, стор. 8).

І в Хвильового світ це — тайна, глибока тайна, це:

„Син чоловічий йде.
За кроком, крок — іде.
І сниться йому море,
І сниться йому штурм,
І він такий похмурий...“

(Там же, 19).

У нього видержана, скінчена форма, економія слів надзвичайна. Робітник не тратить зайвих слів, він не балакучий інтелігент! Я наведу ще лише два місця з творів Хвильового, щоб пізнати його означеність форми, її силу, викінченість і простоту (з вірша „Тіні“, там же, стор. 13):

„Темно, в голубих проваллях мряка
Я казками спати захотів,
а небо нанялось напевне плакати“...
„Тіні, падають тіні,
свист нагая Т'ера,
Хлопці. Скоріш на коні.
Коні.

Коні.

Коні.

Жах“.

Це абсолютно викінчений малюнок і тон.

Або вірш, який я вважаю за один із найкращих революційних віршів, який, на мою думку, дає синтезу надзвичайно багатьох думок і почувань, написаний в дуже рідких випадках творчого напруження. Я прохаю всіх читачів звернути увагу, вчути, вслухатися в цей дрібний, такий, „невинний, на перший погляд, вірш; це:

„Подивись на крицю — потонули очі,
В криці пророкую про останню ніч,

Докує зазуля — і замовкне в нетрах,
І шугне в кошару по-кошачи шум.—
Розплети задуму на полотнах сонця!!!

(Курсів мій. В. Г.).

Хочу божевільно, хочу через край,
Бо в сонця далекі за шляхом чумацьким,
Кинув хуртовинно поклик золотий.
Слав я в кочегарці — на жарині погляд,
Сумував лосунем в лісі в-осени,
Як ховався місяць в пелюстках світанку,
І як тепло сіяв діяменти схід.

Розплети задуму на полотнах сонця,
Хочу божевільно, хочу через край,
Бо в сонця далекі за шляхом чумацьким,
Кинув хуртовинно поклик золотий“.

(Там же, стор. 15).

Я лиш навожу цей прекрасний вірш і не хочу його діткнути холодним гострим ножем аналітичної критики.
На мою думку, це був би злочин і вульгарність.

В боротьбі відзначаються герої — в часі кризи, нещастя, бою, або катастрофи самоозначають себе інтелекти.

Вони дають також характер культури, хоч самі є лиш функцією, продуктом життєвого процесу маси, даного людського колективу — його волі: волі колективу.

В українській революційній поезії спеціально 20, 21, 22-го року — виступають у всій моці своєї глибини загально-людські проблеми, космічні питання. Вона вийшла з вузьких національних рамок і зробилася, так би мовити, незалежна від простору, але зате з означеним, яскравим стягом часу — нової ери історії людини — ери, якої початок дав класовий переворот Сходу Європи. Скок від „Садок вишневий коло хати“ до „Каблепоєми“, скок від „Гайдамаків“ до „Електричного віку“ або „Космічного оркестру“ — доволі високий.

Він ризикований, але оправданий історією.

Також скок від „Музагета“ до „Шляхів Мистецтва“ це — справа життя і його соціологічна конечність.

Піонери нової культури...

Завдання важке й історичне.

Геть старі стилі й звички, геть нагромаджений віками релігійно-капіталістичної культури літературний крам, геть давно витоптані шляхи.

Революція це — аксіома майбутнього.

Початок нового періоду цивілізації (ми не дурно пишемо: „революції року такого-то“) зроблений. Не від Заходу Європи й капіталістичної Америки можна сподіватися обнови свободи й прав людини.

Полудне західньої цивілізації Європи минуло, годинник історії показує на Схід.

Піонери несуть із собою засновки далекого майбутнього, вони дають синтезу теперішнього, вони стараються поривати на завжди зі старим, дряглим, гнилим...

В них основа майбутнього, вони піонери — нової, червоної культури.

30 травня 1922 р.

Харків

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 нескінченість кінці, що хоче одним словом віддати безмежність віків — час, і нескінченість 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 майбутне“, 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 Коряк, 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 предрешеним 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, Загул, 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 неуловимої 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 Шкурупій, 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 переходною добою.

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 одкрито 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 fronti?

Так поставлене питання ставить західно-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...

Західно-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 брєніли, наче брєнькіт крил комара біля кур'єрського паротягу, що йде з усіх сил вперед...

І ще сьогодні так брєнять...

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'і“, ми від комунізму ще дуже далеко. Його також не був би в силі створити в часі кількох років і високо-культурний Захід Європи.

Велике зявдання 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 револьюційного 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 - марксистки — 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 згинути через свою „аетичність“ в політичних формах капіталу.

Він отримує нову форму через міць револьюційної етики в новому револьюційному мистецтві, і зокрема в панфутуризмі.

Не будемо сперечатися за назви.

„Панфутуризм“ чи який інший „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.

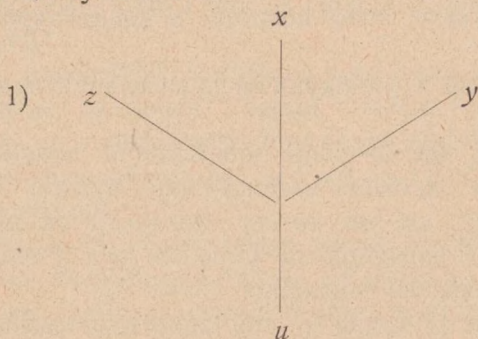
Чи з тою основною постановкою питання (з нею, мабуть, погодяться В. Коряк і М. Хвильовий) можна погодити проголошену Семенком і Шкурупиєм програму панфутуристів? Я свідомо ставлю так широко це питання, щоб пошукати одної платформи для всіх революційних елементів українського мистецтва, щоб закинути цей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

Факти, що укпрпролеткульт—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 стале 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 змінюється 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 , отримуємо нову фактуру, витворену конструкційним методом, і можливо, що таким шляхом дійдемо до нової синтези мистецтва.

Чи це буде мистецтво переходової 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 оглянуться, як почнуть уступати зі своїх революційних позицій під натиском оживаючої, під впливом Неп'ї буржуазної та міщанської стихії¹⁾.

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

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 матеріялу, 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 матеріялу; 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 західньо-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“, была ли война, 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'ї 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 об'легшують відродження буржуазних і міщанських тенденцій в літературі, при економічно-політичних умовах Неп'ї.

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 підємо на дешеву рекламу, пусті слова, фанфаронаду, а тим більш наївно-самовпевнену глупоту.

Цього не можуть вимагати організатори видавництва „Гольфштрому“ 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, щоним зустрічається „сделки мальчиков“ до десятиох років.

Коли б Г. Шкурупій, хоча б на 25%, відносився з респектом до так поважного напрямку, як „паффутуризм“, 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 святинією Атени 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 пустка, духова 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.

Перемагає „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 залуку, 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 зализли 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 матеріялізму — єдність матерії, її монізм, як кажемо теоретичною мовою.

По-за матерією та її рухом нема нічого, навіть кантівські абсолютні 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 матеріялізму, що випливають із Мінковсько-Лоренцівсько-Айнштайнівської аналізи світу.

Коли це так, то треба категорично застеретися 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 матеріялізму 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 частині.

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 міщансько-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 матеріяльну, що виходить безпосередньо від нас, і 2) другу, також цілком матеріяльну, 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 „твор 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 Енґланд“.

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

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

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 ріжнорідність продукції.

Не ріжний зміст і ріжна 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 статі 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“ влямається, як це говорить, „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 „псевдоматеріалістична“, — 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 матеріалістичною 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 щиро 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 реальности, 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 єдности, 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 Держвидавком 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 помилюся 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 перемагали, 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'ятий я!“—викликає П. Тичина, коли бачить „сто-розтерзаний Київ“... Цей Київ, що був центром чорнотенства, реакції, гетьманщини, петлюрівщини, українського міщанства й назадництва.

¹⁾ Друк „Прол. Правда“, 1925 р.

П. Тичина прагне Месії для України у вигляді геройської 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 міжзоряному 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“.

(Підкреслення 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 притулився 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 символістом. 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“ повівся „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 говорять 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 пізенько.—

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 туманяць
Королі й царі,
То за ними отаманяць
Скрізь пролетарі,—“

(Стор. 11).

але я не дуже задоволений (технічно) з фрази „Пролетарі отаманяць“. 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 допомгло. 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 звук 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 ґрати 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 щирого 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 зятямити собі всі революційні та не революційні міщани із сучасної української літератури.

Тепер про поеми „Живем комуною“.

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

Бо ж справді до значіння „Живем комуною“ 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? Яюсь, 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 шляхом-батьком, 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 комуною“—найменш вдаль 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 жаклива.

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—спізнався.

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 сьогоднішньою 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 творчости, 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 музиком — 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 — чудака — тфу!“

А Дизю 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 складати 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 владитель „похоронного закладу“ в Станіславові дав домовину та поклав у своєму „сарая“. Аж тоді нанесло станіславівське громадянство: паночки і т. д., квітів та прибрали домовину вічного бурлаки.

Українське громадянство Галичини розуміло Дizia Січинського — як символ свого поневолення, так національного, як соціального, але — забувало, що якраз причиною „Сміху кризь 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 загріти 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, будши продуктом означеної класи й означених історично-побутових умов, б'ють усією силою власної життєвої дійсности 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 творчости!“

Це маємо в Бодлера, автора „Fleurs de mal“, людини, що з низів паризьких люпанарів, шинків, у товаристві „апахів і повій“ посилала 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. „Поліціанти“ 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 почувеш 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 пісню“, „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'ємонту — Східної Галичини.

А творчість Дениса Січинського?

Щоб дати відповідь на це питання, треба кількома словами з'ясувати загально-теоретичне питання про зв'язок 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 марксіівсько-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 розслідувати 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 заплісних, 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 заплісних 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 вжегадав, його „Нещасному коханню“), 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'ятнує форми, стиль цього моменту жорстокими вдарами 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 антисуспільности 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, заплісного, 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-крайньому 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 Горького „На дні“ („мій організм затроений алко-голем“), перестає бути ліриком; в потомлених нервах зривається сила, що переходить у могутність, і слухача пориває, хоче йому показати цей світ — у мріях —

Повний ясности, ширости, 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: „regeat, regeat! ганьба, ганьба!“

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

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 другим — брильянти й перли музичної творчости: „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 розвиткові 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 маштабу (Леонтович, Сениця, Стеценко, Людкевич, Січинський), і думаю, що сповнюю 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 „Реєг 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

Заклик ¹⁾

Пришов 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 руїни 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 смерти.

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, завсігди праве!“ Він безнадійний ідеаліст. Це толстовстизм, що засуджений на смерть.

Маніфести Марінетті, подібно ж як маніфести Дада та інших, це — „путевки“ 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 тріюмфів життя, ми хочемо тріюмфу-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 усим, 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 — влітає 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 зацепити 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 одиноким революційним елементом протягом майже цілого десятка літ, приблизно від 1913 року до 1923, коли вже притих життєвий темп Франка, Коцюбинського, Л. Українки, настала хвиля затишшя світової війни та націоналістичної бакханалії лютового 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 відограв 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 убраться у фрак та лакові черевики, і дали досконалу маскараду 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 зачинають виходити з лав Червоної Армії, селянська молодь, майбутні лави Плугу ще тільки підрастають 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, зачинають 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 перевероту й уловлення побуту переходової 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 дозволену 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 патик у бік корисності, практичної вартости при „вживанні“ твору або, як це тоді говорилося, „революційної доцільности твору“ (гасло „чи даний твір організує масу, чи ні“).

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

Рух-швидкість зі збірника Гроно осягнуто!

На арену української літератури виплинули нові десятки щоденних 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 видно зниження якости 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, Гартгах, Молотах, Сімах (ще їх тільки в Ланках бракує...). М. Семенка похоронив раз Зеров, вдруге Дорошкевич і тріюмфують, 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 Плузі, 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 — Плуг 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 вирости, 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, звязана з розвитком України останніх літ так в економічному, як культурному розумінні.

У звязку з наявністю кризи зараз, і з зазначеними процесами в минулому, ми повинні підкреслити факт відсутности „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 сучасности. П. Тичина лірик-символік не відповідає героїчній сучасності доби. В. Поліщук при своїй „плодовитості“, вже, мабуть, минув zenit своєї слави й популярности. В. Сосюра ще, мабуть, не сказав останнього слова, але при глибокій революційності немає в нього ні волі, ні матеріялу до того, щоб стати показчиком 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 артистичности та технічної досконалости 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 все раз і все раз 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 одсталости, гетьманства, гайдамаччини, хуторянської анархії й провінціалізму.

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 сучасности 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. Горький, Л. Толстой і Достоевський.

В українській літературі, в літературі „сонячної Італії“ Східньої 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 сучасности!

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: затягнутої петлі баласту артистичних традицій минулого; не бачуть перспектив майбутнього через кордон НЕП'и.

В крутовороті тих двох категорій сучасности 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 „Божественну 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 признаваться до своєї класи, утримувати з нею звязок, життєвий звязок. 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'и. 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 снання. 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 міжнародній 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 стратили революційного темпу, а йдуть твердо вперед.

Для нас минуле тільки засіб пізнання сучасности 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 сучасности, що їх розв'язання необхідне для перемоги над минулим, для розв'язання проблеми української літератури на шляху революції.

НА БЕЗКРОВНОМУ ФРОНТІ

УВАГИ ДО УКРЛІТДИСКУСІЇ

1. Соціальні причини української літдискусії

Ми знаємо, що кожний процес у „надбудові“, зокрема в літературі, мусить мати свої причини в процесах тих соціальних груп, що створюють цінності надбудови. Знаємо також, і це не підлягає ніяким сумнівам, що підставою всякої марксівської аналізи є докладний облік, або, так би мовити, статистика.

При зазначеному в наголовку цієї статті питанні ми не маємо, на перший погляд, докладних статистичних даних. Зате маємо деякі дані про ці суспільні процеси та міжкласові перегрупування, що відбуваються зараз на Україні й котрі нерозривно звязані з такими ж перегрупуваннями та суспільними процесами останніх років, зокрема 5 років Неп'и.

Ще в 1921 р. тов. Ленін, обороняючи необхідність заступлення „розв'орстки“ харчовим податком, звернув увагу на те, що село „осереднячилося“, що куркуль зведений до кількох відсотків, а кількість бідняків зменшилася. Багато їх стало середняками.

Зараз економічна міць села збільшилася, промисловість не може покрити купувальної потреби його. Одночасно зараз ми маємо побільшення робітничого бюджету, вирости економічні та культурні потреби робітничої класи.

І, з другого боку, в звязку з відродженням та відбудовою економіки, з розвитком добробуту тих основних клас радянського суспільства, ми мусимо підкреслити піднесення добробуту таких верств, як от міщанство та інтелігенція, — верств що найбільше проклинали та нарікали на страхіття громадянської війни, але котрі найменше потерпіли від неї й найскорше повернули до „людських умов життя“ в їхньому розумінні.

Зокрема в умовах України ми бачимо серед тих міщансько-інтелігентських кол різні групи, що їх можна поділити без великої помилки на таку схему:

1. Радянська група, що зрозуміла правильність політики компартії й радвлади, швидко зрозуміла свої помилки з 18-го, 19-го й 20-го р.р. і щиро взялася за працю над радянським будівництвом.

2. Зміновіхівська група, що каже: „гарно, що більшовики зрозуміли потребу утворення української державности, хай вона собі буде „робітниче-селянська“ в лапках, а ми працюємо зараз культурно, використовуємо для розвитку українського народу ті можливості, що їх нам дає радконституція й радзакони, а в майбутньому побачимо, як то буде з комунізмом та диктатурою пролетаріату. А зараз — збираємо свої розпорошені засоби й сили“.

3. Автокефалісти й ті всі націоналістичні угруповання, що ще не залишили релігійного „ідеалізму“, що, з одного боку, блокують зі зміновіхівською групою, з другого — стараються примазатись до радгрупи, щоб здобути як найбільше свободи руху й т. д.

І є ще всякі роди посередніх верств, ще не виявлених, але які в умовах складної соціальної структури України, і хоч цього терміну невідгідно вживати, історичного українського анархізму, мають надію на розвиток та зміцнення.

Який звязок має ця схема, утворена на підставі реального підрахунку життя з літжиттям, зокрема з укр. літди-скусією?

Ми гадаємо, що тут лежить кінчик нитки, що від нього дійдемо до самого клубка.

Ми, напевне, помилялися у нашій аналізі, коли б ми ствердили, що наш пролетарський і селянський авангард літератури є класово однорідний в тих двох перекроях.

Ми — що найбільш — можемо говорити про деяку класову однорідність Плучан, коли візьмемо селянство, як класу, в сучасну хвилю до 80% середняцьку.

Що ж до класової однорідности пролетарського авангарду української сучасної літератури, то тут про однорідність, на нашу гадку, годі говорити. Робітників ми в цьому авангарді майже не маємо. Є деякий невеличкий відсоток селянських бідняків, що короткий час працювали на шахтах і опісля, вже у вогнях громадянської війни, виростили на свідомих пролетарів, вступили до партії й свою долю на все життя звязали з революцією. Найвидатніший відсоток про-

летарського авангаду це — здебільшого дуже сирова, ще й сьогодні політично не вироблена півінтелігенція українських містечок, публіка, що покінчила або й не покінчила до революції гімназії, яка, може, багато црацювала над собою, багацько пережила у вирах революції, але для якої велике містоз й ого фабриками й пролетаріятот — не її стихія, яка ще не позбулася своєї маломістечкової міщанської психології. Вона мала колись більше звязків із селом, ніж зараз із фабрикою й заводом, але цей звязок пірвався. Ця група живе зараз життям міського „парвеню“ (новика), не вміє глибоко аналізувати ні синтезувати сучасности, вона у своїй психіці з політурою соціалізму залишилась анархічна у своїх життьових ідеалах, міщанська в підході до життя.

Вона, ця група, любить революцію; без революції її не було б. Вони, письменники тої групи, замість того, щоб так, як сьогодні, працювати по різних газетах і журналах і бути ненайгірш забезпеченими в основних кадрах, без революції, — вели б злиденне життя задушеного українського інтелігента та півінтелігента, що писали непотрібні твори на „собачем языке“.

І ще є в цій групі категорія родової української інтелігенції, частинно звязана з рев. рухом на Україні в нацрозумінні, що жила традиціями української романтики й частинно брала активну участь в політичному житті, чи то в партії УСР, чи УСДРП, чи правіших.

Ми бачимо, що цей пролетарський авангард укр. літератури, так би мовити радянської літератури, класово так скомбінований і ріжнобарвний, що говорити про класову однорідність нашого пролетарського літературного авангарду ні в яких умовах не можна. Розуміється, що так пролетарський, як і селянський авангард прийняли щиро й без хитрувань постуляти компартії, вони є важливі чинники в культурному будівництві радянської України.

Це не виключає, проте, тьми тьменною найбільш ріжнотманітних, своєрідних інтерпретацій соціалізму в практичному житті, це не виключає того, що ця публіка, яка тільки в процесі революції лизнула марксизму та ленінізму, надзвичайно легко підлягає ріжним хитанням і впливам, зокрема при цих швидких змінах соціальної структури Укра-

їни в частині міської та маломістечкової інтелігенції й міщанства.

Ми повинні сконстатувати зараз такий безсумнівний факт:

При всій наявності соціалістичних чинників в економіці та в побуті й культурі НЕП'а робить своє. Відродилося в інтелігентських і міщанських колах давнє життя, підмазане революційними гаслами головню в тих групах інтелігенції та міщанства, що ми їх назвали змі новіхівськими й автокефальними. Ці кола через безпосередній контакт у житті впливають свідомо та несвідомо на кращі кола радянської інтелігенції, також і на комуністів.

Розуміється ідеологічний анархізм цих груп впливає на пролетарський і селянський авангард літератури, використовуючи для цього свою більшу культурність, наукову так звану ерудицію, більш рафіновані, богемсько-культурні способи життя.

І — що більш, ці верстви економічно „обростають“, що більш виліковують вони свої рани, завдані їм громадянською війною, то більш — міцніє їх ідеологічний вплив на молоді елементи пролетарського й селянського літературного авангарду.

Ми ж не повинні заплющувати очі не факт розпаду Гарту. Можливо, тут мала своє значіння смерть тов. В. Блакитного, але основною причиною була якраз класова ріжнорідність нашого прол. літавангарду. А закріплення позиції київських неокласиків через Союз з т. зв. Вапліте? А утворення Вапліте як такої? Не в статуті справа! Статут може бути найбільш „лівий“, найбільш ортодоксальний. Але дійсне життя організації? Замкнутість невеличкої кількості видатніших письменників від молодняцьких мас, відірваність від робітничого життя, завзята боротьба з Плугом, що класово найбільш однорідний і організаційно найбільш міцний?

Чи завзята полеміка сучасних ідеологів Вапліте з Плугом іде по лінії єднання? Чи йде вона по лінії одного з найважливіших постулатів ленінізму — єднання пролетаріату з селянством?

Ми гадаємо, що тут нічого спільного з цими загальними лініями політики компартії немає.

Гарт у свій час боровся з Плугом, боровся завзято та вперто, головню що до організаційних форм. А все ж таки, що до масштабу громадянської праці, Гарт ішов „у хвості“ за Плугом!

З організуванням Вапліте боротьба з Плугом поглибилась; тут уже навіть немає не то змички, не то контакту в організації літературної продукції, а є завзята полеміка, що підриває нормальні умови праці Плуга.

Де соціальні причини цих ворожих відношень, де соціальні причини тої півторарічної дискусії? Ми повинні констатувати на цьому місці цей факт, що причиною міцного існування Плуга є його класова однорідність у більшості його плужанських мас. Плуг витримав бої з Гартом, витримає всі атаки Вапліте. Плуг робив помилки (зв'язок з Ваппом), Плуг їх виправляє.

І навпаки:

Класова ріжнорідність, сорокатість членів так Гарту, як Комукульту, як також це буде з Вапліте, була і є причиною їхньої організаційної нестійкості, їхньої ефемеричности та ідеологічних хитань.

Гарт був у свій час доволі міцним осередком лівого напрямку революційної укр. літератури жовтневого періоду. Гарт доволі міцно держався на революційних позиціях. Гартом керували комуністи. Але маса членів Гарту була класовою мішаниною, яка в своїх ідеологічних хитаннях виражала хитання широких верств громадянства, з якого вийшла.

Вихід В. Поліщука, що вияснив мотиви свого вчинку окремою брошуркою. Вихід В. Сосюри. Вихід і звісного перекинця Г. Коляди. І так далі.

Це доводить тільки, як хитається в своїх ідеологічних і організаційних позиціях ця жива, енергійна але класово ріжнобарвна письменницька маса, перед якою історія поставила велетенське завдання революціонізувати життя й побут укр. літератури після жовтня 1917 р. І розуміється, що на 6-му році Неп'и, коли підправив свої справи український міщанин і інтелігент міста та містечка, ця класово ріжнорідна маса укр. „пролетарського авангарду“ (в лапках) підлягає впливам своїх рідних класових груп, зміцнених і бадьоріших, ніж це було в 18-му, 19-му, 20-му і 21-му роках.

І звідтіля пішов наступ на Гарт. Академізм заімпував „неофітам соціалізму“, і—створено Вільну Академію. Вже не масова організація, вже не організація, у якій міг стикатися з олімпійцем і Плужанин, що вже ставав прол. письменником, і роб.-та сількор.

Висока кваліфікація визначає можливість вступу до цієї академічної корпорації. Пригадується прислів'я: „Не дай боже з хлопа пана“ або „Пани дрібонькі як мак, а вуші як капці“.

І цю високу кваліфікованість на прол. письменника мають визначати колишні корифеї комункульту та зараз „проф. скотарства“, як от Слісаренко, визначають інші спритні люди, що зуміли заховуючись за авторитетом М. Хвилювого й вигинаючи його інтелект, як їм хочеться, влаштувати свої літературні позиції; будуть визначати Йогансени й т. д.

Лівий фронт укр. радянської літератури зараз розбитий. Класова мішанина, яка висадила в повітря Гарт, що в 1923 р. скупчив у собі всі здорові елементи революції в царині літератури, не може в 1925 р. згуртувати навколо себе прол. письменників України. Вона буде відірваною від робітничих і селянських має асоціацією, хай буде „академічною“, і в умовах поглибленої революційної культурної боротьби не зможе відограти й сотої частки цієї ролі, яку відограв у 1922 й 1923 р. р. Гарт.

Постанови партійних органів у справах художньої літератури дали змогу боротьби поміж літературними групами. В умовах України, при слабості пролетарського авангарду, це дало змогу правим групам Гарту розвалити його, з одного боку, з другого—розпочати надзвичайно завзяту боротьбу проти Плуга, що має такі велетенські заслуги в справах організації рев. сільського літ. активу та громадянства. Замість єднання міста з селом Вапліте розпочало свою працю роз'єднанням (розмичкою) і завзятою боротьбою.

Класова ріжнорідність Гарту в минулому, а Вапліте в сучасному ясно доводить, що з організаційного боку, лівий відтинок пролетарського фронту укр. літератури, тільки зібраний і організований у Гарті, не зміцнився; а ослаб, і відроджена стихія українського міщанства та націоналістичної інтелігенції на 5-му році Неп'и завзято борються за культурні позиції надбудови.

Перед українським пролетаріатом велике завдання дати контратаку наступові цієї стихії і, зокрема, з мас робкорів та з комуністичного ядра українських письменників виховати нове покоління укр. літератури.

При цьому треба підкреслити, що багато письменників комуністів дуже часто при найкращій волі несвідомо, в умовах України, підпадають під вплив цієї стихії при праці з представниками цих інтелігентських і міщанських груп; замість їх тягти за собою, вони даються себе вести на паску їхньої культурности, високої кваліфікації, академізму.

Ми далекі від песимізму, хоч раніш змальована картина не дає причини дуже тішитися.

Ми дуже добре знаємо нечисленність пролетаріату на Україні, зокрема культурно звязаного з українською літературою, мистецтвом і т. д.

Але ми одночасно знаємо, що з розвитком промисловости, електрифікації, тракторизації села колишні традиції українського суспільства й їхні сучасні негативні сторони зникнуть, і кінець кінцем пролетарські елементи нової української культури переможуть традиції провінціалізму, маломістечкової обмежености та анархічного індивідуалізму.

На закінчення цієї частини нашої праці ми підкреслюємо:

Соціалні причини літдискусії в укр. літературі за час 1925 і 1926 р., — дискусії, що закінчилася розпадом Гарту класовим з'єднанням Плугу, організуванням Вапліте, — що понизила художній рівень літпродукції за цей час, що з талановитих письменників зробила вульгарних памфлетистів, а організаторам літ. життя кидала колоди між ноги, — лежать у тому, що пролетарський авангард укр. рев. літератури в своєму складі є мішаниною різних класових груп, зокрема не пролетаріату, а інтелігенції, напівінтелігенції та міщанства, і що цей авангард, своїм складом не може виражати одної твердої ідеології, а підлягає всім тим впливам, настроям і хитанням, які переживають ці класові групи, з яких окремі частини рев. авангарду літератури зродилися й ще зараз не зірвали з ними життьових звязків.

Що більш, — у них цей звязок і зараз більший, ніж із життям пролетаріату.

Літдискусія характеристична тим, що вона не уточнює ідеологічних позицій прол. аван-

гарду літератури, не гуртує його та не скупчує для оборони спільних позицій, жовтневих позицій, а дає знаменитий приклад анархічного марномовства, революційних фраз, під якими знаменито скривається українська культурна одсталість, провінційальна завзятість у боротьбі з вітряками, теоретизування при відсутності знання підстав теорії та особисте міщанське ворогування.

В революційному розвитку української культури ці процеси є необхідні, вони історично й соціально цілком ясні та зрозумілі.

2. Українська дійсність — не російське ехо

Довгий час у Росії тягнулася літдискусія між так званими напостівцями, що організувалися у всеросійську асоціацію пролетарських письменників (Вапп) і групою Воронського з „Перевалом“, що гуртувалася довкола журналу „Красная Новь“. Історію та висновки тої полеміки для української літератури ми проаналізували частинно в статті „Підсумки рослітдискусії“ (журнал „Нео-ліф“, ч. 1. Москва. 1925 р. Вид. „Сім“), а зараз хочемо тільки сконстатувати кілька важливих фактів останнього часу, щоб з ними звязати сучасний момент укр. літдискусії.

Всі змагання Ваппу — ще до усунення головних її ідеологів та авторів резолюцій 1-ої Всеросійської конференції пролет. письменників (Вардіна, Родова, Лелевича), zorganizувати шляхом злиття з нею усіх національно-республіканських організацій — провалились.

Чи національно-республіканські організації не бажали цього та відмовилися від співпраці над утворенням всесоюзної асоціації? Чи через шовіністичні настрої відмовився злитися з Ваппом білоруський Молодняк, відмовився Гарт, СІМ, татарська та грузинська організації?

Ні, вони відмовилися через те, що провідники Ваппу абсолютно не розуміли їхніх потреб і стану, процесів їхнього розвитку й методів їхньої класової боротьби на літфронті. Крім цього злиття виливалось у житті на бюрократичне, дуже часто безглузде командування, а також лайка по-між російськими літгрупами не була для національно-республі-

канських об'єднань ні добрим прикладом, ні навчальною, а часто навіть цікавою.

А все ж таки який звязок мала рослітдискусія з укрліт-дискусією?

Був час, коли з Плуга глузували, що він подружився з Ваппом. Плуг поспішився з тим, але в 1925 р. нишком роздружився й на пленум Ваппу у другій половині 1925 р. представника свого не післав. Гарт відмовився від злиття з Ваппом, Вапліте про нього не гадає, а всі групи, як от „Молот“ і т. д., що повставали, як агентури Ваппу на Україні, не виявили жодно життєздатности. Сім при всьому бажанні контактної праці з Ваппом не договорився ні до чого, і всі його філії поставилися до факту злиття з Ваппом відмовно.

Все ж таки ми гадаємо, що укр. літдискусія розпочалася з того часу, коли Плуг звязався з Ваппом, відтягнув деяку частину членів Гарту до групи „Молот“ і почав обстрілювати Гарт за його замкнутість у своєму гурткові, за його відірваність від мас, за його так званий „хвостизм“.

Гарт в останній час свого існування не виявив фактів, що він у літжитті України йде впереді. Його видавнича праця шкутильгала, альманах запізнівся, масова праця йшла в ширину, а не в глибину, та й висохла неслідно.

Ми можемо сьогодні поставити запитання в історичній перспективі, чи були на Україні умови для розвитку напівствівської дискусії?

Ми можемо на це запитання відповісти так:

В умовах України, — буржуазно-міщанських, так званих „попутницьких“ елементів доволі було, є й буде. Але одночасно не було злютованого авангарду, щоб цю боротьбу повести як слід, може не так, як це було в Росії, але не менш уперто. Крім цього, до деякої міри на Україні наступила ідилія. Трошки полаялись у Києві Гартованці та Плужани з неокласиками, ланками та академіками, але, з другого боку, вернулись на радянський бік такі люди, як от Тичина, Рильський, Хоткевич, Лан, Драй-Хмара й т. д. Спільно працюють у редакціях головних журналів колишні комункультівці з комуністами та й з Тичиною, що його недавно не могли стравити; в останніх часах навіть вірші ізолованого й тричі проклятого Семенка почав друкувати „Черв. Шлях“ та „Культура й Побут“...

Здається, наступив найчистіший „громадський мир“, немов у нас настала вже комуністична доба й — класи зникли!

І тут, поволі, але все горячіш розвинулася дискусія по між Пилипенком (Плугом), з одного боку, і емігрантами з Гарту в особі М. Хвильового — з другого. Дискусія у Великої Росії мала свої глибокі принципові корені. Безцеречно, грали там ролю й особисті симпатії чи антипатії, але в основі було питання про гегемонію прол. письменників у художній літературі, про методи співпраці з попутницькими групами й т. д.

На перший погляд, ці питання на Україні не стояли так гостро через те, що, як ми це раніш зазначили, не було на Україні так міцно класово злютованого осередку, комуністичного осередку, хоч би навіть із моментами „дитячої лівизни напостівства“, як це мало місце в Росії.

Ми скажемо: ну, що ж — на Україні революційні хуторяни „погодилися класово“, але зате пожерлися здорово за принципи ленінізму в ху дожній літературі.

Ми не хочемо, щоб нас зле зрозуміли, і через те пояснимо, наш погляд трохи ширше.

Після атак Гарту та частинно Плугу на академічно-неокласичний та тоді комункультівський Київ (1923 і половина 1924 р.) в боротьбі з шовінізмом пролеткульту склався та викристалізувався пролетарський авангард Гарту. Боротьба пролетарського Харкова з міщанським Києвом закінчилася теоретично перемогою Харкова. Комункультівці ліквідувалися як має бути, а неокласики та академики стали на радянську платформу.

Через що ми мусіли пригадати ті загально відомі події?

А через те, що наслідком їх сталася така історія.

Не дуже-то міцно „загартований“ гурток письменників Гарту вкупі з Плугом віднесли перемогу над Києвом. У Києві закладено досить міцні філії Плугу й Гарту. Але після недовгого часу наступив цікавий процес. Емігранти комункульту звязались з вічними протестантами з Гарту, що, між иншим, були його правим, найбільш інтелігентським, крилом (Коцюба, Досвітній і т. д.) притягнули на свій бік Хвильового М., найбільш, так би мовити, авторитетного письменника, і замість міцного пролетарського осередку літератури

утворилася ще більш класова мішанина — вінегрета, що після зорганізувалась у Вапліте.

Вийшло таке.

Початий Плугом напостівський обстріл Гарту й перемога Гарту та Плугу над Київом у короткому часі змінилася на боротьбу ватажків класової мішанини Гарту, а пізніш із Вапліте (М. Хвильовий), з провідником Плугу Пилипенком і іншими.

Тоб-то:

Почата Гартом і Плугом організація Пролетарських письменників вилилася з української миски не у формі українського напостівства, а у формі надзвичайно завзятої та лайливої полеміки між комуністами: Хвильовим та Пилипенком. А неокласики, академики та всякі Рильські, Драй-Хмари то-що, тільки затирають руки. Для них і „Життя й революція“, для них „Червоний Шлях“, для них „Нова Громада“.

Немає зараз органу лівого фронту української літератури, немає зараз навіть такої організації, якою був у 1923 і 1924 р.р. Гарт. (Пис. з початку 1926 р.).

Зате комуністи ведуть між собою завзятий бій за такі цікаві „предмети“, як от: „Європа чи просвіта“¹⁾, віталізм чи вітаїзм, азіатський ренесанс, геніяльна революція й т. д.

На 6-му році Неп'и ми маємо: 1) абсолютну гармонію та дружню працю між світилами українського назадництва та міщанства та деякою частиною лівих фразерів, хоч би й комуністів, що їх узяли в свої тонкі руки колишні комункультівці та „академія“, 2) завзяті бої з ними між частиною пролетарських письменників, що не пішли до Вапліте, та ідеологічними ватажками Плугу.

Підкреслюємо:

Теоретична (Пирова) перемога Харкова над Київом або Гарту та Плугу над комункультом та неокласиками закінчилась на Україні роздрібненням що-йно утвореного прол. авангарду в Гарті, розпорошенням лівого крила укр. літератури та об'єднанням правих кол. колишнього Гарту з академією, неокласиками та колишніми

¹⁾ Просвіту то вони бачили, але Європу — ні!

комункультівцями. Замість єднання (змички) між пролетарськими та селянськими організаціями є роз'єднання (розмичка). І не тільки роз'єднання, а завзята лайка!

Напостівська дискусія на Україні закінчилась так гумористично й несподівано, а, з другого боку, для пролетарської літератури так небезпечно, що пролетарський авангард укр. літератури, зокрема його комуністична частина, повинні серйозно поміркувати над своїми справами, хоч би в запалі найбільш завзятої дискусії. Зокрема ця частина колишнього Гарту, що зараз творить Вапліте, повинна подумати над логікою свого поступовання. А це поступовання йде на руку усій міщанській стихії економічно відродженої України й одночасно б'є в обличчя всі добрі традиції та початки, що їх дав Гарт, у добі свого розквіту.

Ми їм говоримо: не туди шлях!

Скільки нелогіки та непродумання є в „літполітиці“ Вапліте, показує цей класичний факт: пише найновіший „ідеолог“ укр. рев. літератури Мишка Яловий у статті „Хай живе Гарт і Плуг“: „Треба нарешті покінчити з традиційним поділом цих організацій на „пролетарські“ й „селянські“¹⁾. Бо ж цей поділ може мати хіба тільки ту „вигоду“, що дасть змогу селянській частині молоді розвинути у своїйому „особливому“ напрямку. Що це може бути за „особливість“ — здається, двох думок тут не може бути („К. і П.“, Ч. 5, 1925 з 31 січня, 4 ст.).

Тут логіка наших ідеологів святкує тріумф²⁾.

Послухайте.

Наперед емігранти з комункульту вкупі з Хвильовим розбили Гарт. Ведуть атаку на Плуг за його „контрреволюційне просвітянство“. І викликають дружне, як би нічого не сталося, просто над трупом Гарту: „Хай живе Гарт і Плуг!“ Це або іронія самої дешевенької „шаденфрайде“ (злосливої радости), або абсолютна відсутність логіки, або таки просто провокація, також дуже наївного сорту.

1) Яловий дійшов у своїх логічних міркуваннях до Сіму!

2) Крім цього, вона дуже яскраво пригадує „Дитячу хворобу комунізму“.

В другому випадку ці досконалі діалектики заперечують закон життя: є пролетаріят, і є селянство.

Зараз у нас селянство у 80% середняцької маси — класа? Класа.

Відмінна від пролетаріату?

Відмінна.

І з цих реальних умов впливає організаційна схема: Гарт і Плуг.

Але деструктивістам комункульту не вигідна класова однорідність.

Ім потрібна класова мішанина, ідеологічна вінегрета, щоб у цій мутній воді ловити свої дрібноміщанські рибки в умовах Неп'ї на Україні. Зверніть увагу, як ці „марксистичні“ нишком пускають провокацію на Плуг: це ця підкреслена мною „особливість“, про яку немає двох думок!

За це з'єднання (змичку) з укрлітдискусії, ми гадаємо, можна б цю публіку взагалі прогнати з літ. посад¹⁾.

Ми свідомо відійшли дещо від основної теми цієї частини, щоб дати приклад тої ідеологічної зигзагуватості та логічної наївності чи злої волі, що виявились у всій літдискусії на Україні.

З другого боку, ми хотіли звернути увагу на цей факт, що в цій дискусії не холодна діалектика й тверді принципи логіки, найпримітивнішої, знайшли своє пристосування, а навпаки:

Анархізм способу мислення колишніх футуристів і анархізм їхніх організаційних форм, що виразився так яскраво в теорії деструкції „во что бы то ни стало“ (не pomoже, що вони її теоретично пізніше одкинули), робить і зробить молодим організаційним паросткам пролетлітератури на Україні велетенську шкоду. Деструкція тріумфує!

Поки що, вона ламає свої зуби на класовій однорідності Плугу.

Вертаючи до нашого формулювання: на Україні революційні хуторяни „погодилися класово“, але зате пожерлися здорово за принципи лєнінізму в художній літературі, — ми мусимо сказати:

¹⁾ Моя прогноза справдила при кінці 1926 р. *Дод. авт.*

Так, на жаль, це факт. Замість того, щоб у боях за літературні позиції, зокрема в умовах України гартувати, збирати до купи невеличке пролетарське ядро укр. літератури в Гарті, ми бачимо, що за голови та чуби взялися комуністи між собою, інтерпретуючи та викривляючи часто дуже односторонньо та невдало цитати з Леніна, Бухаріна й т. и., при тихих підшептуваннях колишніх комуністических анархістів-деструктивістів, неокласиків, академиків.

А дрібноміщанська стихія укр. літератури та громадянства б'є браво, кричить „славно“. Ясно, Для них принципів сперечання між комуністами — тільки вода на їхній млин!

Цей характер дискусії найшкідливіше вплине на літературну молодь, зокрема на робітничу, пролетарську молодь.

Їхні твори будуть оцінювати, рецензувати „олімпійці“, що опинилися в руках, являються знаряддям гнучких політиків дрібноміщанської стихії України.

І щоб закінчити цю частину, зробимо підсумки.

Літдискусія на Україні, хоч розпочата по напостівській лінії, виродилася в особливу боротьбу між комуністами основних організацій Гарту та Плугу. Вона не згуртувала пролетарських письменників на Україні, а навпаки:

Розпорошила лівий фронт, залишила Плуг без побратима — Гарту, веде на нього атаку, щоб його так само „деструктивно“ ліквідувати, як це було з Гартом.

Ми вважаємо, крім цього, статтю „Хай живе Гарт і Плуг“ за продукт провокаційного типу.

У Великоросії літдискусія закінчилася зміцненням пролетарської літератури при всіх теоретичних і практичних помилках напостівців з Ваппу, на Україні вона закінчилась роздрібненням авангарду та зміцненням правих груп української післяжовтневої літератури.

3. Чемпіони памфлету та невдалі ортодокси

Видатно за останній час виросла українська література! Художня, розуміється.

Чи чули ви, щоб у якій-небудь історії української літератури чи у Єфремова, чи у Франка, чи Огоновського, а хоч би навіть Плевака та Дорошкевича вживалося слова „памфлет“.

Я, на всякий випадок, його не зустрів!

І не аби-які памфлети!

Тут і про „Сатану в бочці“, про „Коперника з Фрауенбургу“, про „Демагогічну водичку“, про „Дутий кумір“ і „Літературних назадників“, і „Відповіді академікам“, та й ще „Європа чи Росія“!

Посипались дотепи, тонкі та симпатичні епітети, делікатні виклики, просто такі перлини з лексику безпритульних або торговок із Харківської благбази!

Весь арсенал філософії, метафізики, ідеалістичної та матеріалістичної діалектики, всі знання про хемію, астрономію, ленінізм та марксизм, „анахтабілізм“ та фордизм мобілізовано для цих завзятих боїв і використано на всі 100%.

І розуміється, засобів знання при такому велетенському запотребованні не вистачить!

Все-ж таки в цій масі „памфлетів“ зарисувались надзвичайно серйозні питання чи проблеми, що через них завмерла майже в 1925 і 26 р. р. художня літературна продукція.

Але не забігаймо вперед, що до питання літпродукції, а побалакаймо на розум про основні питання, що їх висунули, як важкі батареї на літфронт, „чемпіони памфлету та невдалі ортодокси“.

Але до цього цікаво буде дати кілька прикладів образості стилю наших бойовиків, тоб-то яким лексиконом користуються „академіки“, теоретики й провідники.

Я з неохотою, але все ж таки покопався в болоті цього стилю, щоб їх „сконстатувати“ для історії з метою, щоб на випадок, коли буде друга доба памфлетів в історії української літератури, наші нащадки мали під рукою ці точні, високообразові та гострі зразки технічних термінів...

На мій погляд, цієї термінології не бачила ще історія світової літератури в часах навіть найсоковитішого розвитку.

Ось: „літературні спекулянти та профанатори, темні особи, свиня в апельсині, коряві письменники, графоманія та літературне хуліганство, Смердипупенко, собача ідеологія, йолопівська абстракція, просвітянська колода, Заратустра з задрипанок, не покинув слинитись і плюватись, слинявий каптьор, борзописець з жовтої преси, задрипанський формаліст, котелковий модник, жовта сердяковщина, сельдяной буян, мальчонка“ й т. д.

Це по Хвильовому! Багатство термінології виїмкове!

Акад. Кримський, напевне, задоволено затирає руки, що „Акад. Словар“ збагатився такими цікавими термінами.

Розуміється, Хвильовий перший прозаїк, естетики стилю вчиться в Зерова й орієнтується на Євроцу!

Це ж, бачите, він європеїзує дике хатянство й утворює початки азійського ренесансу...

Пилипенко не такий видатний стиліст памфлету. Він „ляпнув“ тільки раз милозвучне: „Куди лізеш, сопливе“ та й „Голова без хвоста“ й опісля держався досить стильно.

Я ще копався й у стилістиці Поліщука та Буревія. Де їм дорівняти академиків Хвильовому...

Але треба вилізти з цього болота стилістичних „перлин“ та проаналізувати хоч би недосканало, але все таки можливо об'єктивно характер дискусії.

Зарисувались ось які ворожі групи:

1) Хвильовий, Яловий і інші олімпійці з Вапліте, а, до того, емігранти з Гарту. 2) Пилипенко й інші „енки“. 3) Коцюба в „К. і П.“ грає ролю Бріяна в Женеві між Німеччиною й Польщею. Чиста таки Ліга Націй, а не пролітерати! 4) Вмішався в цей бій В. Поліщук зі своїми брошурками, що їх допоміг йому в секреті видати Пилипенко. Академія (не Вуан), а „Вільна“—ахнула! І Хвильовий „жарнув“ памфлет про „Ахтанабіль“, що його необхідно перекласти на всі європейські мови, як зразок української революційної прози. 5) Ше до цього вмішався „Нео-ліф“, що його видав також один із тих, якого як у свій час Семенка, а зараз В. Поліщука, хоче „угробити“ цей страшно небезпечний для письменників, що мають не їхню думку та сміють мати власні погляди, „авангард“, згуртований у Вільній Академії.

Чемпіон „памфлету“ Хвильовий, з одного боку, проголошує „Європеїзацію“ хатянської та просвітянської України при допомозі та активній участі неокласиків та академиків. З цієї „Європеїзації“ має зродитися доба розквіту пролетарської культури, що її він називає „азійським ренесансом“. Хвильовий дає навіть формулювання цього „азійського ренесансу“:

„Азійський ренесанс це—епоха європейського відродження плюс незрівняне, бадьоре грецько-римське мистецтво¹⁾“

¹⁾ „Камо грядеши“. Видання „Книгоспілки“. 1925. Ст. 61.

Марксист Хвильовий, що сипле цитатами з Плеханова, Бухаріна, що сам на 56 стор. тої-ж брошури вираховує докладно, скільки він книг прочитав до написання памфлетів, і ще додає, що вичислені книги „і сота доля того, що нами поверхово використано“¹⁾, ставить таку гіпотезу, що до неї важко відноситися серйозно.

Ось через що:

Ще—про європейське відродження, спричинене соціяльним переворотом—революцією, можна говорити. Це ми бачимо в нашому Союзі, де змінився соціяльний уклад буржуазний на уклад переходової доби з елементами соціялізму. Але ніколи не можна говорити не тільки марксистові, але, звичайній людині, що трохи логічно думає, про відродження грецько-римського мистецтва.

Перше, через те, що ніколи не вернуться ці соціяльні та економічні умови, що їх „надбудовою“ було грецько-римське мистецтво. Не можна, значить, говорити формально й фактично.

Друге, не можна говорити символічно ні вживати такого формулювання в метафоричному розумінні. Через те, що цього ніколи не буде.

І далі помиляється М. Хвильовий, що грецько-римське мистецтво було так дуже „незрівняне, бадьоре, радісне“. Це ж абсолютно умовні поняття!

Чи-ж менш „незрівняним, бадьорим, радісним“ було мистецтво ренесансу (гуманістичного, не „азіятського“)? Чи-ж не більш „радісне й т. д.“ є мистецтво 17-го, 18-го й 19-го століть?! Мистецтво, що є „надбудовою“, яка йде паралельно з розвитком економічних та інтелектуальних сил Європи. Хоч це мистецтво з доби розвитку капіталізму та імперіялізму.

Чи-ж навіть у нас немає наростів цього „незрівняного“ й т. д. мистецтва?

Читаючи цю фразу М. Хвильового, мені пригадалось: всюди добре, де нас нема!..

Ми так мало віримо в свої сили, у власну міць класи—переможця, що шукаємо „азіятського ренесансу“ плюс „грецько-римське мистецтво“. Тут є наявно момент ідеологічного ліквідаторства, тікання від реальности в країни фантазії, в майбутнє, за „багряними кіньми нашої геніяльної революції“.

¹⁾ Там-же Стор. 5—6.

Ми на цьому місці мусимо кинути М. Хвильовому не так, як він кинув нашій молоді:

„Юнаки й юнки—камо грядеши“, а ми кажемо: „Миколо Хвильовий, куди ти докотився?!“

До бульварщини особистої лайки, до відірвання від дійсного життя, до ідеалістичних комбінацій, що практично фунта клаків не варті.

І ми тобі практично говоримо, не показуй на Європу, бо ти її не знаєш! Не з книг вивчається життя. Не показуй на Грецію й Рим! Туди ми вже ніколи не вернемось. І не грай словами „геніяльних революцій“! Ідь до Європи на два, три роки, ідь до Азії на два, три роки, і тоді будеш сам сміятися з усіх твоїх концепцій, та—з азійського ренесансу!

Приїдеш другим, новим, і тоді—не будеш писати памфлетів, що їх перлиною є „Ахтанабіль“!

А все ж таки є дискусія! А все ж таки ці памфлети викликали відповіді. Їх читали; полемічна література в нас покрила прямо художню¹⁾.

Через що, для чого так сталося?

А це так просто; тільки не шукайте в Шпенглерах та інших філософах, а у власному мозку промацайте дійсність методами й досвідом, що його дала нам історія—минуле людства.

Ми говоримо:

Розвиток економічний останніх років в умовах нового соціального укладу розвалює дотеперішні форми надбудови, її зміст та організаційну схему.

Це зокрема на Україні, що швидше розвивається, ніж інші країни Союзу.

Так! Нам усім набридли хатянство та малоросійщина, всім у горлі станули старі форми української культури, її побутовщина, етнографія й т. и.

Ми в „сім'ї вольній, новій“ визволених народів, не хочемо бути недавніми „хохлами“, не хочемо бути „паріями“ нового червоного ренесансу.

Формулу цього поняття ми дали в журналі „Нео-ліф“, Ч. 1, і там ми написали:

¹⁾ Понад 600 статей і біля 50 брошюр! Дод. авт.

„Червоний ренесанс розуміємо, як історичну добу, що для комуністичного суспільства буде тим, чим був для нас—гуманістичний ренесанс: предтечею економічної та культурної революції—перебудови—в можливо широкому (світовому) масштабі.

Ми висунули це гасло і його формулу не через те, що й нам треба було висунути свою теорію. Не через те, щоб і в своїй пекарні випекти новий сорт французької булки.

Причиною того є це, що вважаємо це поняття за єдино можливе для визначення цього великого культурного відродження, до якого ми йдемо в Союзі РСР (тоб-то в частині Європи й Азії).

Цей червоний ренесанс використає й стару азіатську культуру і грецько-римське мистецтво; він возьме все, що буде йому потрібне й з гуманістичного ренесансу й з усіх здобутків культури останніх століть буржуазної культури Європи та Америки. І, розуміється, це не буде вінегрета „азіатського ренесансу з грецько-римським мистецтвом“, ні ніяка інша комбінація, як от „Європа чи Просвіта“ або „Європа чи Росія“.

Нас тільки дивує, що дискусія про такі серйозні проблеми набрала в нас такого несмачного характеру особистих атак, наклепів і т. д.

Ми не говоримо, що ми святі, а всі інші „чемпіони памфлету“. Ми перші пустилися в атаку на критичну непорочність П. Тичини. Ми перші піднесли бунт проти особистих погромів у художній літературі й перші назвали ці методи літературної критики непарламентарним словом „українського літературного бандитизму“.

Але не можемо погодитися з тим фактом, щоб кількість слів українського словника збільшувалася за рахунок термінів і висловів, що їх на практиці вжито в українській літдискусії!

„Чемпіони памфлету“, яких гаслом чи формою стилю є „свині в апельсині“, або „Смердипупенки“, „куди лізеш, сопливе“ або навіть „дуті куміри“, не шануються не тільки взаємно, як цінить кожний інтелект цінність другого інтелекта, вони — передовсім — не шанують самих себе.

„Анахтабіль“ М. Хвильового¹⁾ лишитьсь знаменитим документом не азійського ренесансу вкупі з грецько-римським мистецтвом, а тільки — пам'ятником простої, найбільш поганой азійчини, — в найбільш поганому розумінні, — нашої літературної сучасности.

„Чемпіони памфлету“ це — дрібні люди, що не можуть думати про серйозні проблеми без взаємної лайки та „плювання“.

Вибачте, цей термін увів в українську лексику не я...

Ми трохи задовго затрималися над „чемпіоном памфлету“ та мало місця залишили для його наслідувачів В. Поліщука та К. Буревія, тим більше, що в цьому розділі є така тема, як от „невдалі ортодокси“. І через те переходимо до них, щоб закінчивши з чемпіонами, перейти до цього інтересного завдання.

На наш погляд, В. Поліщук менше підходить до ролі памфлетиста, ніж славнозвісний в Білорусі та на Україні Зігісмунт Валяйтис на секретаря міжнароднього Бюра Зв'язку.

Але Поліщука примушено до писання памфлетів. І примусили його ті недавні його товариші-приятелі, як от Хвильовий, що з молодого парубка й у 1922 р. початкуючого поета зробили виїмкового талановитого письменника. І тут ніяк не поможе закінчення статті чи памфлету „Ахтанабіль“ Хвильового, де він невлучно відбрехується, через що він — Хвильовий — з приятеля став ворогом Поліщука. Не через міщанську влюбленість у себе та рекламість заатакував Хвильовий Поліщука. Мало „заатакував“. Він хоче його просто, за термінологією М. Ялового вкупі з Слісаренком і іншими „грабарями“ з Вапліте, — просто „вгробити“.

Але це не так легко, навіть тоді, коли в розпорядженні головні художні журнали України.

Все ж таки Поліщук, як памфлетист, не доріс до Хвильового. Хоч він пригадає П. Тичині „немудрих отців церкви та семінарію“ (Авангард“, стор. 56), „не пантеїстичну мудрість поета“ (там же, стор. 57), під'їдає „хвильовисто-зеровським хохлизмом“, „хохлацькими брехеньками“ та „гартованськими іконами“ (там же, стор. 59, 61, 62), кусає Хвильового неокласичною „вищою математикою Зерова“,

¹⁾ „Черв. Шлях“, ч. 11, 12. 1925.

„консервативним блоком, духовним з Зеровим та Могилянським“, „месіянізмом“ і „неписьменністю“, проте, хоч сам вважає себе за апостола динамізму, — динаміки стилістичної вульгарності Хвильового не осягає. І це для нього краще!

Але годі вже про чемпіонів, перейдімо до невдалих ортодоксів.

Читач запитає, про яких ортодоксів? Але з огляду на те, що ми зараз живемо та й працюємо в добі перемоги таких наукових систем, як марксизм та ленінізм, то легко догадатися, що справа йде про „марксівських та ленінських ортодоксів“.

Ми не будемо згадувати про таких, як Коцюба або Йогансен у своїй „Комуні“ та в статті „Октябрь в укр. літературі“ („Коммунист“ з жовтня 1922 р.); їх так досконало „розібрав“ С. Пилипенко в „Плужанині“ (Ч. 5, 1925 р., стор. 28), що аналізувати їх не доводиться, в кожному разі нецікаво.

З „ортодоксів“, що нам доведеться з ними полемізувати, ми назвемо знову таки Хвильового, Пилипенка, Поліщука...

В чому головні ідеологічні помилки Хвильового, як марксиста, як комуніста?

Ми вже в першій частині відкинули його фантастичні комбінації про формулу азійського ренесансу, як нереальну, що не витримує критики не то з діалектичного, з історичного та емпіріокритичного, а навіть чисто логічного боку. Але пригляньмося Хвильовому, як діалектику-марксистові.

Ми не ставимо до нього, розуміється, цих вимог, що їх ставимо економістам, історикам і т. д.

Артистові, чи він поет, чи прозаїк, можна багато вибачити.

Все ж таки є певні межі, по-за які не можна виходити, і коли їх людина перейде, то і з дійсного (не тільки паперового матеріяліста), і що з того слідує матеріялістичного діалектика виходить не те, що ніякий матеріялістичний романтик (і така порода може породитися на нашій „Славній Україні“), а родиться просто ідеаліст краси, фаталіст і всякі інші типи людських вірувань.

Перше, що є підставою діалектики (марксівської), це — відсутність пристрастности що до противника. Не класової пристрастности, а особистої. У Хвильового вона виступає

вкупі з аристократизмом „а ргіогі“ (у формі догми, що її треба ще довести, але яка залишається не доведена). І „олімпієць“ просто говорить, чому він виступає проти „енків“. А ось: „Він не може поруч себе терпіти бездарних, симптоматичних „енків“ („Камо грядеши“. Книгоспілка. 1925 р. Ст. 35). Це марксіівський аргумент!

І другий „ляпсус“ (просто ляпсус) це — істеричний крик: „без романтики вітаїзму не буде пролетмистецтва“. Але цього ніде не доказано, ніде, ні на одному місці цих довжезних памфлетів немає аналізи тих соціально-супільних умов, що з них, чи зараз, чи у перспективі майбутнього мусів би зродитися чи вилетіти цей дорогоцінний фенікс!

Не цитатами в решті решт доводиться правильності аналізи конкретних умов навіть у літературі. Треба фактів, а коли йде справа про майбутнє, то треба зробити хоч би підрахунок перспективних можливостей майбутнього, хоч би гіпотетичну їх аналізу в порівнанні з історичним досвідом минулого. І цього ж знову немає в памфлетах! Ми тим самим не вважаємо, що наша формула червоного ренесансу абсолютно вірна. Але ми все ж таки формулували їх на підставі історичних порівнянь, теорії еволюції й обліку перспектив. Ми старались дати також історичну аналізу. Але доволі з ренесансом!

Хвильовий каже: „Олімпійці“ не тільки відчують запах наших днів. Вони аналізують усю складність переходового періоду“.

Розуміється, вони не були б революціонерами якби „не відчували запаху наших днів“ (за Хвильовим). Але чи їх глибоко аналізують? Може, один він, Хвильовий, як новеліст, запустив ланцет аналізи в тіло сучасності. І то дуже односторонньо. А інші?

Чи вся маса оповідань, написаних олімпійцями, їхніх поем, може бути зрівняна хоч би з одним „Блакитним романом“ Гната Михайличенка?

Чи ж курйоз із славнозвісною поемою „Комуна“ Йогансена, так гаряче рекомендованою олімпійцями, не є просто скандал?

І знову вертаємося до питання, що буття визначає свою свідомість?

А у Хвильового якраз навпаки.

Він до своїх чисто апіорних, догматичних конструкцій хоче пристосувати життя.

І через те розвалено Гарт і хочуть розвалити Плуг не в ім'я конкретних завдань, а суб'єктивного: „как мне это надоело“!

Це не організоване суспільство, а розбуяний анархізм, від того, що людям перевернулося в головах, і вони гадають, що вони „надчоловіки“ з філософії Нітше.

Не дискутує комуніст таким способом, що ось, мовляв, „просвітяни намолоти три мішки гречаної каші“, але не каже: де ж та каша справді є?

При таких диспутах противник, розуміється, відповідає, що не в них, а в „Камо грядеши“ не то три мішки, а шість — такої-ж гречаної каші, і так диспут закінчився, противники не договорились та й розійшлися кожен на своє сміття.

Так і сталося на полях безкровних боїв української літ-дискусії з Пилипенком та й Хвильовим. Не договорилися також ні Поліщук з Хвильовим, ні Гадзінський з Вапліте й ні з Колядою. Там, де люди не хочуть договоритися з причин інших, ніж діалектичні аргументи, там, розуміється, аргументи не рішають, в хід пускається гранати памфлету, борці лишаються живі... Добре, скажете, читачі, а де ж в їх сперечаннях діалектика? В тім то й справа, що діалектики немає й не було.

І це власне „должно быть доказано“!

Все було в укрлітдискусії, тільки не діалектика. Марк-сівської діалектики навіть у олімпійських ортодоксів немає, не було, і не знаємо, чи швидко буде!

Були сотні цитат, були покликування на найбільших про-років, але діалектики як кіт наплакав. Але все ж таки є дві статті в Пилипенка, де є діалектика й не погана. Але знову ж він, на жаль, не олімпієць, — так би мовити, „середняк з Плугу“. Це дві статті в „Плужанині“: „Про панича Пшест-щельського й про марксизм на виворіт“ („Плужанин“, Ч. 6 з 1925 р., стор. 19) і гірша від неї, зате більш образова стаття „Голова без хвоста“.

Ми мусимо звернути увагу на цьому місці, що наші орто-докси й в організаційних справах виступали не продумано

а по лінії цього настрою, що я його схарактеризував, як „Как мне это надоело! Долой!“ Таке було з розвалом Гарту. Якби „емігранти“ з Гарту хоч трохи більш були громадянами, ніж анархістами, якби хоча трохи були рахувалися з масою на периферії, то повинні були хоч би зачекати на з'їзд організації (Гарту). Я не говорю про закулісові гри та інтриги, а про принциповий підхід.

Це ж був у масі такий же зрілий крок 23 чи скільки їх там було олімпійців, як вихід Коляди з Сім'ю, де він був заступником голови й уже більш як півроку керував організацією. Я знову не говорю про закулісові справи, а принципові.

А від олімпійців, Ялових, Хвильових і т. д. більш треба вимагати витрималости, ніж від 22-літнього молодика, якому ще імпонують „події скандальні“ й який гадає, що тим набивається літературний капіталчик, тоб-то так звана „известность“.

Я глибоко переконаний, що олімпійці, зокрема Хвильовий, розбираючи мої аргументи, закричать:

„Бачите, куди пре? З Пилипенком знюхався, з Валеріяном зговорився, через те, що у Вапліте не попрохали, що секретар цієї академії проф. скотарства О. Буц (він же Слісаренко) гострить на ньому свій юмор в „К. і П.“ та хоче його „угробити“ вкупі з Яловим, Хвильовим та іншими“.

І через те-я тут, на цьому місці, заявляю, що цю працю я писав без ніяких компромісів та закулісових інтриг, а через те, що вважав за потрібне додати цього цікавого періоду укр. літератури, що його майбутні критики правдоподібно назвуть „добою памфлету“, кілька можливо об'єктивних поглядів, дещо аналізи та сторонніх міркувань.

В це можуть олімпійці повірити або ні!

Хоч вони частенько й у свої власні слова не вірять. —

Поліщук Валер'ян не ортодокс, хоч старається присвоїти собі методи діялектики.

Він не сипле так цитатами із великих людей, як олімпійці, все ж таки в схемі лекцій на Арт'юмці, за що так обурюється Хвильовий, старається помацати, чи там іти по лінії історичного матеріалізму.

І він у кількох місцях „Авангарду“ вдало атакує „Азіатський ренесанс“, наприклад, там, де він запитує Хвильо-

вого: „що таке має відродитись тим азійським ренесансом: мистицизм Сходу?“ „Покора деспотизмові?“ А ми від себе додамо: і — мандрування душ, тоб-то так звана „метампсихоза“, або — покорення злу? Мені здається, що ці запитання з місця вбивають всі основні конструкції Хвильового.

Передо мною весь дискусійний матеріал, включаючи всі ч. ч. „К. і П.“ і т. д.

І що ми бачимо, перегортаючи ці матеріали, прочитуючи зокрема статті Пилипенка С. В.? Все ж таки більшу здержаність стилю, більш діловий тон і більшу марксівську витриманість. Пилипенко не раз звертає увагу на те, що ні Гарт, ні Плуг не є чисто пролетарські організації. Він не боїться дійсності, зокрема там, де це відноситься до класового складу літорганізацій.

Розуміється, він не олімпієць і, мабуть, через те старається підрахувати дійсність і на цій підставі зробити практичні виводи.

І це йому не раз вдається, в окремих випадках, наприклад, у двох зазначених раніш статтях: „Про панича Пшестщельського“ й т. д. й передовиця із ч. 5 „Плужанина“ „Голова без хвоста“.

І якраз вмінням аналізувати дійсність, спокійно й конкретно, чого не зустрічається в Хвильового, Пилипенко більш переконує, вводить у літдискусію більш діловий тон.

На наш погляд, більше витриманості й теоретичної твердості повинні виявити провідники пролетарських організацій ніж селянських.

В умовах України ми зустрічаємо якраз навпаки.

І, розуміється, це є ті діалектичні антитези, що не тільки логічно витікають із кінцевих висновків перших двох розділів нашої праці, в яких аналізовано класові відношення й суспільні звязки цих процесів.

Цей останній наш вивід навпаки — діалектично є аргументом в користь наших положень із перших розділів.

Факти з громадських процесів також у літературній частині зрозумілі тільки в їхньому звязку з собою й у динаміці їхнього руху.

І факти класової ріжнорідности Вапліте й Гарту, класової однорідности Плугу, ухили їхніх провідників і їхні методи дискусії утворюють ланцюг соціально-громадських подій, що зрозумілі в цілості їхньої динаміки й взаємного переплітання. Одночасно, цей факт меншої витрималости й спокою в дискусії в прол. провідників, як от Хвильовий, доводить взаємно факта роздрібнення й ослаблення, як не розкладу, чисто пролетарської частини української літератури. Ми хотіли ще зайнятись ортодоксалізмом Коцюби, але розміром ця частина нашої праці розтягнулася вже через край, і через те перескакуємо через нього, відсилаючи читача до статті С. Пилипенка про „Коцюбині компроміси“ з „Плужанина“ ч. 2, 1926 р. Цих аргументів вистачить, тим більш, що роля Коцюби в літдискусії зводиться менш-більш до того, що на всіх статтях Хвильового й Пилипенка в „К. і П.“ він систематично додає редакторську замітку: „друкується в дискусійному порядку“.

Розуміється, без редактора не може обійтись!..

Ми гадаємо, закінчуючи цю аналізу про „чемпіонів памфлету та невдалих ортодоксів“ що лідтискусія перевороту в укр. літературі не зробить; пошкодити їй — також не пошкодить.

Зате залишить нам надзвичайно цікаві матеріяли культурно-побутових умов, що запанували в укр. літературі в половині третього десятиліття 20-го століття на Радянській Україні, зокрема в Харкові.

4. Криза літпродукції й трагедія критики

В 2-му ч. „Плужанина“ з лютого 1926 р. на стор. 18 тов. Пилипенко стверджує твердо на підставі статистики, що літпродукція художньої літератури з 1924 р. на 1925 р. выросла з $386\frac{3}{4}$ друкованих аркушів на 940 друк. аркушів, це значить більш, ніж на 200%, і дала 1 279 000 примірників.

Це безперечний кількісний зріст. Пилипенко каже, що „наша література росте, удосконалюється, але відстає від зросту культурних потреб трудящих мас“.

Цю позицію коли розглянемо, то можна б погодитися з нею в цьому розумінні, що працює, розвивається та вдо-

сконалюється молодь у своїй широкій масі, чи то пролетарській, чи селянській. Вона рветься до освіти, до культури, до інтелектуального розвитку.

Зате не видно цього розвитку (якісного) в творах вже виробленого авангарду, чи Гартованського, чи Ваплітівського

Чи, возьмім найбільш небезпечні пункти, можна напевне ствердити, що „Вітер з України“ є кроком уперед і формально й ідеологічно в порівнанні з першими творами П. Тичини? Є, напевне, стабілізація, коли не крок назад; немає прогресу. Хвильовий мовчить — закінчив на „Осені“, але, на мій погляд, в „Синіх етюдах“ було більш вогня, більш моці й соковитости, ніж в „Осені“. А в аспекті художньої літератури: „Камо грядеши“ до „Осени“ це абсолютний крок назад в артистичному прогресі Хвильового. Це не парадокс, а факт!

А Володько Сосюра, найбільш рідний прол. поезії, не може намацати нових форм, нових звуків, і критика визнала що „Тарас Трясило“ вказує, що в Сосюри формальна криза. Хто не йде вперед, той іде назад.

Чи „Громохкий слід“ Поліщука В., при всіх його громохких 296 стор., є крок уперед в порівнанні з „Думою про Бармачиху“ або навіть „Яриною Курнатовською“? Формально може так, але сюжетно або ідеологічно — сумнівно.

Можливо, Панч і Копиленко пішли вперед, але стовпи Вапліте й Гарту Яловий, Слісаренко, Христовий, Коцюба, — ну, скажіть, що дали серйозного, хоч би трохи монументального в 1925 р.? А Досвітній, а київський Коваленко, а Епик?! Я питаюся, де кроки вперед?

Фальківський розвивається, але де інші?

І ми бачимо пустку. Високоцінних художніх творів, глибоких творів, не маємо!

І через те на швидку руку звертаємось до класиків, що від них, ще до революції, зачалась пролетарська література на Україні, ми вертаємо до таких революційних класиків, як от І. Франко, частинно Стефаник, Леся Українка, Панас Мирний і безсмертний Шевченко, і ми видаємо їх твори.

Це не парадокс, що не від Еллана та Чумака, але від Франка та Стефаніка зачинається пролетарський період укр. літератури.

Це тільки безсумнівний факт.

Від „Малого Мирона“ та „Бориславських оповідань“ почалось; від „Боа конструктор“. Ось що!

Причини цього якісного занепаду літпродукції в 1925 р. в тому, що наші письменники в масі відірвані від життя, працюють за столами по конторах і установах, редакціях та видавництвах, а життя не то Харкова та Києва, а цілої УСРР десь бурлить далеко від них. Чого не бачив Генрі до цього, як став писати новели? Ми чуємо Єсенін, Маяковський їздили до Америки, Пильняк в Японію, Третяков сидить уже 3-й рік у Пекіні, ще хтось там їздив до Греції, до Італії. І після є теми, є перспективи й обрії. А як це було з бродягою Горким? Артист, що відривається від життя для праці за столом у конторі чи редакції, здебільшого гине для мистецтва.

Він стає кастрованим собакою, що не здібний до витворювання життя.

А мистецтво це — життя в художньому аспекті чи на полотні творця.

І не дивуватись, що продукція що до якості нидіє, і му-сить нидіти, як довго не змінять ці умови, що їх зараз створюють для письменників каси наших видавництв. Ці умови добре виявив В. Коряк в статті про комсомольський молодняк, в одному з літдодатків до час. „Коммунист“.

І тут ніякі нарікання не допоможуть, ніяка паніка не зможе дати рятунку.

Є прислів'я що говорить: „вище голови не скочиш“.

Коли письменник не зуміє виссати з грудей життя всієї любови й ненависти, світла й тьми, радості й суму, він—не зможе намалювати великих полотен.

Глину треба мати, щоб ліпити статую.

Життєвий матеріал, щоб писати роман.

І його не набирається за столом у конторі або в редакції.

Я ці слова не кидаю, як лайку.

Закид тут не на місці, лайка — дурниця.

Але ми аналізуємо питання, з чого криза.

І ми говоримо: з кільколітнього побуту буденщини за редакційними столами архітвори не зродяться! Ми це бачили з покійним В. Елланом, що його як артиста — „Вісти“ з'їли. Це факт.

„Блакитний роман“ зродився в глибинах життя, куди людина пірнула з головою, і — з життям.

І тут — ось це „гвіздь“ артистичної творчости.

Ми далекі від впадання в паніку, від перебільшування цієї кризи.

Ми глибоко впевненні, що найбільш виявлена група наших олімпійців багато бачила, багацько пережила, та й живемо в добі, що хоч відбивайся від тем.

І світова війна, і революція, і економічні зміни від військового комунізму до Неп'и, і велентеські зміни в побуті, крах релігії, і сама тільки Україна скільки може дати тем під чудові, соковиті, просто надзвичайні літературні фільми.

І де ж вони є?!

І це є закид для всіх нас, що ми відбігаємо від сонцем политих, річки чи потоку життя, що бистро йдуть у своїх вирах, замість кинуться в ці здорові й свіжі, буйні й творчі хвилі.

Ми висохли на суші, не купаємось у житті!

І через те є в останньому році 1925 занепад літпродукції в артистично-якісному розумінні. Буденщина, топтання на одному місці даремних сперечань і закулісових інтриг — захлиснули нас. Це не екстравагантний, суб'єктивний погляд Гадзінського. Це наявний життєвий факт!

І перед нами мабуть ще більш запущене поле, де грає не радісний шум літньої левади, де на кожній стеблині мільйони живих організмів, де на кожному клаптику землі ріжнобарвний рух овадів, метеликів, мух та хрущів, що з таким шумом радуються світлом сонця — працюють.

У нас — на полі діткритики, в її господарстві гелгочать гнівливі индики, викрикують верескливі пави або сикають вужі, скрегочуть жаби...

Я беру для прикладу чи не найкращий номер нашого майже взірцевого журналу, старанно редагованого журналу „Нова книга“ — ч. 9—10 з 1925 р. Я не аналізую інших відділів, беру тільки відділ художньої літератури.

У відділі художньої літератури 23 рецензій. З того одним автором М. Д. підписано 14 рецензій. Ю. Смолич написав три, Ф. Б. — дві, чотирі останні Божко, Якович, С. Дз — ко, Коряк і т. д.

Де ж може один хоч би дуже талановитий критик написати цікаво та вдало 14 рецензій в одному номері? Отримується критична халтура!

І це в журналі, про який ми знаємо, що в його редакції працюють люди, що дуже серйозно ставляться до своєї праці!

В інших журналах не краще. З усіх критичних рецензій останнього ч. 3 „Черв. Шл.“ з цікавістю читається рецензію проф. Білецького на книжки Г. Коляди.

Хаотичність, випадковість критичних матеріалів у „Ч. Ш.“, включаючи статті й бібліографічні замітки, всім добре звісні!

Не краще в „Житті й революції“, ще гірше в провінційній пресі.

Наша критика не виражає, не є продуктом реакції читача на якусь книжку, а здебільшого—це надзвичайно „цікава“ комбінація випадковості, поверховності, закулісових інтриг та особистих звязків чи симпатій. Може, я помиляюся в 100%, але на 80% це правда.

В таких умовах критика не може виховувати автора. Вона часто його псує, дуже часто виносить на високий рівень, щоб опісля скинути його в пропасть нездарности та графоманії, або — навпаки.

Чи ж читач може віднести щиро,—повірити М. Хвильовому, коли він вчора славословив В. Поліщука, а потім бухнув „Анахтабілем“?!

Не може, і був би дурний, якби взяв ці погляди серйозно. Така критика дуже часто озлоблює артиста; вона примушує його проти волі, з омерзінням, братися за зброю, що нею його атакують, і в таких умовах виростає не „Культура“ а „Халтура“, не „Критика“, а якась „Жахетика“ (від слова „жах), не література, „а саж“, як написав десь В. Коряк, але з обох боків, що лаються, а не критикують.

Мабуть, тим і тільки цінна наша літдискусія, що виявила надзвичайно яскраво те, що було скрито заховано в глибинах творчих організмів.

На фронтах і у в'язниці пізнається людей... „Гомо сапієнс“ (мудрий чоловік?!) показав свою вовчу психіку й степову дикість!..

А для будівництва, культурного будівництва, необхідний облік матеріялу, пізнання цього матеріялу, що з нього маємо будувати.

І ця літдискусія наша показала, який наш камінь. Наші цегли ще не вироблено, дошки не гебльовано, залізо невідале, криця м'яка!

Ми на весь голос закликаємо всіх до високої кваліфікації!? (3-й з'їзд Плугу).

І свою кваліфікацію виявили в літдискусії як не можна краще!

Це — не виявила маса, ні молодь, ні комсомольці.

Виявили олімпійці всіх груп, напрямків, таборів. Не гадаймо все ж таки, що цей „задрипанок“ (за Хвильовим) літкритики є в нас, тільки в нас. Він хоч у меншій мірі є в росліткритиці, він і там часто проскакує між сторінками журналів. Але все ж таки він не є такий загальнопринятий та показовий, не є виразником некультурности в таких жахливих відсотках, як у нас.

Ми вважаємо, що прочищення в нас тих „азіятських задрипанків“ є перше завдання всіх письменників і критиків, що хоч трохи навчилися життя в процесі літдискусії, і це життя показує докладно, яскраво й нещадно, що не час на жарти.

Занепад продукції в розумінні якості є, а стан худ. літкритики каже дзвонити „на гвалт!“

5. На маргінесі реєстру „Історичних фактів“

В 1922 до 1924 р., після фікції так званого „жовтневого блоку“ з великим шумом рекламованого в Києві в часі першої поїздки гартіванців до Києва, так Гарт, як і Плуг (тут у них неладів не було), відкрили нещадний вогонь, — кампанію проти Комункульту. Його членів не допущено до праці в газетах і журналах, проголошено „святу війну“ та блокаду не тільки проти провідників Комункульту (Семенка й інших), але й проти їхньої цілої маси. Подібну ж „святу блокаду“ ведеться також зараз проти Сім'ю. Комункульт наступу не витримав. Він розлетівся як організація, і замість війни в окопах журналів, які стратив, перейшов на „партизанщину“.

Це виявилось таким чином.

Комункультівці покинули розбиті руїни своєї головної фортеці — Києва, де вже нічого було боронити, і нишком почали по-одинці, чи в двох і т. д. переїздити до Харкова. Тут вони в короткому часі взяли в свої руки редакційні

позиції в Книгоспільці (Слісаренко), в „Черв. Шляху“ (Яловий), увійшли в союз з Хвильовим, що при всій здатності до памфлетів, хворий на відсутність твердої політичної лінії, — при першій змозі підклали бомбу під ЦБ Гарту, що їм через три роки „паскудив існування“, і забрали з ЦБ так звані „сливки“; з Гарту випущено кров на 70%, і з цієї мішанини: колишніх гартованців і колишніх комункультивців створено „Вапліте“ або, як хтось жартливо висловився, „совработников“ укр. ревлітератури.

Це дало змогу на Україні групам, що їх признано за дрібнобуржуазні, і що їхня класова база є в ліберально-міщанських колах української інтелігенції, взяти в свої руки важливі журнальні позиції укрлітератури. Цей факт, що Хвильовий, ідеолог групи, яка вийшла з Гарту, звязався з правими колами укр. літератури, з одного боку (в Києві Дорошкевич, Зеров і т. д.), а з колишніми комункультивцями, проти котрих боровся за весь час своєї приналежности до Гарту в добі його найбільшого розквіту — з другого боку, є яскравим доводом правого ухилу в ідеологічному розвитку Хвильового, — цього ухилу, що його відчуваємо в останніх його творах і про що ми згадували в 3-му розділі тої праці.

Лівий фронт укр. літератури, що його можна б схарактеризувати „праворуч від напостівства, але лівіш від правої частини Гарту й лівіш від Плугу“, в розумінні що до першого — масовости, що до другого просвітянських ухилів — розруйнований.

М. Хвильовий не може сьогодні здавати собі справи, яку левову допомогу подав пролет. літературі з хвилею, коли стратив незалежність орієнтації, одірвався від мас роб.-і селкорів, вступаючи до „Вільної Академії“ (!), братаючись із Зеровим, Дорошкевичем і т. д., і що-найкомічніше йдучи в шлеях колишніх комункультивців.

Слово „академія“, що стало анахронізмом, символом консервативного, катедрального рутинізму й відірваности від життя з його класовими фронтами, стало фірмою організації укр. пролет. письменників.

Коли слово „Гарт“ символічно виражало твердість і міць революційного ентузіязму перших літ Жовтня (не дурно було

продумано покійним В. Елланом), то слово „Академія“, що характеризує „Вапліте“, символічно виражає правий ухил у видатніших „олімпійців“ української рев. літератури.

Це не фраза, це не крилате слово, щоб уколоти т.т. по професії.

Це в складних умовах революції на Україні, в 5-му році Неп'и, при деяких ліквідаторських настроях, що виявилися в опозиції 14 партз'їзду, це характеристично-сигналовий—діалектичний факт.

Пролетарський авангард Гарту, що організований у його філіях, всі ці гартованці, що їх не дуже то тягне до себе „Вапліте“, залишився поки що на розпутті.

Він чує, що ці стріли, що їх пускав на Гарта Пflug, закидаючи Гартові відірваність від мас, деяку сухість у відношенні до молоді, було справедливо випущено; що ця лінія, котру проводив Гарт що до Вапп'у, була правильна; що політика Хвильових, які йдуть у шлеях комункультивців, що використовують партійність деяких своїх членів, звязана з великою небезпекою ослаблення лівого фронту укрревлітератури, звязана з небезпекою зміцнення тих позицій кол футуризму, що проти них недавно так боролись недавні гартованці вкупі з М. Хвильовим, і котрі так глибоко розходяться з теоретичними принципами марксизму та ленінізму по лінії літератури, сформулованими Плехановим, Воробським, Мерінгом і іншими теоретиками марксівської естетики, або вужче — матеріалістичної теорії літератури.

Ми повинні ствердити на вищеподаних фактах, що ліві групи укр. рев. літератури дуже мало навчилися, не проаналізували тої практики, життєвого досвіду в літературі, що його дає рослідискусія.

Ще не прийшла пора, для ліквідації організаційних форм Гарту. Традиція грає велику роль в житті, і революційна традиція — для нас в сучасному моменті для революційних письменників пролетукрлітератури, при цій відсутності рев. традиції в нас, де головну революційну роль в періоді 1913—1923 грали футуристи, дуже важлива, необхідна.

Деяку традицію дав і мав Гарт. Не даремно він називався — Гарт. Він засновувався тоді, коли початки укрревлітератури УСРР створювали В. Еллан, Чумак, Михайличенко. І Гарт дав майже ціле покоління „загартованих“ пролетписьменників.

Чи розумно було руйнувати цю організацію з верхів, не скликаючи з'їзду, без того, що скаже низова маса гартованців, що їй Гарт більше потрібний, ніж Хвильовим, Тичинам, Яловим і т. д., про це ще скаже своє слово найближче майбутнє.

Можна було реорганізувати Гарт, можна було усунути тих осіб, що, не маючи нічого спільного з літературою, хочуть керувати її життям.

Але руйнувати організацію, що здобула вже те, чого в нас немає, — революційну традицію, що вивела та виховала ціле покоління пролетписьменників, для цього, щоб створювати нову фірму, що ідеологічно має майже ці самі пункти ідеологічної програми, — на наш погляд: робота не продумана, робота не серйозна, а на ділі вона принесе тільки ослаблення здобутих уже Гартом Жовтневих позицій; вона, ця робота, що виявилася фактом організації висококваліфікованого органу, чи організації „Вапліте“, може бути інтересам революції, при зміцненні міщансько-хуторянської стихії в умовах України, при зміцненні правих груп у складних умовах Неп'я, — тільки шкідливою.

Ми це говоримо просто й твердо!

Ми ніколи не належали до запальних прихильників Гарту. Ми дуже часто різко боролися з політикою його ватажків і, коли треба, будемо боротись. Але ми одночасно проти того, щоб замість організації, що мала хиби, але створила означені культурні цінності, дала видатних людей, добре виховала сотні молодняка, яка дала те, що в українських умовах виймово важливе, — ревліттрадицію, створювати нову організацію змішаних, дуже часто здекласованих елементів типу літбогеми, відірвану від робочих центрів, їхнього життя та стихії.

Я маю вражіння, що перевага формальних досягнень, перевага „чисто-естетичних“ понадкласових настроїв буде грати у „Вапліте“ першу скрипку. Ми будемо тішитися, коли цього не буде, ми не хочемо проголошувати проти „Вапліте“ кам-

панії зараз, коли вона ще не мала часу виявити свого революційного обличчя¹⁾.

Але будемо нещадно боротися проти неї, коли ці праві ухили, котрі виявились в останніх творах М. Хвильового, включаючи „Камо грядеши“, проти яких виступаємо й виступали в дискусіях про творчість П. Тичини, проти яких боремося на ділянці Київського „неокласичного фронту“ і з яких старається в самому нутрі визволитись Плуг (що як селянська організація тим більш перед ними „незастрахований“), — в літературній продукції членів Вапліте дістануть своє оформлення й теоретичне зформування²⁾.

А причини, зазначені в попередніх розділах, ці причини, що породили Вапліте, в своїх теоретичних як і організаційних підставах не провіщають нам того, щоб Вапліте стала тим у 1926 р. або 9-му році революції, чим був і став Гарт в 1922 до 1924 р.

Ми боїмось, що ті елементи літературної богеми, які влились у кров Вапліте, вкупі з роботою, що її виконали партизани Комукульту після руїни Київської фортеці — у Харкові, і ті праві ухили, що їх бачимо в творчості Хвильового, зроблять те, що революційні слова статуту Вапліте стануть папером, а життя піде своїм шляхом.

Діалектика класових відношень у нутрі організації є для Вапліте вогненным: „мане, текель, фарес!“

І це покаже найближче майбутнє³⁾!

Ми мусимо в цьому розділі звернути увагу на те, що в побуті й житті Україна немає ніякого прив'язання до твердих організаційних форм, і що за тим слідує, до систематичного придбання та зберігання культурних цінностей, включаючи в розуміння цього слова й традицію.

В літературному житті ми не цінимо приналежності до якоїсь організації, ми так дуже легкодушно відносимося до

1) Праця була писана в лютому 1926 р. А вже друга половина 1926 р. виявила правоту наших прогнозів і висновків. *Зам. автора.*

2) Вже знайшли. *Зам. автора.*

3) І показало швидче, ніж можна було сподіватися. *Зам. автора.*

цього, чи якась організація розвивається, згуртовує довкола себе чим раз ширші та зрілі кола даної суспільної категорії, в нашому випадку—пролетарських письменників.

Ми не із симпатії до Гарту пригадали, що він утворив ревітрадицію, згуртував гвардію.

І нараз крах! Розвалено те, що з таким вкладом великої енергії, при таких численних перешкодах і змаганнях складено докупи.

Я ніколи не належав до прихильників В. Блакитного. Але зверну увагу на його, так би мовити, посмертний заповіт. Це його лист „гартованцям“, надрукований у ч. 6 „Плужанина“ в 1925 р. (стор. 4, 5, 6).

Там у II розділі він пише про вдосконалення організаційних форм. Пок. В. Блакитний, мабуть, найкраще знав всі слабкі місця, всі хиби в гартованських — ідеології та організації.

Він згадує про „вдосконалення праці центру, про уважність і обережність та гнучкість. Гнучкість мобілізації мас і т. д.“. І що зробили негайно всі найближчі друзі та товариші покійного письменника та організатора?

Негайно після його смерті розвалюють з таким великим вкладом праці втворену організацію!..

З яких причин, за-для яких мотивів та серйозних аргументів?

Ми про це вже писали в нашій праці й не хочемо повторюватись, але різко підкреслюємо:

Де ж тут змагання до удосконалення?! Руйнацький, деструктивний анархізм!

Він пише далі про „поглиблення виробничої й виховавчої праці“.

Себе будуть „поглибляти“ олімпійці у власному „академічному“ соку!

Кого ж будуть виховувати ці видатні революційні громадяни УСРР з царини худ. літератури?

Молодь, від якої замкнулися під гаслом високої кваліфікації та парнасизму?

Їм нікого буде виховувати!

А, може, вони хочуть виховувати цю молодь високохудожніми творами, що їх будуть писати й обговорювати в своєму „сенаті“?

Це проблематичне, дуже сумнівне питання, і поки де ми отримали карколомну діалектику з „Камо грядеши“ й т. д.

І ще згадує пок. Блакитний (там же):

„Викорінювання одрижок „гнилої, витонченої культури“ (чуєш, М. Хвильовий, із „Європи“ Зерових і Дорошкевичів?), викорінювання „шовіністично-індивідуалістичної“, „чумацької“ помазаної старими „ренесансами“ хуторянської „культури“.

І ці слова б'ють прямо по лиці цей анархізм, що ми його можливо ґрунтовно розібрали в попередніх розділах.

Він своїми думками хотів внести хоч крихту „корисного в гартованський колектив“.

І цей колектив замість піти хоч на „щабель уперед“, за словами свого провідника, сів на свої „академічно-вільні“ висоти й задивився у фейерверк — азійський ренесанс!

Так!

Творці Вапліте — цей гартованський колектив здорово зрозуміли останні поради свого ідеолога, свого провідника, що він до них писав: „Товариші й друзі“?

Чи ж варто в нас писати ще більш про шанування революційних традицій на маргінесі реестру історичних фактів?

Гадаємо, що написано досить!

6. Експерсія в психологію характерів

Не гадайте, що ця частина не зв'язана з основними питаннями нашої праці, і, з другого боку, не сподівайтесь, що вона буде чисто психологічна.

Ми хочемо в цій частині обговорити побутові сторони взаємних стосунків письменників по-між собою, а також і ті інтимно-закулісові процеси, що часто грають рішачу роль в літературних питаннях, оцінках даних письменників, їхньої творчості та поодиноких творів, вмішуються дуже часто у внутрішньо-інтимне життя поета, грають велику роль в критиці, то-що.

Історично-побутові умови витворили, так би мовити, в психіці українців, як масове виявлення, певну замкнутість у собі — скритість, недовірливість, з одного боку, з другого — плекання „на задрипанках“ цієї замкнутості індивідуальних, дуже часто відірваних від життя дуже часто допотопних,

ідей, поглядів думок і т. д. що звичайно, хоч навіть дуже цікаві з побутового боку, хворі на хромість теоретичних підстав, на наївність своїх основних положень. Відсутність широкого розмаху погляду та ідей, що завжди зв'язані з замкнутістю індивіда в чистомеханічному розумінні (він не бачив інших країв, інших форм побуту, не знає мов і звичаїв інших народів, вариться в своєму власному соку), створює, з одного боку, внутрішню свідомість—почуття своїх теоретичних і інтелектуальних вад, обаву, просто тривогу, щоб читач або інші подібні до нього письменники чи „теоретики“ не підглянули його „білих листів“ — життєво-поглядової неписьменности, відсутности стійкості його теоретичних комбінацій чи критично-пізнавчих поглядів.

І звідтіля надзвичайно загострена підозрілість до поглядів противників або критиків і — навпаки.

Надзвичайно сміливе кидання теоретичних фраз, цитат зібраних похапцем, стилістичного пустомовства, що при відсутності теоретичних аргументів або практичних доводів частенько, мусять бути замінені особистими, придиркуватими лайками, підловлюванням побутово-життєвих дрібнот із навіть інтимного життя людини — противника (хоч перед тими дрібнотами ніякий геній не застрахований) і висміювання цих дрібнот у різких серйозних артикулах або в статтях, що хочуть бути серйозними. Чи ж нагадують цю ж нещасну історію з „Котелком“ Поліщука, з „Папашим кожухом“ Пилипенка, з „сопливістю Хвильового“, з саморекламністю та мішанством моїм — „Лопуцьківським“, і т. д.?

Дрібноти життя, що надаються до дружніх шаржів, перед якими ніякі генії, як ми вже писали, не застраховані що підходять більш до гумористичних журналів та карикатур, використовуються в цій памфлетовій полеміці, як найгостріша приправа до „риби по єврейськи“, як сіль і перець стилю та художньої образowości.

Ось тут зміст бульварности та вульгарности полемічного стилю, ось тут ці вибрики, скандальні вибрики псевдо-гумору та дотепности, як от „Цвітна капуста“ Г. Коляди в журналі „Не-ліф“ ч. 1, як, наприклад, стаття, мабуть уже забута, В. Десняка з „Семафора в майбутнє“ „Як кислоокі поети ловлять на гачок дурнів“; тут і стаття В. Б. „Прислухаймося“

з ч. 45 літ. додатку до „Вістей“ з 1925 р.; тут і „Ахтанабіль“ М. Хвильового“, і т. д. Можна зібрати велетенський реєстр цих „перлин“ українського полемічного стилю з останніх років.

Ось тут М. Хвильовий став майстром, хоч ніби вчиться Європи в Зерова, тут він зробив надзвичайну левову прислугу „європеїзації“ укр. літератури, котрої він хоче стати завзятим апостолом.

У звязку з тим життєво-культурним невиробленням, що в кожному погляді другого бачить щось ворожого до себе, що вишукує в рядках, чи товариш по професії не відкрив цих „білих листків“ його індивідуальної допотопности, виступає змінливість поглядів на мистецтво, на оцінку процесів, що в ньому виявляються, просто—кінематографічна картина стосунків письменників до себе, їхні зміни й скоки.

Цей, що вчора був завзятим гартованцем, закликає завтра, що це не пролетарська, а просто буржуазна організація, справі революції в літературі шкідлива. Вчорашні пророки комункульту або вороги Ваппу стають у його лави, і навпаки. Сьогодні боронять Плуга, як організацію, ведуть у ньому масову роботу, завтра—закликають на весь голос, прилюдно, що це кубло просвітанства, малоросійщини, хуторянського назадництва!.. Ці, що вчора кидали бомби на твердині консерватизму, просто „контрреволюцію“ Єфремових, Дорошкевичів, Зерових, як би нічого не було, беруться з ними під руку й показують на своїх партійних навіть товаришів: ось там просвітанство, ось де куркульська контрреволюція.

Ці, що ще вчора були друзями й славословили себе взаємно, завтра окудаються бульварною лайкою, висміюючи навіть дрібні негативи інтимного побуту!..

Ці карколомні зміни поглядів, вони мусять бути в нашому ще так монотонно дрібноміщанському житті; але допускати їх до літератури, щоб вони грали таку видатну роль в боротьбі за рішення принципових питань,— це таке жахливе звульгаризування естетизму мистецтва, таке обезцінювання того, що ми називаємо характером, таке кидання просто в болото всього, що ясніше в людській психиці, що тут мало дзвонити „на гвалт“, мало закликати:

Не мішайте мистецтва з болотом власної нікчемности, не пишіть на радісних стінах мистецтва бульварних написів апашів!

Тут треба на всю широту поставити питання Європи, але починаючи від того, щоб „свиня в апельсині“ не пишазась у фразах наших полемічних стилістів, як гострота, їхнього рафінованого гумору або артистичної витонченості. Змінливість поглядів, що ніяким способом не звязана з класовими змінами суспільства, жонглерування знаннями при абсолютній некультурності, кидання гучних фраз при вчинках, що їм явно суперечать, цілковитий розрив побуту та життя від благородних, навіть класово видержаних фраз, — ось ці тривожні моменти, що витікають з аналізу фактів та характеристик, що ставлять над нашим відродженням не знак запитання (це було би зневірою, ліквідаторством), але видатні перешкоди для найближчого розвитку культури в нашій літературі.

Культура має звичайно літературу. Але одночасно можна поставити навпаки цю фразу: література мусить мати культуру.

Вона не саж, — сказав В. Коряк на адресу одних. Але як необхідно поширити цей важливий заклик остороги на всіх наших письменників, починаючи, на жаль, від „олімпійців“, від яких ми хочемо брильянтів, а отримуємо справжній „саж“ та й ще з примітками редакторів-олімпійців у дискусійному порядку!

Ви гадаєте, що англійське джентльменство вже таке дуже шубраве поняття в побуті?

Воно означає, що людина дотримує слова; це значить, що людині можна повірити інтимні думки, погляди й вражіння й вона їх не передасть при шклянці вина; не значить, що людина у відсутності другого не скаже, що він „сволоч“ і „каналія“, коли перед хвилиною сказала йому в вічі: „я вас вважаю за порядного чоловіка, за порядну людину“; це значить, коли скажеш кому: „ви розумна людина“, то не скажеш про нього иншим: „він скінчений дурень!“

Ось де позитивна сторона джентльменства в побуті. А в нас це „джентльменство“ навпаки — наше хамство!

Скільки мені довелось дивуватися в звичайних балачках або принципових розмовах, коли людина, що перед кількома хвилинами публічно вихваляла свого знайомого, доброго товариша по професії, письменника чи поета, відпроваджуючи мене додів, говорила; „який безнадійний дурень цей Н. Н.“

Я пристанув здивований.

„Як це так, ви ж перед хвилиною говорили, що він геній“ — говорю.

„Так треба було сказати“, — була відповідь.

І так буває сотні раз не тільки в незаписаних розмовах, це так буває в літдискусії.

Ось чим вони, олімпійці, культурні олімпійці-письменники, харчують „братів незрячих, гречкосіїв“! Міщанським опортунізмом у літературному побуті, найбільш нікчемним, найбільш хамським. Чи ж опісля не диво, що поетів уважають за паразитів, письменників за баласт суспільства, за фразерів, дармоїдів, спекулянтів!..

Хто-ж буде тримати високо стяг мистецтва, коли самі олімпійці, ті, що від них має навчитись робітнича й селянська молодь, кидають легкодушно цей стяг червоного мистецтва в болото бульварщини, особистої лайки, придирства й т. и.

Великі часи, героїчні доби родять характерів. Через що ми шануємо геній Леніна, Шевченка Франка й т. и.? Ми шануємо їх характер — мовимо.

Це значить: їхні слова відповідали їхнім ділам, а їхні діла їхнім словам.

Ось — діалектична гармонія характеру.

Ось — джентльменство в найкращому розумінні!

А як мало слова олімпійців, слова нашої літдискусії відповідають їхнім ділам?!

І відтіля маса читачів не вірить. Вона боїться: „нас обдурюють“!

Автори пишуть фрази, з яких самі в кулак сміються, щоб краще „дьорнути“ чи там угробити противника. І це в нас, у нас, що хочемо відродити Європу з її морального упадку, з її артистичного маразму.

Екскурсія в психологію характерів довела нас до проблеми так званої „якості характеру“.

Я гадаю, що від цього питання в літературному перекрою видатно залежить якість літературної продукції.

І далі: ми цю проблему можемо ставити з погляду класи, і зокрема авангарду класи, що ним безперечно є письмен-

ський авангард пролетарської й селянської, так би мовити, радянської літератури. А цей „олімпійський“ авангард замість міцного, злютованого дружнього колективу є прикладом найбільш безпринципової гризні, особистої лайки й т. ин.

Ми далекі від того, щоб причини нашої дискусії пояснювати психологією характерів. Що ми гадаємо навпаки, цього доводом перші частини нашої праці, зокрема перша „Соціальні причини літдискусії“.

Але одночасно гадаємо, що форми цієї дискусії, її, так би мовити, „естетичний рівень“ одночасно видатно залежить від психології характерів, їх — того, що ми назвали „джентельменством“ в позитивному розумінні цього слова.

Ми гадаємо, що цей „естетичний рівень“ нашої дискусії в аспекті формальности глибоко, навіть дуже глибоко зв'язаний з психологією характерів.

7. Куди далі?

(Азіатський ренесанс, Європа чи Просвіта, Європа чи Росія, чи — Червоний ренесанс).

Пок. В. Блакитний у своєму листі до Гартованців з 9/X—1925 р. так висловлюється на тему ренесансу:

„Все це одночасно з приливом резервів і поширення продукції — творить нову масову, поглиблену культуру. Це буде на ближчий стан не фейверковий бум-„ренесанс“, але напевне буде ще крок уперед, ще щабель вище“ (Плужанин, Ч. 6, 1925 р., ст. 6).

Ми далекі від того, щоб гасло „Червоного ренесансу“ вважати за фейверковий бум...

Тільки цей „крок уперед, цей щабель вище“ вважаємо за добу відродження; можливо, що вона буде тривати кілька або кільканадцять десятків літ.

І ця культурна надбудова, що виросте на новій соціальній структурі, витвореній Жовтнем, культурна надбудова, що частиною, і не маленькою частиною, буде пролетарська література, — вона матиме всі риси, протилежні буржуазній надбудові.

Ця надбудова — Червоний Ренесанс — ідеологічно загартується у фронтових, економічних і політичних класових

боях нашої сучасности й найближчого розвитку революційних рухів на Заході Європи, в Америці, в Азії.

Елементами, чинниками цієї надбудови будуть, з одного боку, всі технічні здобутки минулого, від грецько-римського мистецтва й раніше, до останнього періоду надбудови фінансового капіталу та імперіялізму, плюс ці формальні здобутки, що їх здобуде сучасне радянське покоління письменників. На найближчий період на неї безперечно, впливатимуть економічні та класові умови Неп'ї в нас.

Це буде тільки початок доби Червоного Ренесансу в культурі.

Він матиме на собі всі впливи наших гігантських змагань за утримання влади в руках пролетаріату й селянства, всі впливи тактичних зворотів і ідеологічних ухилів, що будуть необхідні в цей період найрізномірніших класових змагань.

Добі боротьби за утримання пролетаріатом і селянством влади в своїх руках у капіталістичному оточенні відповідатиме в царині надбудови боротьба за культуру, боротьба за літературу зокрема.

Це буде доба, в якій буде збудовано фундаменти Червоного Ренесансу в нас.

Це буде доба ще не цілком закінчених, не класичних у революційному розумінні культури цінностей, літературних пам'ятників.

Це буде ця доба, що в ній і високі артисти, і чемпіони памфлету, і академики, і олімпійці, і низи будуть ідеологічно й формально змагатися за визначення нових форм надбудови.

Розуміється, впливи минулої доби (буржуазної епохи) зокрема в нас будуть надзвичайно видатні; консерватизм, утома, складні класові зміни будуть тягнутися за пролетарським авангардом культури велетенським хвостом.

Цей хвіст не легко буде одрізати.

Він буде нас сотнями ниток, звязків, традицій тягнути назад, і ці сотні ниток, звязків і традицій ставатимуть сильніші, нагальні в усіх цих моментах, коли наше економічне та політичне становище переживатиме кризи та ускладнення.

Не раз цей хвіст тягтиме назад найбільш талановитих піонерів нового, найбільш завзятих борців. Хоч би зараз приклад, як Хвильовий підпав під вплив Зерових, Дорошке-

вичів, Тичин і всяких Слісаренків, дійсних професорів скотарства, що пхаються до мистецтва й уважаються за архіреволюціонерів.

Так буде не раз, не два, а сотні разів.

Ми тільки один крок відійшли культурно від минулого. Цей крок — зрозуміння цього, що старими стежками йти далі не можна.

І це зрозуміли всі, навіть найчорніші корифеї буржуазного мистецтва.

Так, як у політиці все ясніше й ясніше видко, що не верне ніколи рівновага капіталістичного господарства з-перед світової війни й революції, що ці часи капіталістичної „Ідилії“ потонули, подібно ж і світ надбудови не може вернути до своїх попередніх позицій. Тут і Айнштайн, під якого ударами повалився Н'ютонівський абсолютний простір і абсолютний час, тут і крах Кантівського ідеалізму.

На арену надбудови, як наслідок розвитку експериментальних наук, вийшов переможний матеріалізм Маркса й Енгельса, що знайшли своє практичне, життєве оформлення в лєнінізмі.

Однобіжно до цього йде крах релігійно-ідеалістичних вірувань. Кінчиться період християнської цивілізації. Розуміється, що в цьому гігантському переломі надбудови, що знову й знову відповідає економічним трансформаціям суспільних укладів, у цій добі покладення фундаментів під будинок Червоного Ренесансу, боротьба за світогляд, змагання до поглиблення всіх позицій матеріалізму буде одним з основних процесів.

І російська літдискусія й українська літдискусія це — поодинокі процеси в ріжних побутово-географічних, можна сказати, національних структурах за здобуття цього світогляду.

Це боротьба за те, що т. Сталін назвав „Пролетарським змістом у високій художній формі“.

І, розуміється, у цій боротьбі важливість постанови партійних органів про свободу й вільну конкуренцію літературних груп мають велетенське значіння. ЦК ВКП й ЦК КП(б)У сказали всім пролетарським і революційно-селянським письменникам та їхнім групам: „В боях з буржуазними та

дрібно-міщанськими групами гартуйте свої шерехи, здобуйте жовтневі позиції, поширюйте, поглиблюйте їх.

Партія з вами, радвлада з вами, підтримку вам даємо, а ви завойовуйте“.

У вогні класових боїв гартується сталь пролетарської літератури.

А Вапп хотів мати гегемонію, здобуту багнетами інших. Не можна було її давати. Вапп провалився в своїх позиціях.

На Україні ситуація складніша, і шлях „що далі“ більш ускладнений, більш крутий, більш незакінчений!

До деякої міри має рацію К. Буревій, коли закликає до вивчення російської літератури. Але він фатально помиляється, коли з цього „технічного питання“ хоче творити платформу на найближчу добу, орієнтацію на найближчий час.

Прийняття такої орієнтації на Україні це значило б для Червоного Ренесансу української культури продовжування приймання культурних цінностей через окуляри російської культури.

Це було б повторенням того періоду, коли то для нас вікно до Європи відкривалося чере Москву й Петербург. Це був би такий стан, що його ми маємо ще й сьогодні:

Ми пізнаємо світову літературу через російські переклади, російську літінформацію, через (образово) журнал „Современный Запад“.

Отже, нам орієнтацію на Великоросію, як платформу для перспективного плану розвитку культури, прийняти не можливо. Тим самим ми не відкидаємо видатного впливу радянської культури Великоросії на Україні, що ще довго буде з ним боротись українська культура.

Розуміється, на підставі попередніх частин нашої праці відпадають орієнтації на азійський ренесанс і на Європу Зерових, також як ідеологічні орієнтації. Вивчати формально цю Європу, або здобутки технічні європейських літератур, можна тільки рекомендувати, так, як можна рекомендувати вивчення та досліди над грецько-римським мистецтвом, над добою гуманізму чи над китайською культурою.

Ми взяли поняття Червоного Ренесансу як надбудову, літературну надбудову, що виростає на соціалістичній економіці Союзу РСР.

Чи можна це питання ставити в так означених твердих межах?

Ми гадаємо, що при цій економічній і культурній ізоляції, яку зараз маємо з боку капіталістичної економіки до радянської, деяке обмеження територіяльне буде; хоч деякі форми побуту й культури перескакуватимуть через ізоляційні кордони, як це маємо зараз, хоч би в стилі демонстрацій, що його комуністи Зах. Європи беруть від нас. Подібно ж — червона хустка у жінок.

У літературі в найближчому часі на території Союзу РСР буде видатно зміцнитися розвиток національних літератур; вони завойовуватимуть маси читачів; книжний ринок у національних республіках здобуде марксівська книга, художня книга, радянська газета на мові етнографічної більшості людности. Тим не сказано, що книга на російській мові стратить своє значіння; зокрема політична. Це буде не швидко. Але, з розвитком національних літератур і національного розвитку етнографічних поки що народів Союзу, вона — російська книга — що-раз менше буде задовольняти потреби мас.

Це зокрема швидко наступить у царині художньої літератури.

Це значить, що ми проблему Червоного Ренесансу літератури в межах нашого Союзу мусимо розглядати як суму процесів відродження національних літератур, включаючи російську, з тим, що ідеологічну сторону, чи базу його, творитиме матеріалістичний світогляд, а в царині формальних досягнень будуть виявлятися всякі можливі напрямки, відповідно до класових трансформацій у нетрах радянського суспільства в добу Неп'ї й після неї, тоб-то за весь час перехідної доби до позакласового суспільства, тоб-то досягнення комунізму.

На Україні, крім того, що цей Червоний Ренесанс матиме всі прикмети загального процесу відродження в межах Союзу РСР, він, крім мови, матиме деяке своє побутово-етнографічне забарвлення в українському національному розумінні, з тим, що література цього періоду виражатиме всі ті про-

цеси боротьби за гегемонію пролетаріату й селянства в культурі, як це має, наприклад зараз, місце.

Чи буде це „золотий вік“ української літератури революційної доби?

Ми гадаємо, що до золотого віку нам зараз ще дуже далеко.

Розвиток літератури може тільки тоді досягнути максимальні розміри, коли ця література стає необхідною (так, як хліб і мило, чиста сорочка й театр), потребою широкої маси людности. Це буде тільки тоді, коли в нас % неписьменних будуть наближатися до нуля, коли культурний рівень мас прийде хоч би в стадію цього рівня, як це було в Німеччині до війни. Розуміється — без тих негативних форм німецького міщанства, тупоум'я й кретинізму, що нас так вражають при вивченні німецького побуту та культури.

Але проти тих „негативів“ культурного розвитку майбутнього, і то дуже близького майбутнього, буде на сторожі стояти соціалістичне виховання мас.

Які завдання стоять зараз перед пролетарським авангардом літератури на Україні в зв'язку з поданою аналізою сучасности й перспективами майбутнього?

На цю тему було так багато написано, що ми боїмось повторювати.

Тут і проблема побільшення кваліфікації письменників, що рівнозначне з розвитком їхньої інтелектуальної здатности.

Тут і питання вивчення чужих мов, побуту, культур інших народів і т. д. Тут і питання матеріального забезпечення письменників. Продукційність праці росте пропорційно з оплатою праці. Надія все кращого й кращого забезпечення, можливість економічної свободи в розумінні, що коли письменник вважає, що йому треба кудись поїхати, покопатися в таких а таких бібліотеках і матеріалах, вивчити такі а такі побут і культуру відповідних країв, галузів промисловости, техніки й т. д., щоб він у цьому напрямку не мав зав'язаних рук, відсутністю кількохсот карбованців у кишені.

Чи ж ще раз треба повторювати цей факт, так масовий у нас, що офіційна посада, хоч би навіть глибоко зв'язана з професією письменника, ось — ця проклята

служба за місячну платню, є прокляттям, що висить жалючою примарою над творчим інтелектом поета, прозаїка і т. д.

А в нас так багацько, дуже багацько талановитих молодих письменників, що їм, як води в спеку, потрібно вчитись життя, так, як його вчились Гайне, Шатобріян, Франс, Генрі й сотні інших,—вони, ці письменники, мріють про нікчемну посаду в якійсь редакції.

І коли здобудуть цей ідеал, нишком пропадають у буденщині, публіцистиці та журналістиці!..

І опісля який-небудь „знаменитий“ критик закидає, що в їхніх поезіях проза, що в їхніх ліриках публіцистика!..

Ми розуміємо розпачливий крик М. Хвильового за романтикою. Ми розуміємо його бунт проти буденщини. Але він бунтується проти того, що сам частинно створив, трапляючи як художник, як високий артист, в болото щоденної літературної гризні та лайки, що їх такий яскравий малюнок дає літжиття Харкова.

Безперечно: шалена потреба культурних сил у радбудівництві примусила зокрема письменників і поетів, як у найбільш суспільному розумінні свідомих громадян, кинутись до праці в усіх ділянках радбудівництва.

Тут і газети, і редакції, і видавництва, тут велетенська маса партійної, радянської, громадської праці, цілі колосальні поля організаційної роботи.

Історія, революція, велетенський розмах Червоного Ренесансу примусили всю масу й олімпійців і молодняка, все те, що із своїх нетрів для культурного будівництва викинули пролетаріят та селянство України, на рахунок їхнього інтелектуального розвою працювати активно в радбудівництві.

І літдискусія в 1925 р. прийшла, як фермент, як протести цього невеличкого пролетарського та селянського авангарду, проти цих умов, що їх примушували халтурити замість творити, що вони, письменники, загивали в них, як творці, як піонери Червоного Ренесансу.

І ще дурниця загивали. Важливе те, що загивали непродуктивно, непотрібно, з погляду корисності для революції—просто шкідливо!

Цей авангард — як артистичний авангард — заплутався в житті, в надзвичайно скомплікованих умовах елементів соціалізму й Неп'и.

Це, так би мовити, історично-економічні причини літдикусії, розвинені на підставі всіх наших дотеперішніх міркувань, це підсумки та висновки з них. З другого боку, форми й стиль дискусії виявили, як цей наш авангард, включаючи олімпійців, культурно сировий, молодий і невитриманий.

Як там ще немає нічого стійкого, крім, може, революційного ентузіазму та романтики, та, повірите, „ідеалістичної віри в матеріалізм“.

Я це говорю про найбільш класово-пролетарську, комуністичну частину авангарду.

У них, мабуть, позасвідомо перемішалась уся традиція дореволюційного виховання й побуту, світогляду й традицій з елементами нового світогляду, що його витворила, або, краще, масово оформила, революція.

Теоретичної підготовки, глибокого знання не було. Часом „Азбука комунізму“ й „Історичний матеріалізм“ Бухаріна, як блискавка, розколювали мозок, спалювали давнє й розкривали нові обрії сучасного.

Часом і того не було, і кілька популярних брошур ставали основним капіталом революційного пізнання та класової свідомости.

Тоді, в 1919 й 1920 р.р., це було гарно. Більше тоді не вимагали, і не було фактично потрібно.

Ускладнені умови сучасности з революційною законністю й іншими умовами класових відношень, зокрема з політикою на селі, поставили перед авангардом на всю широту питання:

„А витримаємо ми цей новий фронт (докладніш): ці нові умови бойової тактики“?

І настала паніка дискусії. Розвалено Гарт, як мертвий редут, утворено нову фортецю — Вапліте?!

І одні пішли на союз з ворогами, одні схищують шпаги полеміки в змаганні за методи боротьби, яку збрую треба зараз брати до рук.

Позиції Ренесансу, Червоного Ренесансу, загрожені; з вогня дискусії мусить викуватися нова ідеологічна єдність пролетарського авангарду укр. літератури.

Зараз її немає, зараз (хоч організовано Вапліте) є ідеологічна й організаційна криза.

В зв'язку з вищезазначеним справа з'їзду всіх лівих груп радянської літератури України набирає характеру першорядної важливості. І це питання мусить бути можливо швидко розв'язане.

На мою думку, це повинен бути з'їзд не організацій, а просто письменників, що вже виявилися в рев. літературі, що були членами Гарту, Комункульту, Молота, Сім'у й т. д., й тих, що в організаціях не були.

Такий з'їзд може зібрати до 200—300 письменників, включаючи й критиків; він, і це напевне, виявить численну комуністичну групу, що зуміє політично керувати працями з'їзду. Гадаю також, що в цьому з'їзді візьме участь Плуг через своїх делегатів.

Цей з'їзд повинен, на нашу думку, вирішити на довгий час організаційну структуру Всеукраїнського об'єднання укр. письменників; він закінчить цей ідеологічний хаос, що є зараз у прол. авангарді.

Через те зможе закінчити, що на ньому була б обміркована всебічно сучасна літературна ситуація, зв'язана з останнім розвитком класових трансформацій України, наслідком її економічного відродження в умовах Неп'и.

З другого боку, цей з'їзд мусів би намітити шляхи виходу з цієї формальної хаотичності, що її переживає укр. література з самого початку революції. Це не значить, щоб з'їзд мав в'язати майбутній розвиток укр. літератури твердо означеними формальними законами, визначаючи примат одних формальних керунків над іншими. Все ж таки міг би колективно обміркувати, які формальні методи найближчі прол. літературі, чи то в поезії, чи в драмі, чи навіть у критиці.

З'їзд мав би своїм завданням зробити підсумки цього процесу, наскільки сучасна укр. література звільнилася від баласту дореволюційних українських літтрадицій, наскільки міцні в нас позиції матеріялізму, як світогляду в ідеології наших письменників, на скільки процес „соціалізації“ світогляду переміг в ідеологічних напрямках давній ідеалізм, з усіма впливаючими з нього елементами націоналізму, релігійного ідеалізму, анархізму й т. д., що знайшли й ще мають своє оформлення в навіть — революційній літературі.

Це питання надзвичайно складне. І одночасно з нього впливають усі організаційні форми майбутнього розвитку укр. літератури.

З'їзд дав би змогу з допомогою спеціально вироблених анкет зібрати колосальний матеріал, фактично-статистичний матеріал, що міг би бути підставою дальшої політики компартії та радвлadı в царині художньої літератури.

Ми уявляємо собі програму такого з'їзду в такій схемі:

1) Відкриття з'їзду й вибори президії, мандатової комісії та редакторату.

2) Політична доповідь про економічний стан України й зв'язані з ним перспективи розвитку культури, зокрема укр. літератури. Ця доповідь мусіла б бути ув'язана з загальною економікою Союзу й російською культурою та літературою зокрема.

3) Ідеологічні шляхи української літератури 20-го століття до й після революції.

4) Сучасний стан української літератури (ідеологічна боротьба, формальні угруповання, організаційний хаос у пролетарській частині укрревлітератури зараз, внутрішні відношення й т. д.).

5) Справа укр. літ. критики й способи її оздоровлення, зокрема справа марксівської критики на Україні.

Крім цих головних пунктів, повинні увійти до порядку денного з'їзду питання професійної організації письменників, їх забезпечення, охорони праці, а також вибір виконавчого органу, що виконував би постанови з'їзду й реалізував справу всеукраїнського об'єднання письменників. Ми гадаємо, що тільки всеукраїнський з'їзд письменників може зробити кінець (хоч частинно) тим ідеологічним ухилам і організаційним непорядкам, що були предметом нашої праці.

На закінчення треба звернути увагу, що літдискусія на Україні набрала такої гостроти, що в її питання починають вмішуватися наші кращі марксисты, і партійні органи зацікавилися нею. Маю на думці статті т. Юринця Волод. й т. Хвилі в останніх числах „Коммуниста“ — органу нашої партії на Україні.

Цей факт показує, що бої „На безкровному фронті“ ще незакінчені, і до ери „Пацифізму“ ще далеко.

Ми гадаємо, що період памфлетів у літдискусії закінчився, вона увійшла в стадію поглибленої дискусії.

На необхідність поглиблення літдискусії звернув також увагу 3-й з'їзд Плуга, що відбувся в Харкові в перших числах квітня 1926 р.

Це значить, що при всіх від'ємних сторонах дискусії, вона є для вияснення складних питань укр. рев. літератури дуже важлива, і в решті решт роз'єднання пролетавангарду укрлітератури закінчиться Всеукраїнським об'єднанням укр. пролет. письменників, що для розвитку культури УСРР буде мати велетенське значіння.¹⁾

Квітень, 1926 р.
Харків

¹⁾ Це вже сталося: 1-й з'їзд пролетарських письменників УСРР з лютого 1927 р. Дод. авт.

З М І С Т

	Стор.
Від автора	3
Символіка „Блакитного роману“	5
Естетизм „Блакитного роману“	19
В електричний вік	34
Вир революції	41
Піонери нової культури	50
В круговороті деструкції і в погоні за синтезом	64
Ще кілька слів до питання „Форми й змісту“	78
Поет перебільшеної слави	86
Бодлер української музики	97
Заклик	107
На безкровному фронті	121

1. Соціальні причини української літдискусії. 2. Українська дійсність—не російське ехо. 3. Чемпіони памфлету та невдалі ортодокси. 4. Криза літпродукції й трагедія критики. 5. На маргінесі реєстру „Історичних фактів“. 6. Екскурсія в психологію характерів. 7. Куди далі?
