НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

СУЧАСНИКИ І СУЧАСНІСТЬ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА: З КРИТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ПИСЬМЕННИКА 1920-х років

Пропоновані статті Михайля Семенка 1920-го й 1921-го років мають на меті доповнити останні бібліографічні дані про творчу спадщину письменника[1]. Перший із презентованих текстів під назвою «Петлюрівщина в мистецтві» помітно натхнений політичними подіями, три інші («Непорозуміння чи невміння?», «Чи потрібний нам театр ім. Гн. Михайличенка?», «Держдрамтеатр ім. Т. Шевченка. "Одруження"») стосуються театральних справ, апелюючи й до конкретних постановок, і до теорії пролетарської культури[2].

Стаття «Петлюрівщина в мистецтві» вийшла 1920 р. в Києві на шпальтах газети «Боротьба». Це видання було друкованим органом Правобережного бюро ЦК Української комуністичної партії (боротьбистів), а його редакторами в різний час працювали Гнат Михайличенко і Василь Блакитний, Микола Христовий і Микола Любченко. У минулому українські «боротьбисти» належали до лівих есерів, але з початку 1919 р. перейменувалися на УКП(б) і стали союзниками російських більшовиків[3]. 24 березня 1920 р. ЦК Української комуністичної партії (боротьбистів) ухвалив постанову про ліквідацію партії та перехід її членів до КП(б)У[4]. Уже 1921 р. В. Блакитний і М. Шумський виступили свідками під час судового процесу над своїми колишніми однопартійцями, частина яких працювала в урядах УНР[5].

---

[1] Український письменник Михайль Семенко (1892—1937): бібліографіч. покажч. / Харків. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка; [уклад.: С. О. Бикова, О. М. Дмитрієва; наук. ред. Р. В. Мельників]. Харків, 2018. 256 с.

[2] Указані статті М. Семенка подано за такими виданнями (здебільшого зі збереженням авторської мови): *Трирог М.* <*Семенко М.*> Петлюрівщина в мистецтві // Боротьба. 1920. № 61. С. 2; № 66. С. 2; № 68. С. 2. *Трирог М.* <*Семенко М.*> Непорозуміння чи невміння? // Вісті ВУЦВК. 1921. № 222. С. 2. *М. Тр.* <*Семенко М.*> Чи потрібний нам театр ім. Гн. Михайличенка? // Вісті ВУЦВК. 1921. № 240. С. 3. *Мертвопетлюйко П.* <*Семенко М.*> Держдрамтеатр ім. Т. Шевченка. «Одруження» // Вісті ВУЦВК. 1921. № 275. С. 2.

[3] *Величенко С.* Імперіалізм і націоналізм по-червоному: українська марксистська критика російського комуністичного панування в Україні (1918—1925) / Пер. з англ. С. Сєряков. Львів: Видавництво УКУ, 2017. С. 59.

[4] Постанова Центрального Комітету Української Комуністичної Партії (боротьбистів) про ліквідацію партії // Боротьба. 1920. № 71. С. 1.

[5] Суд над українською контрреволюцією (процес Голубовича й інших) // Вісті ВУЦВК. 1921. № 155. С. 2.

Клим Поліщук зазначав, що М. Семенко зблизився із групою письменників-боротьбистів 1919 р.[1] Відома нині стаття М. Семенка «Лесь Курбас і сучасність» (1920) побачила світ у газеті «Боротьба», де також рекламували журнал «Мистецтво» (1919—1920) та «Альманах трьох» (1920), з'являлися пародії на лідера українських футуристів. А часопис «Мистецтво» за редакцією М. Семенка не раз анонсував вихід видань групи «Боротьба». Про видавничу комунікацію між В. Блакитним і М. Семенком свідчить і зміст журналу «Шляхи мистецтва» (1921—1923), що його редагував В. Блакитний. Тоді ж очевидними стають розходження між ними стосовно організаційних принципів українського літературного руху: 1921 р. Блакитний, покинувши засновану Семенком «Ударну групу поетів-футуристів», заповзявся організовувати українські пролеткульти, тоді як Семенко наприкінці 1921 р. створив «Аспанфут».

Проблеми формування та популяризації в Україні пролетарського мистецтва поширювалися й на взаємні оцінки творчого доробку. Наприклад, у статті «Українське мистецтво за чотири роки Революції» (1921) М. Семенко назвав себе та В. Еллана-Блакитного (а також П. Тичину й О. Слісаренка) «основним кістяком» сучасної поезії, але тут же поставив під сумнів новаторство прози Г. Михайличенка і зробив закид авторам із групи «Боротьба» за претензійність[2]. Після смерті Блакитного на тлі культивування його постаті як першого класика української пролетарської літератури[3] Семенко ніби кидає виклик цьому погляду, назвавши «першими хоробрими» не «боротьбистів» (як це було заведено), а футуристів[4].

Стаття «Петлюрівщина в мистецтві», що вийшла в рубриці «Пролетарська культура», доповнює картину перших Семенкових виступів у статусі політично визначеного автора. Разом з іншими українськими літераторами він включився в потужну інформаційну кампанію з дискредитації представників і прихильників УНР / Гетьманату. Аналогічну лінію транслювала й газета «Боротьба», про що свідчать політичні огляди на її сторінках на кшталт статті В. Блакитного «Добийте Петлюру!»[5]. У такому ж річищі були написані брошури «Винниченко проти Петлюри» за редакцією Василя Блакитного (1920), «Універсал Петлюри» Миколи Хвильового (1920), стаття «Де Україна?» Михайла Ялового (1920). Попри твердження Семенка про відхід «петлюрівщини» з політичної арени, боротьба з нею не припинялася впродовж багатьох років, увінчавшись справою СВУ, про яку красномовно висловилися В. Сосюра у вірші «Агентам купленим» (1930) та Микола Хвильовий у публікаціях «А хто ще сидить на лаві підсудних? (До процесу "Спілки Визволення України")», «За щоденником С. О. Єфремова — вождя, академіка, "совісті землі української", що палахкотить "великим полум'ям"» (1930).

У статті «Петлюрівщина в мистецтві» Семенко пише: «Тому перемога пролетарського мистецтва можлива лише при перемозі пролетарської революції». Цей пасаж важливий з огляду на той не промовлений автором факт, що Жовтнева революція відбулася й перемогла в Росії. Позаяк в Україні пролетарської революції не було, то на-

---

[1] *Поліщук К.* З виру революції (Фрагменти спогадів про «літературний» Київ, 1919 // *Поліщук К.* Вибрані твори. Київ: Смолоскип, 2008. С. 609.

[2] *Трирог М.* <*Семенко М.*> Українське мистецтво за чотири роки Революції // Вісті ВУЦВК. 1921. № 282. С. 2—3.

[3] *Якубський Б.* Перший класик нашої пролетарської літератури (З приводу трьохліття з дня смерті Вас. Еллана (1925 — 4.12. 1928) // Літературна газета. 1928. № 24. С. 2.

[4] *Семенко М.* Повна збірка творів / Упор. Ярина Цимбал. Т. 4. Київ: Темпора, 2017. С. 126.

[5] *В. Б-ий* <*Блакитний В.*> Добийте Петлюру! // Боротьба. 1920. № 11. С. 1.

гадування про її благодатний резонанс стає перманентною справою і політиків, і діячів культури. Статтю В. Блакитного «7.XI.1917—7.XI.1922» написано якраз із погляду радянського діяча, але навіть у ній наявна вказівка на специфіку української ситуації: «Хоча Україна мала свій "жовтень" — день остаточного встановлення радянської влади значно пізніше, але день 7-го листопаду й для робітників та селян України, як і для робітників і селян цілого світу є святом» [1].

Отже, українські партійні працівники, історики й письменники скеровують зусилля на те, аби прив'язати до вітчизняних реалій російську Жовтневу революцію. Як наслідок — культивуються її субститути. Роль одного з таких відігравало київське повстання 1918 р. на заводі «Арсенал». Напрочуд показово, що вірш Михайля Семенка, навіяний виходом фільму Олександра Довженка «Арсенал», закінчується побажанням смерті для петлюрівців [2]. Антиуенерівська кампанія реалізувалася й у стрічці «П. К. П. (Пілсудський купив Петлюру)» (1926), відзнятій на Одеській кінофабриці ВУФКУ якраз тоді, коли поет працював там головним редактором. У цьому фільмі дебютувала Н. Ужвій, дружина М. Семенка.

З кожним роком об'єктів ідеологічної ненависті в радянських наративах з'являтиметься дедалі більше, а боротьбистів і футуристів можна вважати зачинателями цієї тенденції в українському письменстві пролетарського періоду. На зміну антинародницькому дискурсу приходить антиуенерівський / антигетьманський, до того ж перший і другий іноді тісно переплітаються, радше формуючи простір національного самопоборювання, ніж виконуючи роль ефективної історичної критики.

Упродовж 1919—1934 рр. визначення української літератури як пролетарської стає головним викликом для вітчизняних теоретиків, митців, критиків. До Першого Всесоюзного з'їзду радянських письменників (1934) роль провідної культурної концепції виконувала саме пролетарська (від другої половини 1920-х років пошук «пролетарського стилю» підсумувала ідея «пролетарського реалізму», який із часом був замінений на «соціалістичний реалізм»).

Ідея пролетарської культури звучала справді по-новому, вражаючи багатьох обіцяним масштабом цивілізаційних перетворень. Вона була і дуже конкретною, і дуже абстрактною, скерованою у своєму розмаху як на нову революційну / постреволюційну дійсність, так і в далеке майбутнє, тож культурні смисли 1920-х років постійно варіювалися між цими кількома опціями, нерідко породжуючи в цей час суперечливі й еклектичні наративні симбіози.

Якщо спроєктувати радикальність тверджень Семенка про «петлюрівщину» на реальний стан справ, то в коло її прихильників могли легко потрапити не лише «українофіли», а й митці з його найближчого середовища. Серед таких — Лесь Курбас і Яків Савченко. У біографіях обох існувало немало моментів, що пов'язувало їх із періодом української державності дорадянського часу.

«Молодий театр» мав із представниками УНР як конфлікті історії (фінансування театру [3], переїзд трупи до Кам'янця-Подільського [4]), так і спільні точки дотику

---

[1] *Блакитний В.* 7.XI.1917—7.XI.1922 // Вісті ВУЦВК. 1922. № 251. С. 1.

[2] *Семенко М.* «Ол. Довженко — не геній...» // Література і мистецтво. 1929. № 9. С. 2. У зібрання поезії 2017 р. цей вірш увійшов під назвою «Арсенал»: *Семенко М.* «Арсенал» // *Семенко М.* Повна збірка творів / Упоряд. Я. Цимбал. Київ: Темпора, 2017. Т. 4. С. 185—187.

[3] *Курбас Л., Бондарчук С., Шевченко Й.* Вимушене признання. Лист до редакції // Народна воля. 1918. № 42. С. 4.

[4] *Веселовська Г.* Театр Миколи Садовського (1907—1920). Київ: Темпора, 2018. С. 256.

(відмова «Молодого театру» співпрацювати з більшовиками[1], виступ трупи на честь Директорії 1918 р.[2]). Як представник «Молодого театру» 19 жовтня 1919 р. С. Бондарчук в університеті Кам'янця-Подільського брав участь у нараді діячів мистецтва, на якій, імовірно, був присутній і Яків Савченко[3].

Можна припустити, що дві рецензії М. Семенка 1918 р. на сторінках київської газети «Відродження» з'явилися там за підказкою прихильника «Молодого театру», активного театрального оглядача й поета Я. Савченка. У політичних поглядах той схилявся до УНР / Гетьманської держави. Його дописи 1919 р. свідчать про переїзд у нову столицю УНР. Серед таких — публікація на пошану міністра юстиції в уряді Павла Скоропадського Андрія Вязлова[4], а також низка театральних оглядів 1919 р. на сторінках періодичних видань «Україна» (Київ) та «Україна» (Кам'янець-Подільський). Крім того, 1919 р. в кам'янецькій «Україні» від імені Я. Савченка, О. Слісаренка, Д. Загула[5], і окремо від редакції місячника «Музагет» були вміщені некролог та поетичні посвяти Володимирові Кобилянському[6].

В особливий фрагмент українського культурного життя 1910—1920-х викристалізувалися творчі взаємини Михайля Семенка і Марка Терещенка, а в біографії останнього також присутній епізод із культурного життя Директорії (участь у новорічному артистичному концерті-кабаре, організованому в Народному домі в Кам'янці-Подільському).

Марко Терещенко — актор «Молодого театру», один із близьких колег Леся Курбаса. У 1919 р. разом із М. Семенком був свідком на весіллі режисера. Травневе число журналу «Мистецтво» за 1919 р. анонсувало п'єсу «Ліліт» (на основі поеми М. Семенка) за участю Л. Курбаса, В. Чистякової, М. Терещенка, а також рекламувало театральний декламатор, який уклали він і Л. Курбас.

Від 1920 р. Терещенко стає ініціатором і керівником театральної студії, а згодом — Театру імені Гната Михайличенка (при ньому діяла Центростудія, тобто творча лабораторія з кількома факультетами, через що й сам театр називали іноді Центростудією). Терещенко заявив про себе і як теоретик театру. Його брошуру «Мистецтво дійства» (1921) відразу схвально оцінив М. Семенко.

Студія-театр на чолі з Терещенком виникла в Києві на противагу до традицій академізму[7]. У 1921 р. було презентовано першу постановку під назвою «Перший будинок Нового світа», а 1922 р. — «Небо горить», текстову основу яких складали вірші М. Семенка, Г. Шкурупія, О. Слісаренка, П. Тичини, В. Чумака, В. Блакитного. У 1922 р. театр гастролював у Харкові, традиційно викликавши, за повідомленнями преси, і захопливі, і суперечливі реакції глядачів.

Один із дописів на основі саме харківських гастролей дає гарне уявлення про тогочасні традиції «робітників культури», а також описує специфіку інсценізацій театру ім. Г. Михайличенка: «Вистава йшла в архаїчних убраннях, зроблених по шкіцах професора академії Меллера, без декорацій і жодної обстанови, без діалогічної дії, лише на основі ритмічного руху кількох організованих груп, що певними схематични-

[1] Молодий театр // Народна воля. 1918. № 38. С. 4.

[2] *Д.* Урочиста вистава в оперному театрі // Відродження. 1918. № 217. С. 3.

[3] Театр і мистецтво. Нарада діячів // Україна (Кам'янець-Подільський). 1919. № 57. С. 4.

[4] *Я. С.* <*Савченко Я.* > Андрій Вязлов // Україна (Кам'янець-Подільський). 1919. № 54.

[5] У «Робітничій газеті» Д. Загул згаданий серед співробітників департаменту державної скарбниці міністерства фінансів доби Гетьманату.

[6] Про утворення редакційного комітету місячника «Музагет» у складі Я. Савченка, П. Тичини, Д. Загула див.: Місячник молодих поетів // Україна (Кам'янець-Подільський). 1919. № 57. С. 4.

[7] *Еф.* Театральна студія ім. Гната Михайличенка // Більшовик 1923. № 177. С. 4.

ми жестами наслідували процес фабричної, шахтарської праці, боротьби, і виявляли колективні рефлекси під час повстання і після перемоги. Вистава йшла в супроводі світлових ефектів і музики. Після вистави відбувся диспут. Докладчиком Марком Терещенком було зроблено побіжний огляд праці колективу і намічено основні засади її. <...> Т[ов]. Блакитний казав, що коли колектив хоче далі існувати, він повинен іти на заводи, в райони, в товщу пролетаріату, злитися з ним, і тоді перемога буде» [1]. Імовірно, під впливом цих та інших численних дискусій Терещенко надрукував у «Вістях ВУЦВК» статтю «Шлях театру», знову наголошуючи на важливості формування в нових суспільних умовах нової ідеології театру [2].

Три подані нижче тексти Семенка про театр було написано в той період, коли стосунки Леся Курбаса і його учня Марка Терещенка виходили на рівень суперництва [3]. Проте на самому початку 1920-х ці та інші нюанси ще не стали визначальними для взаємин Л. Курбаса й М. Семенка, про що свідчить діяльність останнього в літературній студії «Березоля» 1922 р. [4] та схвалена обома ідея Жовтневого блоку, який, утім, так і не був створений [5].

Відповідно до інформативної нотатки в газеті «Вісті», у вересні 1921 р. М. Семенко вступив до колективу артистів театру ім. Г. Михайличенка (перед ним тут активно працювали О. Слісаренко й П. Тичина) [6]. На цій же сторінці газети містився допис поета-футуриста «Непорозуміння чи невміння?», а через номер — пояснення вже самого режисера М. Терещенка. Він коригував окреслену в репліці ситуацію навколо театру, зазначивши, що частина артистів його трупи погодилися допомогти Політосвіті в поїздці на село з «метою переведення кампанії допомоги голодним». І запевняв: принципи театру зміцніли і він «готується відкрити наступний сезон двома новими композиціями» [7].

Незабаром Семенко повернувся до порушених проблем, виступивши зі статтею під дещо провокативним заголовком «Чи потрібний нам театр ім. Г. Михайличенка?». Відчувається, що автор радше розчарований, ніж задоволений темпом і якістю змін, котрі, на його думку, мали відбуватися в пролетарському мистецтві. Лише в діяльності названої трупи він убачав присутність революційного театрального потенціалу, а свій наступ на традиції академізму продовжив у відгуку про постановку Державним драматичним театром п'єси М. Гоголя «Одруження». Хоча комедії, зокрема й «Одруження», за свідченням очевидців, проходили з великим успіхом [8], проте Семенко називає все це мертвим і непотрібним.

Тогочасна періодика повідомляє про ще один нереалізований проєкт Семенка й Терещенка, який засвідчує невипадковість їхньої співпраці в пошуку нових форм лівого театру. Хроніка видання «Катафалк искусства» (1922) містила повідомлення про роботу М. Терещенка над «деструктивними речами», навіяними Семенковою ідеєю «одночасності кількох паралельних дій ("континенти")». Ішлося, мабуть, про твір «Континенти», уже згаданий тут як закінчена Семенком поема гео-космічних

[1] Театр // Вісті ВУЦВК. 1922. № 160. С. 4.
[2] *Терещенко М.* Шлях театру // Вісті ВУЦВК. 1922. № 163. С. 4.
[3] *Веселовська Г.* Український театральний авангард. Київ: Фенікс, 2010. С. 50.
[4] Літературна студія у Києві // Вісті ВУЦВК. 1922. № 274. С. 4.
[5] Відозва ініціативного бюро Жовтневого Блоку мистецтв // Література, наука, мистецтво. 1923. № 6. С. 3.
[6] Театр ім. Михайличенка // Вісті ВУЦВК. 1921. № 222. С. 2.
[7] *Терещенко М.* Пояснення // Вісті ВУЦВК. 1921. № 224. С. 3.
[8] *Ігнатович Г.* Pro futuro // Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. С. 132.

катастроф[1]. Цього ж року футуристичне видавництво «Гольфштром» окремою брошурою перевидало Терещенкові статті (із журналу «Семафор у майбутнє»), включивши до книжки лібрето композиції «Небо горить». Щоправда, під час харківських гастролей М. Терещенко заперечив зв'язок із панфутуристами, пояснивши свою появу на сторінках «Семафора...» вимушеними обставинами, браком іншого майданчика для друку[2].

Наступного року полеміки стосовно розвитку українського театру та культури загалом перекинулися на шпальти газети «Більшовик». До відгуків про театральну практику Л. Курбаса й М. Терещенка долучається Я. Савченко[3]. Його випад проти Центростудії на чолі з Терещенком не залишився без відповіді[4], а гостроти полеміці додало те, що Савченко розкритикував іще й «Гарт», заявивши про вступ до організації панфутуристів[5]. До полілогу підключаються представники «Гарту» на чолі з В. Блакитним, а коло учасників та обговорюваних ними проблем культури в «Більшовику» поступово збільшується[6]. Коли 8 вересня 1923 р. М. Терещенко подав на суд публіки нову композицію «Карнавал» (за п'єсою Р. Роллана), то вона знову «стала приводом для довколотеатральних дискусій і суперечок»[7]. Але тепер враження Савченка загалом були дуже позитивні. Критик підкреслював і тематичну актуальність постановки, і вдалі сценічні знахідки, і рух до нових змістово-технічних театральних форм[8]. У цій рецензії є показова репліка: від передачі героїчної боротьби пролетаріату режисерська робота, зауважував Савченко, рухається до показу «моментів мирного будівництва». Це добре ілюструє поступову зміну в трактуванні концепції пролетарської культури / літератури: погляд на неї як на перманентний революційний наратив змінила потреба відтворити «конструктивну добу». Лівий експериментальний театр, так і не розгорнувшись уповні, утратив актуальність.

Петлюрівщина в мистецтві

I

В обсягу класової боротьби петлюрівщина як чинник організованої контрреволюції зійшла з арени. Будучи кволим і поверховим ідеологічно організмом, петлюрівщина мусила була розвалитися, заплутавшись між ніг, з одного боку, організованого й викристалізованого пролетаріату, що зупинився на сталій формі радянської влади, а з другого боку, — сильних грабіжницько-імперіалістичних буржуазних держав, на які петлюрівщина мусила була безпринципно орієнтуватись.

---

[1] Поема під назвою «Континенти», якщо й була написана повністю чи частково, під такою назвою не друкувалася.

[2] Театр // Вісті ВУЦВК. 1922. № 160. С. 4.

[3] *Савченко Я.* Про «сьогодні українського театру» // Більшовик. 1923. № 167. С. 3.

[4] Ще про «Сьогодні українського театру» // Більшовик. 1923. № 168. С. 3. *Юровський Е.* (*Юра*) Майстерня театру ім. Михайличенка // Більшовик. 1923. № 200. С. 4,

[5] *Савченко Я.* Лист до редакції // Більшовик. 1923. № 200. С. 4. Продовження полеміки щодо «Гарту» й панфутуризму: *Савченко Я.* Лист до редакції // Більшовик. 1923. № 208. С. 4.

[6] *Курбас Л.* Крах академічних театрів // Більшовик. 1923. № 205. С. 6. *Семенко М.* Сучасний стан світового мистецтва // Більшовик. 1923. № 205. С. 6.

[7] *Веселовська Г.* Український театральний авангард. Київ: Фенікс, 2010. С. 48.

[8] *Я. С.* <*Савченко Я.*> «Карнавал» // Більшовик. 1923. № 205. С. 6.

Дійсність не виправдала життєздатності політичної ідеології петлюрівщини, й вона загубила ініціативу, вийшла з лав, розклавшись на численні угрупування, не здатні до активності.

Але вся ця атмосфера, яку створив нежиттєздатний гнилий організм, перенеслася в суміжну галузь нашої сучасності й чинить своє розкладаюче діло, — в галузь культурної творчості.

І тому в цій статті я хочу нагадати відомий і важливий момент, який має величезне значення в справі розвитку культурного будівництва. Момент цей полягає в тому, що кожен клас, крім ознак політичних, економічних, які складають класові інтереси й розв'язуються боротьбою протилежних клас, кожен клас ще до того вкладає свій класовий зміст в усі прояви людського існування, цебто інакше приймає, відчуває й виправдує зовнішній світ. Це те саме, що походить від філософії марксизму й має свою історію, а зараз набирає конкретних форм й переводиться в життя.

Основи пролетарської культури — пролетарського світогляду — мусять кластися й кладуться як фундаментальний момент в справі будування культури нового змісту й нових форм майбутнього комуністичного суспільства.

В цьому відношенні українська національна культура, оскільки це взагалі було можливим в еволюції світової культури дореволюційного часу, силою зовнішніх обставин і «незалежних причин» розвивалася в специфічних умовах і прибрала специфічних форм, які віддалились від широкого шляху світового розвитку, й у своєму змісті, в своїй культурницькій ідеології заховувала в собі задушливий і перепрілий аромат провінціального демократизму, міщансько-кооперативних ідеалів, — це щодо «соціалізму», й солодкий романтизм, застарілі гасла з європейської «толкучки», модернізм «на прокат», — щодо культурних стремлінь.

На цьому моменті «національну» культуру застає війна й революція. І тут зароджується та безідеологічна «ідеологія», яка іменується тепер «петлюрівщиною». Мішанина понять, невиразність фізіономії, — це той так званий «національний момент», який призвів до обіймів і сліз радощів над воскреслою «ненькою» і поєднав «українців» без різниці статі, віку й стану.

Не дивно тому, який політичний ідеал явився виразом цієї суто інтелігентської, безпринципної, несталої й туманної маси і яку роль в активній лінії міг зайняти згодом цей політичний апарат, стаючи в процесі виразно окресленої й чистої класової боротьби.

По життєздатності цей організм був кволий — мертвонароджений, поскільки він синтезував у собі пересічні ідеали українського національного загалу й загинув смертю «червивих». І найновіша генерація по-

літичної думки захопила патент на дальші етапи політичної культури в Україні, усунувши контрреволюційні лави попередників з арени світової революції, вступивши до лав світових борців за класово-пролетарський інтернаціональний принцип.

Петлюрівщина зійшла зі сцени історії як політичний чинник, але залишилась петлюрівщина з другого боку свого єства, з боку культурно-творчого, з боку культурницької ідеології, залишилась та атмосфера, якою тхне взагалі петлюрівщина як соціологічне явище — інертність, ненько-закоханість, вузькість, несміливість, безживність, зодягнені в тогу месіанства, віри. Але ця безактивність хронічного порядку в українського культуртрегера, аналогічно з українським політиком петлюрівської ідеології, має значення цілком тимчасове: треба усунути консерваторів і живих трупів від будівництва, треба провітрити старі льохи, треба молодим і сильним раз назавжди покінчити з приємственністю й традиціями й стати під ясне сонце Революції.

II

В попередньому розділі я робив спробу зазначити хисткість і кволість петлюрівщини як політичної ідеології і мав намір нагадати про залежність політично-економічного світогляду певної ідеології від тієї атмосфери, яка створюється в певному осередку і служить фундаментом для будування відповідної культури.

Той культурний осередок, що походить від української державницької мрії, не можна інакше формулювати, як модерне українофільство. Стара українофільська психологія, пристосувавшись до сучасних умов, чинить своє розтліваюче діло, оскільки силкується зробитися поступовим культурним чинником (на революційність воно не здатне по самій своїй природі).

Революція довела *матеріальну* безпідставність українофільської ідеології в усіх її проявах. Революція вибила з-під її ніг матеріальний ґрунт і виявила природню контрреволюційність модерного українофільства (петлюрівщини) в межах сучасності.

І це відіграє вирішальну роль в судьбах цього соціологічного явища. Позбавлена реального обґрунтування, петлюрівщина в цілому своєму змісті зробилась явищем шкідливим, і поскільки вона чинить свій вплив в процесі дальшого творчого поступування, постільки обезцінює всі творчі змагання революційної доби, які спираються на пролетарський світогляд, які мають своїм джерелом революційні підвалини й революційний імпульс, що складає основи пролетарської творчості.

В якому ж стані опинилися ми, сучасники величної доби, замкнені в межах революційного процесу, який ламає всі мости з учорашнім світом, з відкинутою добою, із запереченою культурою?

Революція поставила нас перед фактом: було, повалено, до минулого вороття немає. Хто змагається з цим, той в межах сьогоднішньої акції є контрреволюціонером (голосна й добра назва, але для боязких і скромних, в межах «спеціально» мистецьких проблем можна вживати менш сильне і влучне слово — консервативний). В ході революції цей момент усунеться сам собою, як призначений до загибелі, але він потребує певного опору, і, на мій темперамент, досить сильного.

Класова боротьба знищить буржуазні підстави петлюрівщини й вивітрить психоз модерного українофільства.

Подув революції розжене гнітючість і безсилу балакучість Кам'янець-Подільської культури. Динамізм світової боротьби клас пронизе всі стремління, накладе тавро смерті на все, що від петлюрівщини, витворить той дух, який поведе людську творчість іншими шляхами — до інших завдань.

Це те, що необхідне, це те, що неминуче, що не залежить від якоїсь «потойбічної» волі, а є тим абсолютним і невблаганним законом, який доводить, що двічі два — чотири, що земля ходить довкола сонця, що пролетаріат переможе.

Але те сучасне, те сьогоднішнє, музагетно-загаровське [1], що стоїть на перешкоді, що пробує чинити опір, своїм гнилим смородом оточує нашу мистецьку дійсність, обезбарвлює кожний свіжий росток в своїй анемічній і безживній крові, — з тим боротьба не на життя, а на смерть.

Те сучасне, що вдихаємо ми кожного дня, що створює певні обставини, те, що впливає нам на легені, руйнує нерви й виводить з лав, те потрібно досконало проаналізувати, виявить його єство, визначить його роль в революційно-творчім процесі й зліквідувати найекономнішим способом...

І ми бачимо, що в житті так і робиться врешті-решт... Але революційна доба вимагає революційних заходів. Вибиваючи з-під ніг ґрунт, пролетарська революція валить і знищує ворожий організм, разом з тим унеможливлюючи його відновлення й викреслюючи всі його прикмети, які мають потяг до дальшого ділання, заховують в собі тенденцію до дальшої контрреволюційної активності.

Треба перенести цей метод і в суміжну область, в область боротьби за нову культуру, нову творчість, нове мистецтво. Треба довести всю задушливість і контрреволюційність (консерватизм...) атмосфери, в якій перебуває сучасне українське мистецтво, сучасна українська культура, що спирається в своєму загальному тоні на модерне українофільство, на

[1] «Музагетно-загаровське» — словосполучення, утворене від назви літературно-мистецького об'єднання «Музагет» (1919), та прізвища Олександра Загарова, головного режисера Державного драматичного театру України (1918—1919), утвореного урядом Української Держави на чолі з П. Скоропадським.

«модничання» на старий рабський лад, на буржуазно змертвілу петлюрівщину в своїх економічних матеріальних підвалинах.

Треба запобігти тому, щоб еманація зруйнованого контрреволюційного організму, яка назбиралась спадкоємно і «благопріобретено» в більшій чи меншій степені, якій присуджено в історії розвіятися, розбавитися й загинути безкровною, «своєю» смертю, — перебула всі фази свого конання в найшвидших формах, бо коли надати цьому процесові загайний характер, то це буде впливати на чистоту того творчого устремління, яке має своїм джерелом революційний імпульс.

Всі галузі сучасного українського мистецтва лицем в лице стоять сьогодні перед цим моментом. Але не в однаковій, може, мірі підготовані окремі форми мистецької творчості, не в однаковій мірі посувався процес розвитку в різних галузях мистецтва, і це заважає координувати сучасні мистецькі проблеми в один по своїй інтенсивності творчий ансамбль, який був би вартий героїзму нашої динамічної доби.

Але далеко гіршою є інша неоднаковість, ніж згадана вище — неоднаковість джерел для творчих перспектив, неоднаковість того ґрунту, тієї атмосфери, на які спирається, від яких походить й набирає сил для певної акції сучасне українське мистецтво.

Загальне тло української сучасності — модерне українофільство, з його традиційним смородом, з його пасивністю, заплаканістю, імпотенцією, безініціативністю.

Загубивши мрію про «оазисність» і державність, в деяких своїх напрямках українське мистецтво намагається станути поруч з ходою революції, змушене до цього перемогою протилежної стихії, намагається пристосуватись своєю інертною психікою до нової людини — переможця-творця, та не оживить йому темпераментом своєї холодної крові цієї атмосфери, яку покинули ті нові, що є людьми іншої структури, в чиїх серцях палає огонь, засвічений іншим богом для інших завдань.

III

Приступаючи до схематичного аналізу української мистецької сучасності з цим критерієм, ми забезпечені від усяких хитрощів, метафізик і плутанин. Але необхідно нам сказати кілька слів ще про один важливий момент — про буржуазне й пролетарське мистецтво.

Буржуазне мистецтво (те мистецтво, що походить від буржуазного світогляду й буржуазної психології), особливо в часи найбільшого розвитку індивідуалістичних підходів, в часи найбільшого розвитку капіталістичних форм буття не могло вилитися в сталі теоретичні форми, які б мали осягнути наукового значення, які б мали дійти до ширших узагальнень і наблизитися до можливості передбачення фактів, передугадуван-

ня явищ і формулювання історії мистецтва не в випадково-епізодичних формах, а в формах причинновості, одинокості й необхідності.

Буржуазне мистецтво в своїй суті не могло мати законів, і воно не мало їх, утворюючи лише канони, трафарети, які змивала дальша хвиля мистецького поступування.

Буржуазне мистецтво не мало того *єдиного* критерію, якого можна було б вжити до певного діагнозу. Буржуазне мистецтво, мистецтво особисто-індивідуальне в своєму єстві, і не могло й не бажало його мати.

Пролетарське мистецтво (те мистецтво, яке походить від світогляду, ґрунтованого на законі Маркса й яке створює відповідну психологію) цей єдиний критерій має, будучи особливим і єдиним *методом* приймання, маючи синтезуючу точку опертя.

Пролетарське мистецтво в своїй філософії визначає й наказує ті джерела, від яких походить всяке мистецтво, визначає ті матеріальні підстави, що дають для нього імпульс.

Але знайшовши метод приймання, визначивши моністичний шлях мистецького розвитку, вказавши нові категорії мистецького здійснення, пролетарське мистецтво не дало досі конкретних форм і змісту для конкретного мистецького здійснення.

І це тому, що не теорія, не закон, не імпульс вливає в мистецький процес крові, потрібної для життя й розвитку мистецької творчості.

Тенденція до творчості, до мистецької акції виходить з абстрагованого імпульсу, що має матеріальні джерела, але розвиток і життєздатність всякого мистецтва базується на *побуті.* З розвитком економічних форм буття рівнобіжно поступає й мистецька акція. Мистецький процес розвивається рівнобіжно з процесом соціальним. Таким чином маємо ми історію мистецтва, яка виглядає досить цікаво з матеріалістичної точки погляду.

Пролетарське мистецтво, що існує зараз як імпульс, не може прибрати конкретних форм свого здійснення, оскільки цей імпульс позбавлений необхідної передумови всякого мистецтва — побуту. Сама ідея дозволяє винайти певні закони, що є необхідними для діагнозу минулого попередньої історії, але ідея, зродивши імпульс, виявивши критерій для будування, не може передугадати мистецьких форм пролетарської творчості, оскільки вона являється продуктом лише інтелекту й волі (емоції). Психологія ж творчості вимагає підстав світовідчування, які виробляються поступово, по мірі охоплення зовнішнього світу з іншого фокуса.

Тому пролетарське мистецтво є для нас в теперішньому стані тим мистецтвом, яке виходить з одинокого джерела, яке походить від нової тенденції — матеріалістичного розуміння історії, яка носить в собі єдиний творчий імпульс — соціальний для сучасності — революційний.

Це дає нам можливість безпомилково визначити всю попередню історію мистецтва, поставити для неї правдивий і при тому єдино можливий діагноз, координувати всі досягнення мистецької творчості відносно певної активної лінії й так чи інакше реагувати на це. Це дає нам можливість визначити уділову вагу не тільки окремого мистецького факту в історії мистецьких змагань, не тільки окремого явища в історії дореволюційної творчості, а й охопити цілий мистецький світогляд, оскільки він ішов з певних завдань до відповідної мети — його апологію (естетики), його філософію, його психологію.

Сучасне пролетарське мистецтво носить в собі — перше — необхідну передумову всякої творчості — ідею, світогляд. Воно має в собі зараз перший і необхідний елемент творчості — імпульс. Всі слідуючі елементи пролетарського мистецького приймання з'являться лише тоді, коли пролетарсько-соціологічний чинник — побут — осягне свого здійснення.

Мистецтво ж переходової доби — мистецтво революційне — мистецтво революції — мусить переболіти всіма хворобами, які ламають соціально-економічний організм в час революції.

Революція не має побуту, революція знищує сталий побут і змагається за побут новий, збудований на кардинально-протилежних принципах.

Ось чому важко вам зараз сказати, яким мусить бути пролетарське мистецтво, для нас важно те, що воно уже є, що воно необхідно мусить бути.

Чистого мистецтва, скільки не говорили про це наші попередники, не було, бо всяке мистецтво до нас було буржуазним, себто спиралося в своїх джерелах на побут (форми) попереднього (буржуазного) ладу, — як же воно могло бути чистим?

Так само й пролетарське мистецтво, мистецтво пролетаріату, оскільки всі теоретики пролетарської творчості пробують (здається, крім мене) зв'язати його з попередніми віками, не було чистим. Але воно й не було пролетарським мистецтвом — воно було мистецтвом пролетаріату. Розвиваючись в обстанові буржуазного побуту, мистецтво пролетаріату заховувало в собі лише одну виправдуючу його прикмету — змагання, боротьбу. Пристосовуючись до всього руху буржуазного укладу й буржуазного поступування, воно було лише опозиційним, розвивалось на поводі пануючої класи, по змушеному шляху, в той час як свобода є ознакою взагалі творчості. І в такому розумінні мистецтво пролетаріату було тенденційним, однобоким і зв'язаним в своєму єстві.

Тому перемога пролетарського мистецтва можлива лише при перемозі пролетарської революції. Лише тоді, коли пролетарський принцип, зродивший пролетарський мистецький імпульс, осягне форми реальності, лише тоді й імпульс до творчості осягне реальних мистецьких форм.

Лише тоді, коли комуністична революція здобуде комуністичний побут, коли післяреволюційна Історія знищить класові ознаки суспільства, коли класова боротьба знищить розподіл людства на класи, коли не буде пануючої класи — лише тоді можливе чисте мистецтво.

І пролетарське мистецтво до цього йде. Воно носить в своєму єстві саме цю тенденцію, тому боротьба за пролетарське мистецтво є боротьбою за чисте мистецтво, за вільну творчість, позбавлену тих пережитків, яку заховувала в собі вся попередня історія.

Окресливши ще й цей момент, підійдемо ближче до української мистецької сучасності, не лякаючись тих безвідрадних наслідків, які ми побачимо.

Непорозуміння чи невміння?

Губполітосвітою в справі допомоги голодним, як це видно з докладу т. Волинського (див. «Пролет. Правда» № 4) «намічається план організації трьох труп для поїздки по волостях. Організацію одної трупи в 20 чоловік театру Михайличенка вже закінчено й 24-го серпня вона виїздить на губернію». Мені хочеться звернути увагу на те, що гостро кидається в вічі при ознайомленні з докладом Губполітосвіти. Перше те, що «план намічається», в той час, як план вже давно повинен бути готовий, на що звертає увагу й Губкомісія, запропонувавши Губполітосвіті «за 3-денний термін» організувати й вирядити всі трупи на повіті. Але Губкомісія не звернула уваги на план організації, який вживає Губполітосвіта. А ця картина виглядає таким чином. Мається на меті організувати три трупи, одна вже готова. Що ж це за трупа? Це театр імені Михайличенка. Цей театр виряджається в першу чергу. Мені здається, що фізіономія й завдання цього театру повинні бути відомі цілому Києву, і особливо — Губполітосвіті. Як відомо, колектив артистів театру ім. Михайличенка являється театром-лабораторією передусім і працює над утворенням нового зразкового матеріалу. Театр ім. Михайличенка є студія, завдання котрої зараз і сенс всього існування — в творчій, а не показній роботі.

Минаючи вже це, мусимо запитати Губполітосвіту: що має виставляти театр ім. Михайличенка в поїздці? Як відомо, театр виставляє досі одну-одиноку композицію — «Перший будинок Нового Світу», для «продработи» це замало. Коли трупа цього театру іде з показним репертуаром інших сучасних київських театрів, то це означає капітуляцію, котра в кращому випадку незрозуміла.

Чи потрібний нам театр ім. Гн. Михайличенка?

Для того щоб так чи інакше відповісти на це питання, треба оглянути круг себе й подивитись вглиб мистецької перспективи. Треба пригадати собі всю театральну дійсність в межах радянської федерації, зважити

реальну цінність всієї виконаної роботи, і головне — відокремити те, що зійшло на животворчім ґрунті революції, як покажчик творчості революційної доби.

Картина, яка стає перед нашими очима, дуже цікава і, крім того, дуже навчаюча. А коли вона дечому навчає, то значить варто на неї подивитися.

Метод порівняння — дуже корисний метод, з нього ми й почнемо.

Пригадайте собі старі часи — хоч це було всього кілька років назад, а здається, ніби минули віки. Завше й скрізь існували Академії, які зберігали старомодні традиції й досвід минулого. Академічні театри дореволюційного часу були тим безперечним ґрунтом, який виховував загальновживаний смак. Академічні театри концентрували корифеїв, а своїм зразковим матеріалом (репертуаром) виявляли філософічну, суспільну й естетичну домінанту пануючих верств. Це все було тією стравою, яку міг перетравити пересічний шлунок. Все було гаразд — приємно, повчаючо, зрозуміло — і тому державний організатор взяв академію під свою опіку (імператорські виклади).

Від академій виходили революціонери й протестанти — шукання нових форм театрального мистецтва й модернізації змісту. Я собі уявляю це таким чином: з віконця світогляду капіталістичного суспільства треба проглянути вглиб будучого — це й були творчі завдання, якими горіли протестанти й революціонери, раби пануючої класи, її психології й її світогляду.

Я не маю наміру заглиблюватись в самий процес дореволюційної творчості — для мого завдання це непотрібна робота. Я мушу звернути увагу лише на той факт, що театральне мистецтво останніх часів Російської імперії погрузло в бліденьких і поверхових формах й заховувало в собі дуже мало об'єктивного інтересу, не в примір іншим галузям мистецтва, як література або малярство, котрі дали буйні квіти буржуазного декадансу. Корабель театру погруз в традиціях і консерватизмі й на великий крок одставав в загальнім процесі мистецтва. Це необхідно пам'ятати, це буде нам потрібно для дальших консеквенцій, бо це є диктатура мистецтва Петербурга й Москви.

Революція змила економічні підвалини держави, революція висунула на поверхню робітничу класу з цілком іншою психологією, з цілком іншим світоглядом.

Що ж зберегла революція од старого, що нового вона натомість створила?

Вона залишила академію. Що торкається театру, то це твердження має цілком літеральний зміст. Академічні театри існують протягом усіх років революції, як канонізована й безперечна істина. Це є покажчиком безсилості театральної думки — академія в театрі настільки авторитетна, що підкопатися під її фундамент не хватило динаміту. Академія має ві-

кові традиції, що ж ви хочете. Академія зберігає багатовіковий досвід — чого ж вам треба, не можна ж допустити, щоб гунни од революції зруйнували надбання століть. І Академія стоїть в усій своїй красі, як ходяча, загальновизнана, загальнозрозуміла й пересічна істина. Революція вплинула на неї так само, як впливає дощ на пофарбовану будівлю. Гордо й незалежно пережив революцію й усі її лиха будинок Академії. Диктатура імператорського Петербурга механічно передала свою керму театральним мистецтвом столиці світу, радянській Москві.

Революційна творчість, виходячи з джерел пролетарської культури, спробувала виявити себе, але вона вибрала шлях найменшого опору: в старі міхи налити нового вина. В старі театральні форми — комедії, драми, сатири — занести нового духу, нових настроїв, нових думок. Фактура театрального мистецтва залишилась та сама, влити туди нового життя, внести елементу пролетарської ідеології — ось усе, що вважалось потрібним.

Але дух часу помстився. Хитрощами не станеш революціонером — революція починається од корня. Витягти корінь академії — от завдання пролетарського театру. Зруйнувати фактуру, перекомбінувати техніку театрального мистецтва, його форму шукати від нового імпульсу — ось де початок. І як всякий добрий початок, овоч він дає лише через десятки літ. Поставить правильний діагноз — ось завдання покоління мистців нашого часу.

І цей початок зроблено не в музеях Москви і Петербурга, а в Києві. Випадково це сталось, чи тут діють певні закони, мені нецікаво знати. Важно констатувати самий факт. Фактура театру зрушена — це зробив театр ім. Гн. Михайличенка у Києві. Даремно шукати захисту в Мейєрхольдів і Таїрових — справа там безнадійно провалилася. Прищеплювати нові парості до гнилого коріння — мертва справа. Це робота Давіда за часів Французької Революції. Буржуазна революція дає реставрацію, відновлення, псевдокласицизм, соціальна революція глибоко в землю вкріпляє корінь будучого мистецтва комуністичної доби. Пролетарська культура не має вікового досвіду. Ось чому створювати справжній театр в часи соціальної революції — важке завдання. Треба боротися з віковою звичкою, з тиранічним впливом академії — це героїчне завдання. Треба скинути зі своєї шиї ланцюги авторитету — це може зробити лише революціонер [нрзб.], а революціонерів (чи це не іронія?) зараз так мало...

Яка заслуга театру ім. Михайличенка? Перше те, що він звільнився з-під влади академії. Смішно було б чути, коли б почали говорити, що цей театр показав так мало, що дуже важко про нього щось певне сказати. Але хто досяг театрального корня, той чує, чи відколюється від нього гниле лушпиння, чи там б'ється живчик потенціального життя, життя (нового), шлях до якого пробиває пролетарська революція. Той знає,

що припинитися пульсування може лише в тім разі, коли цей корінець опиниться в сфері чужого йому повітря, коли перенесуть його на ґрунт буржуазно-капіталістичних умов побуту.

Друге те, що театр ім. Гн. Михайличенка є колектив. Але ж зразків колективної творчості дуже багато, скажете ви, й згадаєте московську маскодраму й всілякі провінційні експерименти. Але суть справи полягає не в слові. Фальсифікація виявляє себе дуже швидко, й при яснім сонячнім світлі, як усякий мікроб, хутко вмирає. Одне діло, коли колектив працює біля трупа, але зовсім інша справа, коли колектив є творча першооснова, субстанція.

Одне діло, коли колектив працює над чимсь (традиційна форма), друге діло, коли колектив працює з себе, від себе. Це велетенська зміна фактури, яка виявляє собою новий корінь, новий фокус, новий підхід. Таким чином, третя й найбільша заслуга театру ім. Михайличенка, це його робота над фактурою. І лише зміна фактури одчиняє дальші театральні шляхи, бо з того кореня, який виріс на ґрунті буржуазного ладу, далі шляхів немає.

Комуністична наука добре це знає, — для зміни суспільно-економічних життєвих форм, треба ж знати, що так само стоїть справа і в мистецтві.

Таким чином ми дійшли до висновків, які обумовлюють факт появи колективу мистецького дійства (театр ім. Михайличенка) як одиноке в своїм значенні явище.

Тепер можна відповісти на питання, що стоїть в заголовку цієї статті — чи потрібний нам театр ім. Гн. Михайличенка?

Коли бути зацікавленим лише в розвитку мистецтва й розглядати колектив як слідуюче кільце процесу, то треба буде відповісти, що це єдиний театр, нам потрібний.

Але в обстановці загального боягузтва це твердження звучить парадоксально. Тому я не маю наміру одриватися од дійсності й сідати на аероконяку. І тому гадаю, що в ситуації сучасного театрального оточення театр ім. Гн. Михайличенка є тим коренем, звідки піде дерево розвитку театрального мистецтва скрізь, куди торкнеться полум'я пролетарської революції. Всім же тим, хто керує зараз театральним апаратом, можу тільки сказати: коли процвітає мистецтво академічне, цирки й одкриваються двері кабаретовій вакханалії, то залишіть принаймні вікно для свіжого повітря!

Держдрамтеатр ім. Т. Шевченка. «Одруження»

Перед моїми очима стає картина — що якби тіні великих акторів-класиків живими людьми з'явилися в наші дні, ну хоч би на сцені Драматичного Шевченківського театру. Героїчні фігури минулої доби в ми-

стецтві як активні діячі сучасності — чи не навчаюча картина! Наука ця дозволить нам виробити собі правильну точку погляду на роль і значення мистецької академії в нашому житті, її творче значення для наших днів.

От собі уявім. Величні титани мистецтва актора, що приковували увагу глядача, концентрували на собі биття спільного пульсу зали глядачів — ось вони, тут, ми дивимось на них, ми їх знаємо, вони всім відомі, ці імена-велетні, що скрашують історію світової драми, трагедії, комедії. Ми бачимо всю їх майстерність, всю досконалість їхньої гри, ми дивуємося їх техніці, вмінню досконало втілити психологію, переживання, і взагалі тип даного персонажа. Але що це таке? Ми не захоплюємось. Ми бачимо всю велику досконалість — і серце наше на місці. Великі коміки — чому ви колись «потрясали» всю залу одноротим реготом, а зараз ми, глядачі, лише «снисходительно» всміхаємось? Це ж правда! Так, так — губи наші лише кривляться в усмішку і засміятися ми можемо лише тоді, коли в нас особливо лагідний і гарний настрій — в той час, коли нас треба захопити й примусити реготатися. Але цього вам зробити не вдасться — ви титани далекого минулого, ви для нас мертві, ви вже не захопите нас, ви нам чужі. Ми ждемо своїх акторів, ми ждемо свого театру — ось в чім річ.

Але в тому-то й річ, що ці велетні таки дійсно вмерли і ніяка сила не витягне їх з могил. Але безсилля людського мозку, імпотенція творчого бажання може зробити щось інше й спробувати обійти цей фізичний закон природи. Хто ж це робить? Якраз сучасна академія. Який сенс її існування? Реставрація. Але реставрація позначається не тільки в тому, що академія відновлює повністю постановки далекого минулого. Метод її творчості, спосіб її думання примушує академію реставрувати ще й іншим чином, а саме: академія ставить п'єси із сучасного життя, але все-таки це буде тією самою реставрацією, а сам театр все-таки є тією самою академією. Чому це так? Тому, що академія — не творчий організм. Вона не знає того, що кожна доба побуту відзначається характерною для себе фактурою в мистецтві, і ця фактура міняється в міру змін побуту. Знайти фактуру сучасності — завдання мистецтва сучасності, і виконати це може лише організм творчий у своїй суті. Але це не зробити академії, бо вона новий зміст втілює в старі форми, вона не торкається фактури, вона оберігає стару фактуру, і тому всі її постановки є реставрація тієї або іншої мистецької доби.

Державний Шевченківський театр, вірний своїм завданням, реставрує «Одруження» Гоголя. Але реставрувати повністю типові персонажі цієї п'єси академія безсила — потрібні для цього артисти сплять непробудним сном, а сучасні... Хто може повірить, що вони опановують типами остільки досконало, як ті велетні-класики? І Замичковський, і Каргальський з більшим або меншим наближенням підійдуть до цього

втілення, але досконалість... вона не по силам для людей сучасної організації. От і не вдається академії обдурити нас — не маючи можливості воскресити своїх героїв-академіків, вона виставляє академічну п'єсу для цих академіків, а їх немає й не може бути. Наш час родить своїх героїв, і вони повинні створити свій театр.

Але картина перед нашими очима. Ми уявляли героїв «Одружіння» живими — і це нас не торкало. В чім же тут річ? А в тім, що це типи мертві для нас, в тім, що це життя — мертве для нас. Тому мертве для нас є і його мистецтво. Коли так, то мертва й академія, і коли хочете буть послідовним — академія нам і не потрібна.

Передне слово, підготовка текстів
і коментарі Олесі ОМЕЛЬЧУК

Отримано 27 травня 2020 р.

м. Київ

Шановні колеги!

Відділ теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка запрошує долучитися до формування збірника, приуроченого пам'яті знаного українського літературознавця, доктора філологічних наук, члена-кореспондента НАН України Григорія Матвійовича Сивоконя (1931—2014).

Формат запланованого видання включатиме:

— публікацію праць Г. Сивоконя;

— спогади про вченого, світлини;

— наукові статті на актуальну літературознавчу проблематику, відібрані за результатами сліпого рецензування та після врахування зауважень.

Докладнішу інформацію щодо оформлення текстів див. на сайті Інституту літератури: Збірник на пошану пам'яті Григорія Матвійовича Сивоконя (1931—2014). URL: http://www.ilnan.gov.ua/index.php/en/conference/item/804-zbirnyk-na-poshanu-pamiati-hryhoriia-matviiovycha-syvokonia-1931-2014

Термін подачі матеріалів — до 1 вересня 2021 р.

Матеріали надсилати на адресу: theoretical.symposium@gmail.com