

С. ФЕДЧИШИН

## ЕСТЕТИКА ГЕГЕЛЯ

### ГЕГЕЛЬ І ЙОГО ДОБА

Відкриття Америки та спричинене ним переміщення шляхів світової торгівлі було поворотним пунктом в історії Німеччини. Економічна та торговельна могутність Німеччини почала катастрофічно падати, а вслід за цим розвалювалась і без того гнила, „римська імперія німецького народу“. З нагоди тисячоліття цієї, злочасної для Німеччини, римської імперії в 1801 році тоді тридцятилітній Вільгельм Фрідріх Гегель<sup>1)</sup> писав в одній із перших своїх політичних розвідок, що Німеччина його часу, в політичному відношенні дуже подібна на Італію часів Макіявеллі. Їй бракує єдності, а значить — і сили, вона являє собою узаконену беззаконність, чи то „конститутивну анархію“. Всім відомий бюрократизм та безсилля законодавчих, судових та адміністративних імперських установ того

<sup>1)</sup> Гегель родився в 1770 році (27 серпня) в місті Штутгарті в сем'ї князівського урядника, якого предки, як протестанти, із-за релігійних переслідувань емігрували з католицької Австрії в лютеранський Віртенберг. Після закінчення вищої освіти був декілька років домашнім вчителем, спочатку у одного бернського патриція, Штайгера, а потім у франкфуртського купця, Гогеля. Одержавши після смерті батька маленьку спадщину (біля 3000 гульденів), покидає учительвання та займається науковою працею. В 1801 році він захищає в Єні свою дисертацію „Про орбіти планет“ і приступає до праці над „Феноменологією духу“, що є одним з найглибших його творів. Після битви під Єною та непорозумінь з Шеллінгом він переїздить до Бамбергу, де займається редакторською працею, а в 1808 році назначается директором гімназії в Норінберзі, де енергійно працює над своєю „Наукою логіки“. Тільки в 1816 році здійснилась його мрія перейти на академічну працю в один з німецьких університетів. Побувши два роки професором в Гайдельберзі, переходить в постійну працю в берлінський університет, в якому досягнув світової слави як основоположник найбільш глибокої і послідовної з систем німецького класичного ідеалізму. Гегель умер в 1831 році від холери, хоч дехто вважає, що не-маловажну роллю в його смерті зіграв, той факт, що після перших же ударів революційної бурі 1830 року демократичне студентство відсахнулось від свого вчителя, а його ж власні ученики почали видвигати на перший план революційні моменти в його вченні. С. Ф.

## Федчишин

часу ось як прекрасно малює Гегель: „Видається загальна постанова, яку треба виповнити, а на випадок відмови питання вирішується судом. Коли відмова не становиться предметом розбору суду, то постанова прямо не виповнюється. Коли ж вона становиться предметом судового розбору, то можливо, що відмова не буде засуджена, коли ж відмова буде засуджена, то постанова не виповнюється. Але це теоретичне рішення повинно бути виповнено, а кара повинна бути здійснена. Тому віддається наказ примусового виконання кари. Але і цей наказ не виконується. Тоді повинен послідувати наказ проти його невиконавців, щоби примусити їх до виконання. Цей наказ, однак, не має успіху. Тоді приходиться видати декрет, щоби покарати тих, які не виконали його в відношенні до тих, хто не підпорядкувався йому, і т. д. Суха історія розказувати, як повертаються в фікцію ступінь за ступенем накази, що мають за ціль приводити в дію закон“<sup>1)</sup>.

Навряд чи можна краще схарактеризувати безсилля тодішнього фіктивно-„загальнонімецького“ уряду. Але Гегель не остановився на цій негативній характеристиці політичного стану Німеччини. Він не вагався зробити із неї крайні логічні висновки, а саме що тодішня Німеччина вже більш не держава, і коли вона хоче бути такою, то їй треба ліквідувати політичну і фінансову анархію та запровадити сильну, централізовану владу, як одну із важливіших передумов її відродження. Це був могутній революційний голос представника південно-німецької буржуазії, яка без краю терпіла від феодалної розпорошеності і вимагала так потрібної для неї сильної влади та ліквідації всіх та всяких феодалних пережитків.

Та не треба думати, що Гегель був безумовним прихильником централізації. В листі до Нітгаммера за 11 лютого 1808 року напередодні введення Наполеонівського кодексу в південно-західній Німеччині висловлював надію, що тоді „зникнуть теперішні характерні особливості централізації і організації, в яких немає справедливості, немає гарантій, немає популярності, а є лиш сваволя і мудрування окремих осіб“, а в листі за 22 лютого він дає позитивну характеристику свого розуміння правильної державної організації. „Вона є,— пише він,— не в одному командуванні, а в дійсній прилюдності, без якої не може бути і речі про виховання і волю народу, і біда Німеччини в тім, що в ній нема „прилюдности, тоб-то звичаю, щоби уряд доводив до відома народу

<sup>1)</sup> Цит. по кн. Куно Фішер — Гегель т. I, С. П. б., 1902, стор. 62 — 63. Тому що у Харкові немає повної збірки творів Гегеля, нам часто приходилось користуватись багатими виписками із творів та листів Гегеля, які подає Куно Фішер в вищезазваному двотомному творі про Гегеля.

## Естетика Гегеля

про стан держави, витрачання державних коштів, стан державних боргів, організацію установ і т. ин.“

Як бачимо, Гегель дуже живо відкликався на політичні події дня. В цьому нас переконує ще й ціла низка фактів. Ось хоч би його відношення до французької революції. Підчас перебування в Тібінгені він захоплювався французькою революцією та приймав вмісті з Шелінгом участь в засадженні дерева свободи. І в той же час його денник-альбом переповнений революційними гаслами в роді: „In tyrannos!“, „Vive la liberte!“, „Vive Jean Jagues!“, і не дивно, що університетські власті підозрювали в нім автора нелегально розповсюджуваного німецького перекладу „Марсельези“.

Цей революційний настрій не покинув його і підчас перебування в Швейцарії. Там він мав можливість наочно познайомитися зі славною тоді швайцарською „демократією“, яка, одначе, зробила на нього погане вражіння своїм дріб'язковим, загуміковим політиканством та інтригантством. Саме підчас його перебування там відбувалися чергові вибори бернської „Верховної Ради“. Про ці вибори він писав Шеллінгові: „Я не в силах описати усього, що тільки не робиться (підчас виборів — С. Ф.), до якої степені всі інтриги при князівських дворах при допомозі двоюрідних братів та сестер є ніщо в порівнянні з тими комбінаціями, які тут практикуються. Батько вибирає свого сина або зятя, який має найбільше придане, і т. д. Щоби мати поняття про аристократичне правління, треба провести тут одну зиму перед пасхою, коли відбуваються вибори до Ради“<sup>1)</sup>.

Але найбільш характерним для Гегеля того часу було його відношення до Наполеона. „Я бачив імператора<sup>2)</sup>, цю світову душу, в той час, коли він проїздив по місту з метою рекогноскування; до речі, тебе охоплює дивне почуття, коли бачиш таку істоту, сконцентровану тут в однім пункті, верхи на коні і в той же час верховода та керуючого світом“.

Ці патетичні слова стануть зрозумілі, коли прийняти на увагу, що саме французька революція знищила не лиш французький, але і німецький феодалізм. Куди не з'являлись побідні орли армії Наполеона — феодалізм танув, як сніг, і всякі спроби відновити його заздалегідь були засуджені на невдачу.

І тому німецькі карликові деспоти почали помалу приспособлюватись до нового режиму, щоби лиш зберегти своє та побільше загарбати чужого. Скориставшись з цього, Наполеон знищив більше

<sup>1)</sup> Ibid. стор. 72 — 73.

<sup>2)</sup> Гегель бачив Наполеона в 1806 р. після битви під Єною.

## Федчишин

100 маленьких держав та їхнім коштом збільшив Баварію, Віртенберг і Баден, які разом з десятком поменших середньонімецьких держав під напором Франції розірвали всі свої звязки з імперією і утворили Райнський союз під протекторатом французького імператора.

В цих країнах було введено буржуазне французьке законодавство (цивільний кодекс Наполеона), що не в малій мірі співдіяло розкрепаченню промисловости та виходові її на широкі рейки капіталістичного розвитку. Правда, середньонімецький капіталізм не поспівав в своєму розвитку за англійським та французьким, але все-таки міг похвалитися деякими успіхами як в галузі баво-няного, суконного та шовкового виробництва, так і в галузі машинобудівництва та других видів металообробки.

Приручивши таким чином середньонімецькі держави, Наполеон негайно розправився з Прусією, яку теж примусив перевести буржуазні реформи та ліквідувати крєпацькі та васальні відносини, відірвавши від неї попередньо самі промислові західні провінції (Вестфалію, яку він віддав своєму братові Жерому) та польські землі, з яких утворив варшавське князівство.

Хоч як половинчаті були реформи Штайна і Гарденберга, в Прусії все-таки і вони зіграли свою прогресивну ролю. Правда, селянство одержало „волю“ коштом повернення одної третини землі, яка належала їм підчас крєпацтва, поміщикам та коштом затрати величезних грошових та збіжжєвих засобів на викуп фєодальних повинностей, а ремесники все більше підпадали під гніт немилосердної експлоатації скупщика, і обидві класи вмісті, крім того, терпіли від непомірного податкового пресу: але зате золотий дощ з зібраних податкових сум попадав в кешені обуржуазілих юнкерів та часто-густо і чистокровних капіталістів, які вкладали їх в нові галузі виробництва, поширювали існуючі.

Як бачимо, Наполеон з усіх сил помагав німецькій буржуазії залізною мітлою вимітати все фєодальне сміття, і тому немає нічого дивного в тім, що навіть після його занепаду у багатьох її ідеологів збереглися самі глибокі почуття пошани та співчування. „Навколо нас,— писав Гегель Німгаммерові, відбуваються великі події, велике видовисько доставляє нам саморозпад великого генія; це — саме трагічне; вся маса посередности давить без устану, і примирення всім своїм абсолютним олов'яним тягарем до того часу, поки не стягне вниз і не поставить її на одному рівні з собою; головна пружина всього цього процесу, причина, завдяки якій ця маса має силу і остається, діючи хором, на верху, є в тім, що велика індивідуальність сама примушена давати їй право на це, тоб-то сама веде до загибелі“. (Письма Гегеля і до Гегеля. I, стор. 37).

## Естетика Гегеля

Однак, не зважаючи на весь „олов'яний тягар посередности“, що навалився на „великого генія“, Гегель переконаний в тім, що „світовий дух нашого часу“ скомандував іти вперед; така команда зустрічає опір; ця істота іде, як закована в броню стальна фаланга, непобідимо і так само ледве помітно, як сонце, все вперед, не зупиняючись перед перепонами; незчислимі легкі закони, що борються за і проти цього духу, роз'їжджають з боків, більшість з них зовсім не знає, в чім діло, і дістає лиш удари в голову як би від невидимої руки“. „Самий правильний розрахунок, звичайно, пильно слідити за прямуючим вперед велетнем,—тоді можна навіть задержуватися по дорозі, влаштовувати навіть ділові, старанно працюючі компанії, співдіючи намазуванню клею для задержання велетня, і для власної розваги помагати діловій суеті. Реакції, про яку ми стільки чуємо, я чекав: вона хоче досягнути свого: *la verite en la geroussant, on l'embrasse* (відштовхуючи істину, ми обнімаємо її) — ось глибокорозумна приповідка Якобі“. (Письма Гегеля і до Гегеля, стор. 401, 402).

Гегель прекрасно розуміє, що ніяка реакція не в стані задержати поступовий історичний процес, який, не зважаючи ні на які перешкоди, іде вперед з такою ж конечністю, як і сонце. Класові організації, що борються за і проти цього прогресивного історичного процесу, можуть тільки прискорити або до деякої міри гальмувати цей процес, але ні в якому разі не остановити, і всіх, хто намагається стати поперек дороги об'єктивно назрілому ходові подій, колісниця історії відкидає далеко в сторону.

Але Гегель інтересувався не лиш всесвітньо-історичними проблемами — він вдумливо ставився і до тих процесів, які відбувалися під впливом французької революції в маленьких південно-німецьких державах, зокрема в його ріднім Віртенбергу. Цьому питанню він посвятив дві статті, а саме: „Про найновіші внутрішні взаємини Віртенбергу і особливо про устрій магістрату“ і „Оцінка вийшовших з друку нарад земських станів Віртенбергу в 1805 і 1816 р.“.

В першій статті Гегель висловлюється за поступові реформи, гостро критикує стару віртенбергську конституцію, яка „вертиться навколо одного чоловіка, котрий *ex providencia maiorum* (з провидіння вищих) об'єднує в собі всі власті та не дає ніякої гарантії свого признання людських прав і пошани до них“, картає маленького віртенбергського деспота та його прибічників, яких „примушує йти на реформи лише страх перед небезпекою, що грозить упадком держави“, і підносить до небес тих прогресивних буржуазних політиків, які „під впливом ідеї справедливості підносяться над своїми дрібними інтересами та хоробро вимагають політичних

реформ. Така,— закінчує він статтю — різниця між „страхом, який примушений“ та „відвагою, яка хоче“.

Не менш цікава і друга стаття, в якій Гегель обстоює нову конституцію, запропоновану королем земським чинам, і різко критикує послідніх за їхнє вимагання повернути стару середньовікову конституцію. Він обвинувачує земські чини в назадицтві і зауважує, що химерно вимагати повернення старого права після революційної бурі, що прокотилася по усій Німеччині і була страшними жорнами, які вже подавно перемололи хибні поняття про право та пересуди, про державний устрій.

Але революційні бурі минули, настала реакція, по всій Європі виступила на сцену нова революційна класа — пролетаріат. Цього було достаточо, щоби відстрашити слабу боязливу німецьку буржуазію від революції й зблизити її з піднявшою голову феодальною реакцією.

В ті часи Гегель переїхав на постійну працю в Берлінський університет і навіть напередодні французької революції 1830 р. був вибраний його ректором. Це були часи жорстокого переслідування по усій Німеччині „демагогів“ (революційної німецької молоді). Зміна політичної ситуації не могла не відбитися на його політичних поглядах. Ця зміна найбільш яскраво виявилась в його статті „Про англійський біль про реформу“, в якій Гегель становиться на сторону консервативних торі. Він виступає проти поширення виборчих прав навіть на нову промислову буржуазію „Нової Англії“. Такий свій погляд від аргументує тим, що опозиція, коли переконається, що вона не в силі боротися з парламентською більшістю, „може поспробувати шукати сили в народі, і тоді замість реформи може вийти революція“.

Так завершився логічний круг розвитку політичного світогляду Гегеля переполюхом перед революцією. Ще декілька років тому він вихваляв французьку революцію і називав французьку реставрацію „п'ятнадцятилітнім фарсом“ а сьогодні *mutatis mutandis* англійський біль про виборчу реформу називає раною „в благородні внутрішності“ англійської конституції.

Невже ж не характерний для Гегеля і для його епохи той факт, що він в часи найвищого підйому революційної хвилі в 1808 р. писав Нітгаммерові: „... з кожним днем я переконуюсь, що теоретична праця може дати більше, чим практична; коли царство думки революційоновано, то дійсність повинна уступити“, а в часи реакції він проголошував принцип примирення з дійсністю за формулою: „Все, що дійсне — розумне і все, що розумне — дійсне“.

## Естетика Гегеля

Однак, не треба ні в якому разі перебільшувати питомої ваги консервативної сторони гегелівської філософії. Вирішуючи це питання, ми повинні взяти до уваги весь комплекс тих складних обставин, в яких розвивалася німецька ідеалістична філософія. Ми ні в якому разі не маємо права приміняти одну і ту ж мірку до, скажімо, французької та німецької філософії.

Це прекрасно показав Енгельс в своїй книзі „Людвіг Фюєрбах“. „Подібно тому, як у Франції вісімнадцятого століття, в Німеччині девятнадцятого століття філософська революція була вступом до політичного перевороту. Але ж як несхожі одна на одну ці філософські революції. Французи ведуть одверту війну з усією офіційальною наукою, з церквою, часто навіть з державою. Їхні твори друкуються по ту сторону кордону, в Голляндії або в Англії, а сами вони нерідко переселяються в Бастілію. Навпаки, німці — професори, державою призначені наставники молоді: їхні твори — одобрені начальством підручники, а система Гегеля — корона усього філософського розвитку — начеб-то підноситься в ранг королівсько-пруської державної філософії. І за тими професорами в їхні педантично темних словах, в їхніх незграбних скучних періодах ховалася революція. Тай не вже ж люди, що вважалися тоді представниками революції — ліберали, — не були самими завзятими противниками цієї філософії, що переповнила туманністю людські голови. Все ж те, чого не помічали ні уряд, ні ліберали, бачив уже в 1833 р. по крайній мірі, один чоловік, правда, він називався Гайнріх Гайне“.

Що ж саме бачив Гайне в філософії? Про це він красномовно розказує в одному із своїх листів у Німеччину 40-х років. „...Коли я якось висловив своє незадоволення з приводу слів (Гегеля—С. Ф.): Усе, що є — розумно“, він дивно якось усміхнувся та й замітив: „Можна би також сказати — повинно існувати все, що розумне“. Сказавши це, він поспішно оглянувся навкруги... Тільки пізніше я зрозумів подібні вислови“.

Після цих слів нам буде дивно, коли ми в уже цитованій праці Енгельса сторінкою далі прочитаємо: „її (діялектики Гегеля—С. Ф) консерватизм відносний, її революційний характер безумовний...“

Правда, кількома рядками дальше Енгельс оговорюється, що він виклав погляди Гегеля різкіш, чим вони виложені у його самого, але це єдиний висновок, до якого може привести його метода. А що торкається консервативних елементів у філософії Гегеля, то це наносний, чужерідний наріст на його моністичній методі, який можна сміло усунути без шкоди для послідньої.

Філософія Гегеля є найвищим щаблем розвитку і завершенням німецького класичного ідеалізму. В ній Гегель подав увесь світ природи, історії і духовного життя як вічний процес виникання, розвою та зникання речей, понять та ідей. Це і є та діалектична метода<sup>1)</sup>, яку Маркс поставив, по його власних словах, з голови на ноги, щоби розкрити раціонально ядро, яке було сховане в гегелівській філософії під містичною оболонкою.

В той час як гегелівська метода, хоч і в перевернутому виді, ввійшла складовою частиною в сучасну матеріялістичну науку, його система, хоч і була „величним підсумком усього попереднього розвитку“ і несвідомо вказувала „шлях, що веде з лабіринту систем до дійсного і позитивного пізнання світу“ (Енгельс), має для нас менше значіння, а подекуди і зовсім тратить його в наслідок того, що Гегель в системі зраджував своїй же методі, намагаючись досягнути „абсолютної істини“ і тим самим заперечуючи і спиняючи діалектичний процес.

Але ця остання хиба гегелівської системи є загальним недоліком усіх систем тому, що система не може не бути застиглим на даному ступені процесом. Система є підсумком людського досвіду в тій чи іншій царині життя чи науки за певний період.

Вся справа тільки в тому, чи вважати систему „природним“ закінченням процесу, чи тільки тимчасовим підсумком досягнень, які, може, завтра прийдеться реконструювати в нову систему в залежності від нагромадження нового досвіду, що, може, підтверджує одну частину системи, а заперечує або вносить поправки в другу.

Ще Чернишевський писав з цього приводу в своїй рецензії на російський переклад Арістотелівського твору „Про поезію“, що „система—лиш тимчасові палітурки для науки, і, коли ви дійсно вирости вище понять (даної—С. Ф.) системи, ви не будете відкидати науку, а складете нову її систему. Систематичність науки не гальмує її розвитку“<sup>2)</sup>.

З останнім розумінням системи можна погодитись і марксизмові, хоч він зрікається побудування систем і замінює їх менш статистичними теоріями, які виникають в процесі прикладання матеріялістично-діалектичної методи до досліджування певної галузи науки.

<sup>1)</sup> Що до самої методи, то вона, на думку Гегеля, „є абсолютна, єдина вища, безконечна сила, якій ніщо не може протистояти; це стремління розуму знайти і пізнати себе в кожній речі“. (Логіка Т. 2). Цю зовсім правильну думку Гегеля Маркс інтерпретував в тім розумінні, що метода і вироблена за її допомогою теорія є не що інше, як дороговказ до дії. С. Ф.

<sup>2)</sup> Гл. Чернышевский. — Эстетика и поэзия. С. П. б., 1893, стор. 113.

## Естетика Гегеля

Не зважаючи, одначе, на вищенаведений недолік гегелівської системи, ми, марксисти, не можемо забувати, що Гегель був універсальним розумом свого часу й що він в своїх творах часто спускається зі своїх ідеалістичних висот на „конкретний історичний ґрунт“ (його власний вираз), тоб-то, висловлюючись ясніше, дає прекрасну і, як це не дивно, часто матеріалістичну аналізу окремих історичних проблем.

Ми не можемо байдуже й безчинно пройти повз ті незлічимі матеріалістичні перли, що розсипано по ідеалістичному морю гегелівської системи. Правда, ці перли встигли обрости в ідеалістичній гегелівській системі містичним лушпинням (скаралущою), але і це не повинно нас відстрашити і від додаткової праці по очистці із-під наносної містичної „ахінеї“ (вираз Леніна).

Ми не можемо тут зупинитися на гегелівській „Феноменології духу“, в якій він розглядає розвиток індивідуальної свідомости на різних її ступенях, який був для нього не чим іншим, як відтворенням ступенів, історично пройдених людською свідомістю. Ми постараємось лиш показати, як побудовано систему Гегеля і яке місце займає в ній естетика.

Першою частиною його універсальної системи є логіка, в якій Гегель показує діалектичний розвиток логічних категорій від буття до абсолютної ідеї. Абсолютна ідея, яка на початку логіки була абстрактним буттям, в кінці її переходить у форму безпосереднього буття — природи. Таким чином Гегель переходить від логіки до філософії природи, а відціль — до філософії духу, що є найголовнішою частиною його філософії.

Тут абсолютна ідея виступає спочатку як суб'єктивний дух, втілений в антропології, феноменології й психології, а потім — як об'єктивний дух, втілений в праві морали та обичайности. Синтезою суб'єктивного та об'єктивного духу є абсолютний дух.

Абсолютний дух виявляється повністю в світовій історії і в свою чергу проходить три степені розвитку. Перша — коли він спокійно споглядає в повній свободі свою суть — є мистецтво; друга — коли дух побожно уявляє собі свою суть — є релігія; і, нарешті, третя — коли дух розуміє, мислить свою суть в розуміннях та пізнає її — є філософія.

Навряд чи знайдеться в усій світовій філософії більш грандіозна по універсальності та струнка по своїй побудові система<sup>1)</sup>, ніж

<sup>1)</sup> Енциклопедична система Гегеля мала своїх — правда, невдалих — попередників. Ще брати Шлегелі і поет-романтик Гарденберг — як подає Гайм у своїй книзі „Романтична Школа“ — намагались написати енциклопедію, але це підприємство було вище їхніх сил. Як французька буржуазія 18-го віку в особі Дідро та

гегелівська, і не має нічого дивного в тім, що деякі ідеалістичні вчені порівнюють її з готичним кафедральним собором<sup>1)</sup>. Але й матеріалісти вміли достойно оцінити позитивні прикмети гегелівської системи — правда, не забуваючи при тім і про негативні. Ось що пише з цього приводу Енгельс в своєму творі „Людвіг Фюєрбах“: „Тому, що Гегель був не тільки творчим генієм, але й людиною з енциклопедичною вченістю, то всюди, де він виступав, він творив епоху. Без сумніву, в силу вимог системи він досить часто примушений був прибігати до тих насильних конструкцій (побудовань), які до цього часу викликають такі страшні крики між його ворогами-пігмеями. Але ці побудованні є для нього лише ряцями для праці, рiштуванням для його будівлі. Хто, не спиняючися біля нього, добувається в середину будівлі, той знаходить там незлічимі скарби, які до теперішнього часу зберегли свою повну вартість“ (стор. 33 рос. перекладу Плеханова, Москва, 1918).

Цих скарбів, що зберегли, на думку Енгельса, повну вартість і тепер, чи не найбільше в гегелівській естетиці. Недарма другий видатний теоретик марксизму Плеханов писав, що саме в естетиці Гегель найбільш охоче знижується на „конкретний історичний ґрунт“ і що деякі його думки про розвиток мистецтва не знаходять собі рівних в усій світовій літературі.

Але до цього часу марксиста — за винятком Плеханова — якось зовсім не цікавилися естетикою Гегеля. Це зовсім не заслужено. Глибоке вивчення її, хоч би тому цікаве, що вона була вихідною точкою не лише для позитивіста Тена й народника Чернишевського, але й для марксиста Плеханова, при чім всі вони взяли з неї незвичайно багато плідних думок. І це зовсім зрозуміло тому, що Гегель, з одного боку, великий, оригінальний філософ, а з другого — прекрасний знавець мистецтва<sup>2)</sup>.

Раніше, ніж приступити до викладу і критики гегелівської естетики, ми дозволимо собі навести декілька біографічних довідок, що звязані з цим питанням.

Гегель ще замолоду почав цікавитися естетикою. Він переклав, напр., трактат Лонгіна „Про піднесе“. Правда, в той же час він

енциклопедистів створила знамениту французьку енциклопедію, так і німецький класичний ідеалізм в особі Гегеля виповнив заповітну мрію німецької буржуазії. (С. Ф.)

<sup>1)</sup> Гл. на пр. Н. Glockner — *Vischers Aesthetik in ihrem Verhältnis zu Hegels Phenomenologie des Geistes*. Leipzig. 1920. Стор. 27.

<sup>2)</sup> Цю останню прикмету доводиться визнати за Гегелем, не зважаючи на те, що він, як дійсний син своєї епохи, висловлював часто погляди, що тепер визнані за помилкові, напр., він недооцінював „Пісню про Нібелунгів“. Це зрозуміло для марксиста, тим більш, що ми не визнаємо за естетичними нормами абсолютного характеру.

## Естетика Гегеля

захоплювався читанням сентиментального дидактичного міщанського роману „Подорож Софії з Мемеля в Саксонію“ пастора Йоганна Гермеса, але одночасно він дуже уважно вивчав і грецьких класиків, Гомера, Евріпіда, Софокла і ін. І даремно Шопенгавер висміював Гегеля, що, мовляв, його улюбленим твором була „Подорож Софії з Мемеля в Саксонію“, в той час, як моїм (Шопенгавера — Прим. С. Ф.) улюбленим автором є Гомер. Гегель умів цінити античну літературу і культуру чи не ліпше за Шопенгавера. В цьому нас переконують ті погляди, які він висловлював не раз в своїх творах, а також в директорських промовах у Нюренберзі. „Коли допустити,— пише він в одному з листів до Нітгаммера,— що в агалі треба виходити з прекрасних зразків, то для вищої освіти повинна бути і лишатися головним чином література греків, а також римлян. Досконалість і краса цих майстерних творів повинні бути духовною купелею, хрещенням для непосвячених, що накладає на душу незгладний відбиток і всилює потяг і смак до мистецтва та науки. Для цього посвячення не досить загального зовнішнього знайомства з античними — ми повинні поріднитися з ними, щоби пройнятися їхнім повітрям, уявленнями, звичаями, навіть, коли хочете, їхніми помилками і пересудами і стати горожанами цього світу — найкращого з усього, що коли-небудь існувало... Я гадаю, що не впаду в перебільшення, коли скажу, що чоловік, що не знає античних творів, прожив, не знаючи краси“.

Як бачимо, Гегель не то що недооцінював античного мистецтва, як цього хотілось би Шопенгаверові, але навпаки, він настільки ним зачарований, що іноді впадає в повну переоцінку античної культури та значіння її для його сучасности, вимагаючи органічного злиття з нею та просякнення навіть її пересудами. Одначе, це зовсім зрозуміло для Гегеля, що в його часи антична культура була об'єктом найстараннішого досліджування і мала великий вплив на цілу тодішню європейську культуру.

Вплив мистецтва стимулював в свою чергу в Гегеля зацікавлення і новішим мистецтвом. Це особливо проявилось в берлінський період його діяльності, коли він міг досхочу користуватись усіми незлічними художніми скарбами, що їх так багато було в тодішній пруській столиці. Всі його біографи одноголосно констатують той молодецький запал, з яким він відвідував музеї, галереї, концерти, театр і т. ін., всюди стараючись не лише задоволити свої естетичні почуття, але й зібрати матеріал до своїх лекцій по естетиці.

Ці лекції Гегель вперше читав в 1818 р. в Гейдельберзі, а останній раз в 1828 — 29 р.р. — в Берліні. Один з його учнів, Г.то,

## Федчишин

видав ці лекції в 1835—38 р.р. на підставі посмертних записок Гегеля та записів лекцій його слухачами, в тім числі і своїх власних. Вони і є головним матеріалом для дослідження поглядів Гегеля на мистецтво тому, що в енциклопедії і феноменології посвящуються мистецтву лише дуже маленькі розділи, в яких коротко та схематично виложено ті погляди, які трактуються в „Лекціях по естетиці“ в розгорнутому виді і підтверджуються багатішим фактичним матеріалом з історії мистецтв, що має підчас навіть самостійну вартість.

### СТАН ЕСТЕТИКИ В ЧАСИ ГЕГЕЛЯ В НІМЕЧЧИНІ

„Нічим не кишать наші часи більше, як естетиками“<sup>1)</sup> — писав сучасник Гегеля Ріхтер. І це зовсім справедливо. Естетика в тім часі цікавила найбільш широкі шари німецької буржуазії. Вона була для неї наряду з філософією одним із засобів для розрядження своєї соціальної енергії, тому що галузь політики була монополією феодальних клас, і тим самим активна участь буржуазії в політичній житті була зведена до мінімуму.

Типовими представниками тодішньої німецької буржуазії були не хто інший, як Гете і Шіллер. Але вони обидва не пішли одним шляхом. Останній шукав порятунку від німецької вбогости під покрівлю кантівського ідеалу, в той час як Гете, хоч і погорджував вбогістю соціального оточення, але, будучи до нього прикований об'єктивними умовами, намагався знайти вихід в примиренні з дійсністю, щоби мати можливість творити всесвітньо історичне діло на „ідеологічному фронті“. Другими словами, він — як каже Маркс в своїй статті з приводу книги Гріна „Про Гете з людської точки погляду“ — не вагався „відаватися дріб'язковим ділам і menus plaisir (придворним забавам) одного з найбільш нікчемних німецьких дворів“, щоби мати змогу одночасно в своїх геніяльних творах їдко висміювати тодішню німецьку буржуазію.

І тому не дивно, що в таких умовах і другі ідеологи буржуазії звертали свої очі в сторону розроблення тих чи інших ідеологічних проблем, в тім числі естетичних.

В таких соціальних умовах зовсім природно родиться особливе замишування і звязане з ним вивчення античної культури і мистецтва, росте німецька класична література, філософія, і в тім числі одна з її складових частин — естетика.

В усіх університетах читалося окремі курси естетики, кожний філософ творив свою систему естетики, а книги з естетики росли

<sup>1)</sup> Цит. по Самсонову.— „Ист. эстетических учений“, ч. I, стор. 21.

## Естетика Гегеля

в ті часи в Німеччині, по авторитетних свідцтвах сучасників, як гриби після дощу.

Я не спинятимуся на естетиці Канта, яка знайшла марксівського інтерпретатора в особі Л. Зівельчинської. Формальна і суб'єктивна естетика Канта породила або, принаймні, намагалася виправдати той однобокий естетизм, який в особі Шіллера і почасти в Гете був рівнозначний з втечею від життя і який знайшов своє завершення в естетичній системі Шеллінга, для якого мистецтво є „байдужність ідеального в реальнім“.

Цей однобокий естетизм знайшов палке заперечення в особі Фіхте і Гердера. Перший всупереч Шіллерові вважав, що письменник не може не вмішуватися в суспільне життя і повинен старатися його перебудувати, інакше його письменницька творчість — пусті звуки на потіху неробів, а другий ніяк не міг погодитися з думкою Канта і Шіллера, що мистецтво — гра, і вважає кантівську естетику (як і його філософію в цілому) конструкцією пустих і темних абстракцій. І в свою чергу Шіллер і Кант платили їм тою ж монетою, називаючи Фіхте „неуком в естетиці“ (Шіллер), а Гердера — повзучим емпіриком, „який псує голови людей тим, що осмілює їх робити загальні висновки на підставі голого емпіричного глузду, без того, щоб продумати принципи“ (Кант).

Гегель як і в філософії, так і в естетиці був завершителем ідей німецького ідеалізму. „Світовий дух дійшов до цього пункту“ — любив Гегель казати про свою філософію. „Кожний ступінь має свою осібну форму в істинній системі філософії: ніщо не страчено, всі принципи збережені, тому що послідня філософія (і ми додали б — естетика, прим. С. Ф.) є сукупність усіх форм. Ця конкретна ідея є результат зусиль духу зробитися об'єктом для самого себе, пізнати самого себе шляхом серйозної праці, що продовжувалась майже дві з половиною тисячі літ: *tantum molis erat, se ipsam cognoscere mentem* (стільки праці коштувало розумові пізнати самого себе)“.

І, дійсно, гегелівська естетика є підсумок естетичних вчень грецько-римського і новішого європейського періодів. Не трудно було б показати, які елементи платонівської, аристотелівської і плотинової естетик ввійшли складовою частиною в гегелівську, але ми згадаємо лиш його безпосередніх попередників.

Про кантівську естетику Гегель говорив у своєму курсі з історії філософії, що це „перше розумне слово про красу“. Він хвалить Канта за формулювання тої думки, що прекрасний лише той предмет, форма якого оцінюється як основа насолоди при його представленні.

## Федчишин

Фіхте цінить Гегель, як того, хто в своїй філософії „я“ підготував ґрунт для розуміння іронії<sup>1)</sup>), яке грає в ній визначну ролю.

Без сумніву, визначний вплив на нього мала й естетика Гердера, особливо в питанні про рішачуче значіння в естетиці змісту перед формою.

Але найбільш близька його естетика до шеллінґянської, що виросла як логічне продовження естетичних поглядів Канта і Шіллера і була дуже важним етапом в розвитку естетики в Німеччині. На ній ми спинимось трошки докладніше.

### ЕСТЕТИКА ШЕЛЛІНГА

Вся філософська система Шеллінґа носить на собі тавро своєрідного естетизму, але, з другого боку — як він сам це зазначає в своїх лекціях з філософії мистецтва — остання є лише повторенням його системи в вищій потенції<sup>2)</sup>).

Основним лейтмотивом його естетики, як і філософії, є принцип тотожності протилежностей і їхня єдність в „Абсолютнім“.

Мистецтво, на його думку, є одночасно і свідоме, і несвідоме діяльність. Воно є виявом свідомої діяльності, в якій, одначе, величезну ролю грають і елементи несвідомости. Твори, в яких немає елементів несвідомости, в дуже малій степені є художніми творами. І тому, на його думку, в художникові об'єднані дві діяльності, одна — свобідна, що зветься надхненням, а друга — рефлексивна, свідоме.

Мистецтво є для нього щось реальне, об'єктивне, а філософія — ідеальне, суб'єктивне; відсіль філософію мистецтва він визначає як науку, яка має за ціль представити реальне, що є в мистецтві, як ідеальне.

„Я конструюю, — пише Шеллінґ, — в філософії мистецтва не просто мистецтво як мистецтво, як щось особливе, але я конструюю універсум в формі мистецтва (підкреслення Шеллінґа), і філософія мистецтва є наука про всесвіт (das All) в формі або потенції мистецтва“<sup>3)</sup>).

Це і по його думці, абсолютна наука про мистецтво. Щоби ясніше виявити цей його погляд, скажімо, що, напр., музику він вважає „прототипічним ритмом природи і самого універсуму (всесвіту), який проривається за допомогою мистецтва в відображенім світі“<sup>4)</sup>).

<sup>1)</sup> „Порожнеча і нікчемність всіх речей, виключаючи мене, — ось перша сторона іронії“ — формулює Гегель це розуміння в своїх „лекціях з естетики“.

<sup>2)</sup> Гл. Schelling's Sämtliche Werke. Stuttgart u. Augsburg. Cotta'sche Buchhandlung 1859, Band V, стор. 363.

<sup>3)</sup> Там же стор. 368.

<sup>4)</sup> Там же стор. 369.

## Естетика Гегеля

Таким чином, естетика Шеллінга має якийсь космологічний характер, а естетична діяльність є для нього синтезом теоретичної і практичної діяльності, і сам світ є *sui generis* художнім твором. „Те, що по цей бік свідомости уявляється нам, як дійсний світ, по той бік свідомости, як ідеальний світ мистецтва, — продукт одної і тої ж діяльності“.

Коли дійсний світ є в такій же мірі художнім твором („продуктом одної і тої ж діяльності“), що і твір мистецтва, то виникає запитання, хто ж його творець.

„Цей творець, — каже Шеллінг, — це бог і людський геній, лише „шматок абсолютности бога. Це вічне поняття чоловіка в бозі як безпосередньої причини його творчости, є те, що ми називаємо генієм, який є божественним, що живе в чоловіці. Це є, так сказати б, кусень абсолютности бога. Всякий мистець може тому лише постільки творити, поскільки він зв'язаний з вічним поняттям власної істоти в бозі“<sup>1)</sup>.

Ми в другому місці покажемо, як це ідеалістичне та містичне розуміння генія трансформувалось у Гегеля і Чернишевського і послужило основою для матеріалістичного визначення цього розуміння в Плеханова, а тут спинімося ще на тім, як уявляє собі Шеллінг розуміння краси.

На його думку, краса є прообраз абсолютного в мистецтві, так же, як, напр., в філософії прообразом абсолютного є правдиве. В свою чергу правда і краса є лише два різні способи розглядання абсолютного. В другому місці він розглядає красу як безкінечне, висловлене в кінчній формі. Відсіль і його вчення про єдність форми і змісту, яке привело його до проголошення „чистого мистецтва“, що не служить ніяким зовнішнім цілям, ні почуттєвості, ні економічній користі, ані другим життєвим потребам.

В своєму вченні про єдність форми і змісту художнього твору Шеллінг перший виступив проти штучного відриву форми від змісту в „критичній“ естетиці Канта. Слідом за ним в цьому питанні пішов пізніше Гегель. Що ж до теорії „чистого мистецтва для мистецтва“ і визнання мистецтва свободним від утилітарних інтересів, то тут Шеллінг є продовжувачем тих традицій Канта, яким Гегель протиставив думку про „службове“ (в гарному розумінні цього слова) значіння мистецтва<sup>2)</sup>, як „першого вчителя народів“.

<sup>1)</sup> Там же стор. 460.

<sup>2)</sup> „... Мистецтво носить своє призначення і свою кінчну мету не в самому собі, але... його розуміння лежить в чім іншій, чому воно служить засобом. Мистецтво в цьому випадку є лише один із багатьох засобів, який показав себе позитивним і приміним для вихованих цілей. Але тут саме ми дійшли до тієї

## Федчишин

Шеллінг читав свої лекції майже рівночасно зі Шлегелем і навіть прохав посліднього прислати йому для перегляду свої лекції. Коли порівняти лекції цих обох філософів, ми побачимо одну дуже характерну для обох ріжницю. Лекції Шлегеля побудовані й ілюстровані багатішим, конкретним і фактичним матеріалом, в той час як лекції Шеллінга — до речі, написані *more geometrico* „Етики“ Спінози — намагалися втиснути естетику в узькі рямці його філософії тотожності і замість дійсного, конкретного мистецтва мали за об'єкт дослідження в вищій мірі абстрактну, якусь космологічну, чи то космічну схему „мистецтва в собі“. В доважок естетика Шеллінга претендує бути своєрідною естетичною релігією майбутнього.

І тому не дивно, що вона весь час носилась „в темних хмарах абстракції і в розрідженім повітрі верхніх шарів абстракції“ (Енгельс) та займалася більш або менш штучними конструкціями.

Шеллінг на протязі всієї своєї „філософії мистецтва“, висловлюючись образно, весь час літає в небесах, і навіть тоді, коли спускається на „грішну землю“ він, за малими винятками, не оперує конкретними об'єктами мистецтва. Візьмімо маленький приклад: „Форма музики, — пише він<sup>2)</sup>, — як форма реально розгляданих ідей, як форм буття і життя небесних тіл, як таких; тому музика — не що інше, як засвоений ритм і гармонія самого видимого універсуму“. А далі Шеллінг пише, що першим, хто висказав подібний погляд, був Пітагор, та що його не зрозуміли, і продовжує: „В світі планет пануючим є ритм, його рухи є чиста мелодія; в світі комет панує гармонія. Як весь сучасний світ підлягає центротяжній силі супроти універсуму, так сказати би, нудьгує за центром, так і комети, яких рухи виражають тільки гармонійний хаос без усякого ритму, і як, навпаки, життя і діла старовинних (народів), а рівно їхнє мистецтво було експансивне і центробіжне, тоб - то в собі самому абсолютне і ритмічне, так також і в рухах планет аналогічно панує центробіжна сила — експансія безконечного в кінечне“. (Там же 503 — 504).

Тільки - що наведені цитати, як і багато попередніх, ясно показують, яким „високим стилем“ написана ця найбільш абстрактна з усіх німецьких естетик. І не дивно, що вона не мала значного впливу на широкі громадські кола. Зате дуже багато плодovitих

границі, якій повинно перестати бути ціллю для себе самого, поскільки воно або знижується до голої гри та забави, або до простого навчального засобу“. *Negels Werke Band X. Vorlesungen über Aesthetik. Herausgegeben von Notho. Berlin, 1842, част. I, стор. 66 — 67.*

<sup>1)</sup> Schellings Werke B. V. Стор. 501.

## Естетика Гегеля

думок, порозкиданих по його творах, почерпнули із неї найбільш глибокі мислителі того часу, в першу чергу — Зольгер і Гегель.

В чім же головна заслуга Шеллінга в естетиці? Він правильно поставив важніші проблеми естетики. Але, як зазначає Плеханов, одна справа — поставити певну проблему, а друга справа — її вирішити. Якраз це друге завдання було поперх його сил. Воно було виконано його філософським спадкоємцем Гегелем.

С. ШУПАК

## КОМУНКУЛЬТІВСЬКИМИ МАНІВЦЯМИ

(Про „Нову Генерацію“)

Не можна, звісно, сказати, що „Нова Генерація“ цілком відродила в тих самих формах, у тих самих розмірах, із тою самою базою, з тими самими силами й впливами старий „Комункульт“. Адже відомо, що комункультівці пережили найтяжчу кризу, очевидно, не меншу, а то й більшу, ніж інші літературні об'єднання. Ще задовго до розколу „Гарту“ розколовся „Комункульт“: активна частина його рішуче відвернулася від цього трансформованого футуризму, шукаючи стежки до пролетарської літератури й критики. Згодом і решта комункультівців розповзлася: одні захопилися „академізмом“ Хвильового, а інші блукали, міняючи що-разу своє літературне пристановище. Отже, одного часу Семенко, оцей упертий апологет українського „Ліфу“, був цілком самотній. Загалом ідеологічна криза в українській літературі, яку сигналізував виступ Хвильового, надто тяжко відбилася на „Комункульті“, який завжди становив конгломерат людей із досить відмінним літературним вихованням, традицією й світоглядом, який („Комункульт“) ніколи не базувався на особливо твердих і життєвих принципах.

У великому хаосі літературної дискусії й перегруповання літературних сил комункультівці дезорієнтувалися й загубили шлях до свого старого „Семафору“... Треба було, щоб на літературному обрії цілком прояснилося аж до того, щоб можна було добре розібратися в кольорах, де саме червоне, де сіре, а де, може, й жовте, щоб ті з комункультівців, хто ще не зовсім підпав під вплив гоноровитого та самозакоханого „академічного“ дрібного буржуа в літературі, збагнули... і почали шукати шляху назад... до „Семафору“, який, безперечно, не вважаючи на всі його старечі хороби, в багато разів поступовіший і революційніший за кобеляцького симпатика всіх європейських Європ.

Отже, реставрували комункультівство. Звісно, це досить обскубане комункультівство, бо багато сил було розгублено за цей

## Комунікультивськими манівцями

час: одні з них пішли вперед, перерісши своїх колишніх товаришів, а інші, як ми вже казали, заблудились у нетрях академізму. Це проте не заважає „Новій Генералії“ реставрувати старі комунікультивські постулати, старі традиції й навіть старі футуристичні кунштюки.

Переломним моментом у комунікультивців після довгого періоду небуття була „Зустріч на перехресній станції“. Треба сказати, що на цьому колективному творові трьох старих українських футуристів помітні ще ознаки занепадництва й роздоріжжя, на якому опинилися в наслідок літературної дискусії навіть оці могикани футуризму: адже двоє з цих трьох, що „зустрілися“, встигли зрадити футуристичний прапор, перейшовши до табору інших. Ось чому Семенко докоряв їм за дезертирство. Ось чому там за прикладом „модних“ „бунтівників“ проти „революційного штампуг“ сиплять дотепами що до „соціального походження“ „Плугу“, ВУСПП то-що, ось чому вони всю літературну Україну поза собою прокламують, як „відсталу оазу“. Проте саме „Зустріч на перехресній станції“ позначає поворотний пункт для колишніх комунікультивців, що, побачивши, в який безвихід вони зайшли, воліють повернутися до свого старого прапору чи-то пак „Семафору“.

Ось як визначає „перший“ із трьох, що „зустрілися“, їхнє майбутнє після зустрічі:

„Невідомо, що дасть нам ця зустріч. Можливо, що нас буде більше. Але зараз треба яскраво виявити себе на кілька років і організовано йти вперед, не давати завмирати тим творчим комбінаціям, які повстають у наших жвавих, живих і безконкурентних головах. Ми постоїмо біля Семафору, але мені здається, що в майбутнє таки дійсно один шлях, і всі стають у чергу біля Семафору. Ви ж знаєте добре, що ми все-таки перші, і всі ті, що підуть за нами,— перші. Треба висадити наш десант на оцього безнадійно-порожньому, закинутому на власне самоз'ідення березі. Треба кинути наші бумеранги, а головне — працювати й показувати, як треба працювати. Висадимо десант і підемо українськими преріями, вносити електрифікацію на хуторі й перешкоджати знищувати ті індустріальні надбаня, які ми принесли в українську культуру“.

Дарма що їх було всього трое, а двоє з них „дезертири“, „перший“, згідно з старою доброю футуристичною манерою, зводить на нівець усі літературні сили й ідеали, дивлячись на них погордливо з пташиного польоту футуристичного „Семафору“. „Семафор“ — ось „єдиний“ шлях, а поза ним — „безнадійно-порожній“ берег. Отже, десант на цей берег — це був поклик. Після цього поклику й з'явилася „Нова Генералія“. „Нова Генералія“ — і є цей десант.

## С. Щупак

Що ж являє собою на ділі „Нова Генерація“?

„Нова Генерація“ є крок уперед проти „Зустрічи на перехресній станції“, а надто проти „Бумеранга“. Хоч „платформа“ „Нової Генерації“, що про неї йде мова в 1-му числі, ставить в один ряд „Гонг Комукульту“ й „Бумеранг“, але ми залишаємось при тій думці, що „Бумеранг“, був яскравий прояв роздоріжжя та занепадництва наших „ліфівців“ у той час, як „Гонг Комукульту“ відбив найпоступовіший період у розвитку українського футуризму, а саме, коли він перейшов від деструкції до позитивної роботи на фронті комуністичної культури. От „Нова Генерація“ справді продовжує справу „Гонгу Комукульту“, правда, з слабшими силами й при іншому співвідношенні сил.

Ми ніколи не легковажили ту позитивну роботу, яку виконували українські футуристи в ділянці українського слова. Вони мають навіть історичні заслуги перед жовтневою літературою, як новатори, що по-новому, революційному оформляли словесний матеріал і тим, безперечно, вносили свій великий вклад у революційну українську літературу. Але в той же час вони завжди хоріли на сектантство, універсалізм і нерозуміння марксизму.

У „Новій Генерації“ ми спостерігаємо всі плюси і мінуси часів комукультівства, до того мінуси виростають у більшу величину через брак сил у літературній практиці. Звісно, після тої організаційної та ідеологічної кризи, яку пережив наш український „Ліф“, після того, як він мало не став утіхою й надією навіть таких завзятих ворогів, як неокласики (вихвалення на вечірці з боку неокласиків „Бумерангу“), „платформа“ „Нової Генерації“ („Платформа і оточення лівих“ „Н. Г.“, ч. 1) є приємне явище, яке свідчить за те, що найкращі традиції революційного футуризму перемагають, і це гарантує, що носії цих традицій в основному залишаться на революційних позиціях. У цій платформі нема вже ноток розчарування й скептицизму, які ми спостерігали в „Зустрічі“.

Тут уже нема й того тону наплювательства на все й на всіх та того самохвальства, яке позначилось у застосуванні до цілої літератури етикетки „відстала оаза“. Навпаки, „Нова Генерація“ зазначає, що вона має чимало спільників у боротьбі, а саме ВУСПП, Молодняк, Березіль. Вона чітко визначає свої ідеологічні засади: спрямовання на комуністичну культуру, на індустріялізацію, отже на пролетаріят; боротьба проти занепадництва, „європейського“ хуторянства, націоналізму то-що. Але це загальні ідеологічні постулати, які, звісно, можна тільки вітати. Специфічне обличчя „Нової Генерації“ виявляється там, де вона конкретизує свої погляди й завдання що до самого творчого процесу.

## Комункультівськими манівцями

Об'єктивність вимагає визнати, що дечим вона поступає проти колишнього „Комункульту“. Зовсім по-марксівському визначає „Нова Генерація“ своє ставлення до буржуазної культури. Нема вже колишньої безцеремонної самоквальби й чванства. „Ліфівці“ усвідомили вже вагу буржуазного мистецтва і тому вони висувують, як позитивне завдання, „оволодіння буржуазною культурою“. Це є пункт із програми, зазначеної в 2-му числі „Н. Г.“. Правда, поруч із цим ставиться категоричну вимогу: „витрушування буржуазної психології з пролетарського руху в сьогodнішньому етапі його“. Але ж ця вимога не перечить завданням пролетарської літератури й критики. Взагалі „Нова Генерація“ наче чутливіша до вимог доби ніж колишній „Комункульт“. Зістається таке вражіння, що наші „ліфівці“ стали досвідченіші, поважніші й через те не хочуть, щоб їх трактували, як прихильників якоїсь одної форми, хоч би й „найлівішої“. Вони переконалися, що ліфівцям і в Росії, і на Україні, і в літературі, і в театрі доводилося під натиском життя не один міст за собою палити, не один раз робити переоцінку цінностей.

Ось чому наші „ліфівці“ з „Нової Генерації“ воліють краще орудувати абстрактними термінами: „ліве оповідання“, „лівий роман“, „лівий вірш“, ніж точно й чітко визначити свої формальні погляди.

Правда, Гео Шкурупій намагається приховати цю нову тактику, впевнюючи, що не футуристи пішли за життям, а життя пішло за футуризмом, чи комункультівством, чи „Новою Генерацією“. Мовляв, „до лівої акції мистецтва перестали ставитися так вороже, як ставилися раніше“. Хочете фактів:

„Вже з охотою ходять до театру Курбаса (може, тому, що він не називав себе футуристом і лівим. Знайшов же спосіб обдурити обивателя), Меєрхольда, читають ліві вірші, але тепер обиватель змінив напрямок своєї атаки“ („Н. Г.“, чис. 2).

Нам це здається дуже наївним, коли Шкурупій зводить усю проблему лівого мистецтва до того, чи визнає його, чи не визнає його обиватель. До чого тут обиватель? Ми кращої думки за театри Курбаса й Меєрхольда, так само й за вірші Шкурупія чи Бажана, бо певні, що не тільки обиватель, а робітники та революційна молодь користуються з них. У тім - то й справа, що під натиском вимог робітництва, культурні смаки якого все більше зростають, ліве мистецтво міняє свої шляхи й методи. Під цим самим натиском і Шкурупій із своїми товаришами відмовляється від декотрих консервативних рис, гарантуючи собі насамперед більшу волю для руху й шукань. У цьому й є певний поступ за нову форму, а не за якусь певно визначену футуристичним штампом форму.

## С. Щупак

Але ж, перебуваючи під гіпнозою старої славетної футуристичної традиції, наші „ліфівці“ не можуть аж ніяк позбутися тих мистецьких поглядів, які цілком перечать марксіівській діалектиці й які визначають до певної міри рецидив не тільки комункультівства, а й панфутуризму. Ось як вони визначають свою „ліво-мистецьку систему“ в минулому, на якій вони настоюють і тепер. Ця „система,— як вони кажуть.— пішла по двох протилежних лініях — 1) боротьби з буржуазно-міщанством (деструкція) і 2) будівництва речей для пролетаріату (екструкція) й зведення всієї своєї виробничої роботи в плані універсальної комуністичної установки науки, техніки, культури, мистецтва (конструкція). . .“ („Н. Г.“, ч. 2). Навіть у так званій позитивній лінії цієї системи немає, на наш погляд, марксизму. Зведення всієї творчості до „будівництва речей“— це є зневажання мистецтва, як ідеологічного чинника, це є заперечення Бухарінового твердження про роль мистецтва, як чинника „систематизації почуттів в образах“.

„Громадська людина не тільки думає, а й почуває: вона страждає, милується, бажає, радіє, віддається відчаєві то-що; її почуття можуть бути й безмежно складні і тонкі, її душевні переживання можуть бути настроєні то на такий, то на інший камертон. Мистецтво й систематизує ці почуття, виявляючи їх у художніх образах або словом, або звуком, або рухом (наприклад, танок), або якими іншими засобами, іноді „досить“ матеріальними, наприклад, в архітектурі“ (Н. Бухарін. „Теория истории матер.“).

Ми бачимо, що Бухарінове визначення мистецтва далеко не скидається на комункультівське екструктивне „ділання речей“. Та коли так непевно стоїть справа з теорією позитивної програми, то як повинна виглядати „деструктивна лінія“ „Нової Генерації“? Тут ми просто відмовляємося розуміти, як можна поєднувати деструкцію, як формальну методу, з позитивним ставленням до ідеї опанування буржуазної культури. Очевидно, що, бажаючи віддати дань старому футуристичному богові, наші друзі з „Нової Генерації“ просто не звели кінців із кінцями.

Теоретичні погляди „Нової Генерації“ досі найповніше репрезентував, очевидно, Ол. Полторацький, але ж статті цього товариша найяскравіше ілюструють теоретичну безпорадність як самого автора, так, очевидно, й цілої групи. Маневруючи між марксизмом на словах і прихованими симпатіями до формалістів на ділі, Полторацький не може приховати того, що вихідний пункт є для нього саме формалізм. Зрозуміло, що й у цьому автор прислужується старому футуризмові, який приходиться, безперечно, рідним братом сучасному формалізмові. Полторацький не відважується стати цілком

## Комунікультивськими манівцями

на бік формалістів, і тому він тішиться з неминучости „синтези“ формалістів і соціологів, проте він не втримується від того, щоб не сказати, що саме праці формаліста Ейхенбавма „точно (підкреслення наше. — С. Щ.) встановлюють галузь літературознавства“. Ми не належимо до тих, хто цілком зневажає роботу формалістів, тим більше не так давно опубліковані статті в „На літературном посту“ Ейхенбавма й Тинякова, які роблять крок уперед на шляху до соціологічної школи, але мусимо сказати, що в основному вони залишаються на своїх формальних позиціях.

Ось недавно тільки вийшла книга Б. Енгельгардта „Формальная теория в истории литературы“, де широко висвітлюється всі засади формалізму. Автор уперто відстоює естетичну теорію, розвиваючи думки про безкорисливе художнє сприймання, як єдину ознаку естетичного сприймання, про іманентну еволюцію. Сенс, зміст, причинність і історичність — оці принципи літературознавства — ще досі є для формалістів критерії ненауковости. Відомо, як Плеханов визначає значіння причинности в оцінці розвитку літературних фактів як із погляду змісту, так і форми:

„Особенности творчества каждой эпохи всегда е в наибольшем причиновоу звязку з тим громадським настроєм, який у ній виявляється... Ось чому визначення соціологічного еквіваленту кожного певного літературного твору було б неповне, а через те й неточне в тому разі, якби критик ухилився від оцінки його художніх якостей. Инакше казавши, перший акт матеріалістичної критики не тільки не усуває потреби в другому акті, але обумовлює його, як свій неодмінний додаток“. Ми бачимо, що Плеханов говорить про два акти, а саме: про оцінку „художніх якостей“ поруч із „визначенням соціологічного еквіваленту“. Але ж Плеханов настоює на принципі причинности, а формалісти ще й досі вважають цей принцип за вульгарний, бо, мовляв, він примушує літературознавство виходити за рямки своїх специфічних теоретичних завдань. Дарма що Полторацький чіпляється в своїй статті „Крізь формальну методу“ („Н. Г.“, ч. 2) за Плеханова, але це робиться для того, щоб дати перевагу формалістам перед соціологами. Ми не тої думки, що всі соціологи безгрішні, що немає серед них вульгаризаторів. Сучасна марксівська критика все більше викриває вульгаризацію й серед соціологічної школи. Вона все більшого значіння надає зокрема дослідженню форми. Чому ж теоретик „Нової Генерації“ нічого не каже за тих соціологів-марксистів, які не є „соціал-інтуїтивісти“ (правду казавши, і до Фріче дурно Полторацький прищиплює цей епітет), а які справді творять марксівську науку літературознавства? Це робиться для того, щоб хоч

## С. Щупак

і приховано, а дати першенство формалістам. Полторацький сподівається тільки „через 10 років“ мати „матеріялістичну літературознавчу методу“, бо тільки тоді, мовляв, настане щасливий час „синтези“. Одно тільки незрозуміле, як це Полторацький згоджується з словами Ейхенбавма, який сказав, що „від марксизму нас відмежовує цигарковий папірець“, і в той же час відкладає аж на 10 років появу „матеріялістичної літературознавчої методи“. Чи матеріялістична метода є не більше, як цигарковий папірець, і чи для цього папірця треба аж цілих 10 років? Плутає наш теоретик, замість того, щоб точно виявити своє обличчя.

Але ж на небезпечному шляху формалістів стоїть ціла група „Нової Генерації“, коли вона в кожному числі тлумачить значіння „лівого оповідання“, „лівої поезії“, „лівого роману“ тільки за принципами формалізму. Тема, ідея — не включаються в комплекс тих елементів, що обумовлюють визначення „лівого“ твору. Зате Полторацький визначає в своїй статті „Практика лівого оповідання“ низку формальних принципів, які не є тільки ознака пролетарськості, а властиві й сучасній буржуазній літературі. Це спеціальна тема — з'ясувати принципи лівого (що, на нашу думку, мусить бути тотожне з пролетарським) оповідання, і через те ми на цьому докладно не спинятимемось. Одно ми хочемо сказати, а саме: ми застерігаємо „Нову Генерацію“ від некритичних переспівів формалістів якраз тоді, коли вони сами, правда, невідважно, шукають „синтези“ з соціологічною школою.

Кілька слів про літературну практику. Найпоказніше в цьому — це художній репортаж, який „Нова Генерація“, відмінно від інших журналів, з охотою містить. Не тут місце докладно спинятися на значінні художнього репортажу для нашої літератури, проте нам хочеться сказати, що відсутність уваги до цієї ділянки літератури в нас пояснювалась не тим, що ми її переросли, а що ми не доросли ще до цього. В чужоземній літературі художній репортаж займає не аби-яке місце, у нас же ми спостерігаємо зневажливе ставлення до цього. Ми не згодилися б із т. Френкелем, який пише в „Новій Генерації“, що „репортаж — найвище мистецтво доби соціалізму“. Це гіпербола, вона свідчить про те, що й серед теперішніх представників „Нової Генерації“ ще живе традиційна зневага до мистецтва, але що художній репортаж є література і що розвиток його збагатив би нашу літературу — це безперечне. З цього погляду треба тільки вітати цей почин „Нової Генерації“. Роботи Бузька й Шкурупія в 1-му числі з 1927 р., Мар'ямова в 2-му числі з 1927 року й 1-му з 1928 року є цікаві зразки художнього репортажу. Дальша увага до цієї ділянки літератури може, безперечно, дати користь.

## Комунікультивськими манівцями

Заслуговує на увагу спроба дати стислу форму оповідання — новели, але далеко не всі такі оповідання вдалі. У погоні за „лівим“ оповіданням нехтують тематику (бо ж ліве за „Новою Генерацією“ це є тільки спосіб організації матеріалу), а натомість дозволяють собі якесь чудернацьке жонглерство, фокуси й кунштюки. Це досить яскраво можна простежити на оповіданні Ол. Влизька „Експериментальний депутат“, яке редакція „Н. Г.“ в своїй рецензії незвичайно вихвалює, кваліфікуючи це, як „зразок лівого експериментального оповідання“. Фабула — надумана; фразеологія — високий стиль; ідея — мізерна; політичні епітети замість образів — штучні й недоречні.

З погляду тематики заслуговує на увагу „універсальний“ ліфівець Андрій Чужий. Його оповідання напівфілософського характеру (Чужий любить взагалі по-філософському заглиблюватися), проте аж на півверстви від них дхне індивідуалізмом, занепадництвом і люмпен-пролетарською ідеологією. Звертаємо увагу на оповідання А. Чужого „Любов і голод“. Досить того, що до цього заголовку цілком серйозно додається в дужках підзаголовок „Вічні проблеми на тлі сучасності“. Може, хто не знав досі, які найклятущі „проблеми сучасності“, то Чужий дає на це відповідь.

„Він“ любить, але голодний. Любов не зносить голоду — така одна з філософських концепцій Чужого, і тому „вона“ відійшла. „Він“ не гнівається, а тужить... Не гнівається, бо філософічно міркує.

„Любов же зоставляє коренитися в землі, вона свого щирого насиченого зародками ґрунту не відпускає для краси мрій безплідних, любов, як і все здорове, земне, хоче здорового росту; вона хоче родити здорове, а для того, щоб родити й рости здорове, потрібна: уважна, вперта, важка, але з любов'ю праця. Я ж після тисячі днів безробіття розгубив здібності на таку працю. Поруч із тобою я почуваю себе хлопчиком, безштанником, не вартим тебе; і тому, що в тебе очі свердликом: ти не сьогодні, то завтра побачиш, що я лише безштанько, і привітаєш мене спиною“.

Майте на увазі, що мова мовиться не про любов двох соціально нерівних істот, а про любов взагалі. Отже, любов не мириться з безштаньками, — ось мудрість Чужого.

„Бути свідомо великим злодієм сто тисяч крат приємніше, ніж бути півкультурним жебраком“, — це друга його мудрість. Раз голодному не щастить в любови, то вже краще бути „великим злодієм“.

Ці мудрості випливають із світогляду Чужого, який він сам так характеризує:

„Мій світогляд, а може й взагалі світогляд, залежить від фізико-хемічних процесів у моєму й в інших організмах“, або „мій історичний матеріалізм... байстрюцький“.

## С. Щупак

Цей люмпенпролетарський, ми сказали б, цинічний „матеріалізм“ пояснює нам, чому Чужий дає таку ганебну оцінку нашій союзній столиці—Москві: „Москва не усиновляє: імпресіоністів, таких легкодухих, що коли їдуть до Москви, то мають лише: квиток у кешені; напівреволюційне минуле; футуристичне-переконавання; любов до тісного незручного життя“; і т. д.

Оце так розуміє „лівий“ письменник сучасну Москву. Чи не походить це розуміння від надмірної відданости футуристичним принципам—аджеж Чужого вважають у колах Семенка за твердокам'яного. Тимчасом отака творчість, як оце оповідання Чужого,—це антихудожній та ідеологічно-шкідливий мотлох, якому місце тільки в редакційному кошику. Є чимало оповідань у „Новій Генерації“ менше претенсійних, але сумлінніше зроблених і ідейно витриманих. Отже, „Нова Генерація“ має кращі можливості, ніж ті, що походять від послуг Чужого. Поезія „Нової Генерації“ здебільшого ідеологічно витримана, революційна своєю тематикою і гарна своєю технікою.

Взагалі „Нова Генерація“ може зайняти своє позитивне місце в українській революційній літературі, якщо вона вирівняє свою лінію в теорії через засвоєння марксизму, а в практиці—через відмовлення від футуристичних кунштюків і більші вимоги до своїх авторів.

## БІБЛІОГРАФІЯ

**Петро Панч.** Голубі ешелони. Збірка повістей. ДВУ, 1928, стор. 380 in 32°.

Сучасна радянська література що до її тематичного уставляння розкладається на два основні цикли, що їх дехто хоче зрозуміти, як стилеві уформування, як стилі пролетарського романтизму з історико-революційною тематикою і того ж таки соціального забарвлення реалізму. Останній, на думку багатьох сучасних критиків, повинен бути реалізмом конструктивним. Він бере за головну тему наше радянське, принципово конструктивне, планове будівництво. Виконання завдань першого циклу створить ґрунт для виникнення другого, підготує і читацьке сприймання, і письменницьку техніку до складніших і суворіших вимог конструктивного реалізму.

Прикладаючи таку схему до конкретного літературного життя, не важко побачити, що ми маємо конкретні виразні приклади революційно-радянського (тоб-то в тій чи іншій мірі пролетарського, бо, як і буржуазну літературу не завжди творить сам буржуа, так і пролетарську творять не лише робітники від варстату...) романтизму з героїчною патетикою революції і громадянської війни, тимчасом, як конструктивний реалізм ще тільки тепер-от народжується.

Петро Панч у „Голубих ешелонах“ являє собою певного представника історико-революційного жанру. Справді - бо, він у першій повісті „З моря“ бере за тему епізод з революції 1905 - го року на Україні, а саме момент, коли броненосець „Потьомкін“ зайшов до Теодосії придбати вугілля, харчу та води і коли він примушений був

повернути назад до Румунії, не виконавши свого завдання приєднати свої сили до тодішнього повстання на Кавказі. Друга „Без козира“ малює славнозвісний „наступ Керенського“ 17 червня 1917 року в Галичині<sup>1)</sup>. Третя становить початок історії голубих ешелонів (така назва) петлюрівської директорії. Дія в ній відбувається при кінці 1918 - го року. Остання „Повість наших днів“, чергуючи спомини прогромадянську війну з історією відбудовування скляного заводу, ніби намагається поєднати тенденції обох одзначених циклів.

Варто лише порівняти з історико-революційним жанром у П. Панча той же жанр у творах Яновського (хоча б „Байгород“) та, з іншого боку, Кузьмича („Італійка з Мадженто“), щоб уже не єднати в один стиль пролетарського романтизму творчість Панчову з їхньою. П. Панч хоче показати незадекоровану, побутову правду історичних подій, в обох письменників, що ми їх пропонували до порівняння, — інші, романтичні завдання, і їх більше цікавлять героїчні винятки, як масова дія та її пересічні співучасники.

Виходить, ніби так, що письменник-реаліст шукає і знаходить щось інше в великих історичних подіях, як романтик. Це пошукування в великих подіях їх життєвої незабарвленої правди споріднює

<sup>1)</sup> В нашій статті „Наш історичний епос“ у додаткові до газети „Народний Учитель“ за 8 лютого ц. р. „Література і побут“ № 2 тематику обох повістей подано (23 — 27 рядок згори) неточно, з двома фактичними помилками.

## Бібліографія

Панча з письменниками - гуманістами (в тому розумінні, яке надав гуманізму, як літературному стилеві революційної дрібнобуржуазії, що вже межує з пролетарськими стилями, тов. Степовий в своїй цікавій статті, вміщеній у № 2 „Критики“).

Відмовляючись від романтичної декоративності, Панч починає впадати в протилежну скрайність, а саме в надмірне спрощення художньої дійсності. Для Панча характерним формальним явищем є негування нюансів і відкидання деталей у характеристиках та описах. Він підкреслює основні, найголовніші риси. Візьмімо для прикладу такий малюнок (369 ст.):

„Довкола, ніби на голубому сукні, повільно тягся поволоками дим і десь танув на обрїях. Донбас курився димарями, мов сопки вулканами (? М. Д.).

Нарешті показалися, як палі над водою, в балді димарі.

— Заводи, — із задоволенням сказав, тикаючи вперед пальцем, голова окривку, — хемічні заводи й гути там.

Делегати з посмішкою на губах закивали головами і почали пильно вдивлятися вниз“.

Перед Панчем постає завдання виправдати чи замаскувати свої спрощувальні тенденції, характерну далекозорість його художнього ока, що йому заважає вловлювати деталі й нюанси.

І треба законстатувати, що, в певній мірі, сумнівному і талановитому письменникові щастить досягти потрібного сприймального ефекту через велику роботу коло змісту. Панчеві аж ніяк не бракує життєвого матеріалу, і він з нього почерпує цілими пригорщами, вкладаючи в надзвичайно стислі часові рямці величезну кількість подій і героїв. Кількість поволі перетворюється на художню якість.

Далі, кожна повість розв'язує в художній формі якість ідеологічне завдання, особливо яскраво виявлене в воєнних повістях. „Без козиря“, без ідейного стрижня опинилась при Керенському армія, розв'язується на негативному прикладі проблему кінцевої потреби такої ідеологічної домінанти для боротьби й перемоги. Трохи

згодом козир, стрижень, домінанту, молоде бойове гасло знайшла Червона армія та згубила її жовтоблакитна. „Блакитні ешелони“ в надрукованій частині епопеї розв'язують надзвичайно важливу для України проблему краху націоналізму, як дрібнобуржуазної ідеології. В тій чи іншій мірі ця ідеологія перетерпає переродження чи виродження в сумнінні кожного з героїв, чи, точніше, кожної з соціальних груп героїв що діють у повісті.

Антитетичні до воєнних останні дві повісті розв'язують проблему організації. Ідеологічною темою „З моря“ — повісті є негативний приклад недостатньої організованості революційної дії. В „Повісті наших днів“ взагалі багато міркувань навколо основної проблеми радянського будівництва. „Повість наших днів“ цікава фабульними ускладненнями, що намітались були вже в „Голубих ешелонах“. Повість побудована за конструктивним принципом з реалістичного матеріалу на основі виробничої тематики з пролетаризованим типажем героїв.

Не можна нарешті не побажати, щоб цікаву й типічну Панчову творчість було, нарешті, докладно розглянено, бо про нього ми не маємо досі солідної, монографічної статті.

М. Д.

**Олесь Донченко.** Сурми. ДВУ, 1928.

О. Донченко досі більш відомий був, як поет. „Сурми“ являють собою одну з перших його прозових спроб. Книжечка містить у собі одне чималеньке оповідання під досить загадковою, очевидно, символічною назвою. Про „сурми“ автор згадує лише при кінці твору в XI розділі:

„Мені святяться сурми: мідні, срібні, золотаві. І я чую їхні звуки — безліч барвистих, густих звуків. Я бачу зелені, сині, голубі ескадрони“.

Далі автор просинається, розбурканий грозою, і підчас грози приходить до нього з моторошною зв'язкою одна з двох головних героїнь оповідання.

Уже Донченкові поезії визначались певною літературністю, доробленістю і нахилом водночас до романтизму (хоча б

## Бібліографія

балада „Чернець і повія“) і до раціоналістичної рефлексії. Тематика оповідання має реалістичне забарвлення, автор змальовує побут коммольського містечкового осередку і молодих шкільних робітників за наших часів, не в історико-революційному аспекті. Описуваний побут становить, на жаль, певний контраст до згаданого сну в XI розділі. Але основне уставляння зроблено не на побут чи оточення, а на психологію героїв і тієї першої особи, від якої ім'я промовляється. Автор становить на художнє розв'язання проблему кохання, проблему полового добору. Кохання в „Сурмах“ відображено, іменно, як стихію полового добору, що порушує весь лад особистого життя, примушуючи одних героїв до злочину, інших до самопожертви, а ще інших до малозрозумілих і для них самих учинків. Епіграф з В. Сосюри ще підкреслює романтичну вагу оповідання:

... Стучать закохано і дико  
її вишневі чобітки.

А в тім автор, стриманий і скромний, іноді може занадто, ні в якому разі не являє собою романтики. В ньому забагато раціоналістичної рефлексії. Він так починає свої „Сурми“:

„У мене карі очі й чорні кострубаті брови, може навіть занадто кострубаті, і сходяться вони на перенісці. Це надає мені, мабуть, похмурого, зосередженого вигляду. Я більше мовчу, ніж балакаю, але все спостерігаю, все занотовую й складаю десь у глибоких куточках під черепною покришкою голови. Це трохи про мене, бо далі теж буде про мене“.

Уривок, безсумнівно, не позбавлений автобіографічного значіння. Зрозумілий стає дальший інтимний до певної міри тон оповідання і його акварельне письмо.

Не менш характерна така цитата: „Квітеня приголомшив зеленим галасливим бубном, і я, очманілий, не встеріг приходу прозорого буз'ового травня“.

Так само не встигає тов. Сергій, від його ж ім'я розповідається, встерегти прихід пристрасти — травневої стихії — до серць товаришів. Тов. Сергій приїздить

до містечка на літо відпочити з лікаревої наради від перевтоми. „Ах, містечко, подільське містечко, містечко з брудним, воночним базаром, повне вивісок і євреїв“. Впливи містечка в певний спосіб одбиваються на побуті місцевого коммольського гуртка. Ці впливи автор цілком безсторонньо визначає і таврує, без особливого обурення. А в тім його осередок, хоч і кориться принагідному руському прислів'ю „в семье не без урода“, та в цілому здоровий.

Загалом кажучи, книжечку треба визнати за вдалий учневий етюд, що вже виявляє певну своєрідність у манері письма, до якої особливо спричиняється яскравий контраст поміж романтичною тематикою та раціоналістичним викладом. Авторіві можна закинути деякий зайвий суб'єктивізм, якого в тім він не ховає від читача. Що до стилю, нам здається, авторіві треба працювати коло дальшого заострення його виразності і простоти.

*М. Доленго*

**П. Лісовий.** В революцію. Збірка. Книгоспілка, стор. 138, ціна 90 коп.

Вага оповідань, що містять збірка Лісового, полягає саме в тому, що в них правильно змальовано революцію в селянському побуті.

Серед масового читача ще панує думка, ніби революційні теми є виключно такі, що відбивають безпосередньо дні горожанської війни: червоні, білі, кулемети, наступи, відступи, зміна влад.

Лісовий по-новому підходить до цієї теми: він дає нам змогу подивитись, як революція зростає в самих глибинах народньої, колективної психіки.

Революція не народилася тільки в жовтні 1917 року.

Вона має коріння в минулому, її червона нитка тягнеться аж до часів крпацтва.

І автор короткими, міцними, стислими реченнями розповідає про це минуле. („Весілля“, стор. 122, 127).

Читач чує, як революція набирає злоби, гніву, помсти, що зруйнували не один палац, що пустили на вітер не один маєток панський Жовтневими днями.

## Бібліографія

Революція — розплата.

Революція — момент, коли „нарешті і раби розправили свої спини“ (стор. 12). Таке динамічне сприймання революційного руху впливає і на зміст оповідань.

Зміст оповідань, на цю тему („В революцію“, „Фотографія“, „Весілля“) витримано в двох планах: давно минуле і сучасне.

Деякі зразки такого сприймання: 1912 рік. В селі поліція заарештувала молодого вчителя. Вся його провина полягала в тому, що він іноді читав улітку на колідках газету селянам та ще носив українську сорочку (стор. 5 „В революцію“); другий момент — сучасне: Минуло літо, настала осінь. Вибродило пиво волі й почало скисати, гірко ставало. Щось не приходило те, на що люди надіялись. Незадоволення розросталось. Розбуркане селянське море потроху зоряжалося фронтом, містом, готувалось до атаки на панські землі (стор. 12 „В революцію“). Другий приклад: Кращі сили, молоді роки забирала економія. А село ніділо, вимирало, впадало чим-раз в більші злидні (стор. 54 „Фотографія“); сучасне: Революція прорізала променем цю безнадійність, подала надію (стор. 54. „Фотографія“). Таку ж двоплановість знайдемо і в оповіданні „Весілля“ (123 і 125 ст.).

Двопланова, в двох історичних стинах розроблена, будова оповідань дозволяє увияти собі історичний процес, яко такий, і розуміння — революція набуває глибокого, свіжого змісту.

Для нас таке поглиблення теми тим більшої ваги набирає, що автор змальовує революцію на селі.

Революція на селі мала свої особливості, свої шляхи серед стихійного життя дрібної буржуазії села.

Немає чого тут розводитись про те, що дрібна буржуазія в минулому належала до буржуазії, а в майбутньому її шлях іде поруч зі шляхом пролетаріату, а сучасність це — роздоріжжя.

Це роздоріжжя і дає чимало яскравих випадків несподіваних, своєрідних, але правдивих в сільських умовах.

Те саме роздоріжжя і породжує такі типи, що не потрапили свого певного класового шляху — чи звернули зі свого правдивого шляху на манівці, а звідси „трагедія душі“.

Таких портретів Лісовий дає декілька. От „Перекинчик“.

„А чого ж серед вас немає Холода? — питаю.

— Якого? Карпа?

— Карпо нам тепер не компанія! Не товариш нам Карпо.

Він у куркулі записався“ (стор. 95).

Іде екскурс до минулого, коли Карпо коло Ващенкового лісу (стор. 100) читаючи селянам „Павуки та мухи“, закликав їх до борні проти царату.

Такий екскурс дан контрастно тому, що це дається читачеві підчас розмови з Карпом теперішнім, розтоптаним:

„От тепер цей Холод упав, його розтоптали. Його спокусила смачна їжа, м'яка постіль крамарихи“ (стор. 103).

Автор це все не подає схематично, і поза всією стислістю оповідань читач бачить справжні живі постаті.

Такі „свихнувшися“ постаті страждають.

„Не думайте, що я ворог революції! Моє серце там з вами. Я просто нещасний чоловік. І знаєте — його очі на мить блиснули давніми вогниками — як для революції настануть тяжкі часи, я, може, й пошлю під три чорти й Хведору, й крамницю, й торговлю і піду до вас!

— А чому цього тепер ви не зробите? — спитав я (автор — Мер.) ласкаво.

— Ні, зараз це неможливо“ (стор. 104).

Автор резюмує своє оповідання такою кінцівкою: „Я повернувся до себе. Довго сидів перед столом і думав про шляхи життя. Які вони часто бувають заплутані (ст. 104).

З такими ж декласованими особами ми зустрічаємося в оповіданнях: „Розчавлені“ і „Панське пхе“.

Так можна схарактеризувати оповідання про наростання революції та про її рух в глибокій селянській гушавині.

Окремою групою треба визнати в збірці оповідання - гумрески: „Свиня“, „Аліменти“, „Сільський роман“.

## Бібліографія

Найблискучіша з гуморесок „Свиня“, або ж: як свиня обирала собі господаря — так можна було пояснити цю назву.

Вільно і правдиво розгорнено сюжет оповідання про зникнення двох свиней: Песичкиної (злиденна вдова) і Галичевої (незможник).

Треба до цього додати, що пропащі належали до панської породи, і їх господарі на їх покладали велику надію в майбутньому, як на джерело прибутків, особливо вдова.

Коли зникла Песичкина свинка, то вдова по всьому селу бігала, питала, за являла до сільради (! Мер.)... але зникла свинка та й край.

Але зі зникненням незможницької свинки справа мала інший напрямок.

На одному з найближчих засідань комнезаму Галич поставив питання про загублену свиню і висловив думку, що її хтось украв із ворогів революції.

Далі ідуть перипетії того, як свиню знайшли, але знову — чия вона? Претендують два господарі.

Свинки були однакові, як дві краплини.

Кому дати? Ціле село розподілилося на два табори: одні казали, що свинка вдовина, інші доводили, що не вдови вона, а незможника Галича.

Свиняча справа почала набирати суто громадської ваги.

Скликано було зібрання всього сільського активу і автор розгортає дальшу дію так:

„Секретар сказав блискучу промову про міжнародний стан республіки, про її гідру контр-революції й закінчив тим, що випадок з свинею гальмує справу радянського будівництва в Лозівцях і потребує неодкладного свого розв'язання“ (стор. 29).

Кульмінаційний момент, коли Сивошапка подав соломонівську думку: „А що, товариші, давайте ми дамо самій свині вибрати собі хазяїна“ (стор. 30).

Так і було зроблено.

Наслідки цього:

„Народу зібралось таке стовпище, що пролізати не можна було“ (стор. 31). Авто-

ритет місцевої влади було врятовано, а свинку повернено вдові.

Не мета рецензента переказувати з оповідання всі яскраві його моменти. Ми мали на меті тільки вказати і описати їх художні способи відображення.

Що до цих способів, то треба відзначити реалістичну маніру письма Лісового.

Побутове тло оповідань цілком гармоніє з такою манірою, в цьому полягає головна і загальна риса всіх оповідань.

З боку сюжеттики треба відмітити динаміку розгортання сюжету.

З цього боку характерне оповідання „В революцію“.

Автор міцно тримає читачеву увагу рухом дії.

От уже здається, що ланцюжок інтриги закінчився, урвався — сюжет вичерпано — кінець, але автор робить новий заворот і знов новий несподіваний блискучий рух, і знов новий епізод, і зацікавлений читач не може відірватися від оповідання.

Такий спосіб нагадує новели Генрі.

Чому ці оповідання справляють таке враження?

Тому, що автор в кожному накреслює декілька центрів інтриги, серед яких один являє собою доміную для решти.

Так збудовано оповідання: „В революцію“, „Свиня“, „Весілля“ та інші.

Детальніший розгляд сюжетів, звичайно, потребував би окремої статті, на яку автор збірки безсумнівно заслуговує.

Другорядні характерні риси оповідань цієї збірки такі: гармонійне співвідношення між елементами стилю (діалог, натюр — морт, авторські відступи). Стилістичність усіх оповідань; зовнішність дії — відсутність психологізму.

Збірку, безумовно, з огляду на зазначені вище риси, можна рекомендувати для читачів і зокрема для хат-читалень, як матеріал цілком слушний для читання на масових літвецірках, де, без ніякого сумніву, оповідання магімуть успіх.

Вол. Мерявий

## Бібліографія

**Л. Піонтек.** Тихим дисонансом. Державне Видавництво України. 1927, стор. 22.

Молода поетка Л. Піонтек видала свій невеличкий поетичний доробок під скромною назвою „Тихим дисонансом“. Лірична ніжність цієї книжечки і найінтимніше сплетіння особистих почувань з мотивами революційними, з повсякчасною боротьбою цілого Радянського Союзу; часом наївне, щире, глибоке захоплення, а часом і мужній поклик, і гострий сарказм на адресу тих країн, що ними подорожує авторка („Сиру такого ви ніде не дістанете!!!“ Голяндія, стор. 9) — оце характеризує книжечку і виправдує її назву. Мабуть ми не помилились, коли скажемо, що й поява книжечки на сьогоднішньому літературному ринкові також є тихим дисонансом. Справді бо: нам тяжко буде назвати якусь іншу книжку будь-якого молодого поета (чи поетки), де б так міцно спліталися мотиви революційні й особисті. В цьому розумінні книжечка Л. Піонтек є один із небагатьох у нашій літературі прикладів. І лишилася вона дуже цікавим людським документом.

Коли вітер із моря, а сон притис

Балаклаву,

Я не сплю, лежучи в темному.

Думаю: кохав Асю і Клаву,

А я — навіть не для нової поеми.

І безпосередньо за цим ідуть такі рядки:

З темного кутка примарою

Плазує вбивство Стамбулійського.

Знаю: буде й в Болгарії

Перемога. Вже близько.

А я знаю: так, як до неї,

Ти до мене не спалахнеш.

Отже поетка не може відокремити, відірвати свого від загального. В один напружений комплекс злилися кохання і примара боротьби, віра в перемогу і потяг до людини, що десь, в борні за цю перемогу.

І знову пленум Комінтерну,

А я ще й досі не в партії...

Але я пройшла головне inferno

І ти можеш мене кохати.

Треба відзначити новий тип жічки, що вважає себе за гідну любови тільки тоді, коли сама вона „пройшла головне inferno“ і готова разом із другим горіти в борні.

Перші 12 сторінок книжки займають поезії під загальною назвою „Узор“. Це сильніша частина книжечки, її, так би мовити, база. В восьми окремих віршах поетка передає свої враження (Москва, Себеж, Литва, Німеччина, Голяндія, Гук-Ван-Голянд, Лондон, ст. Джон — порт Канади). Із цих вражень поетка тче узор.

Я узор Майбутнього витчу:

Він, Далекі, буде для вас —

Там буде червона нитка,

Як кохання перший час.

І правда: як в інших поезіях нитка кохання, так в „Узорі“ оця червона нитка проходить через цілий цикл. Але:

Там буде і сіра нитка —

Дитина безсонних ночів,

Коли я відчула раптом

Боротьбу нашу ще болючіш.

Далі для кожної країни поетка знаходить своєрідні фарби. Часом одним рядком проривається біль: „Литво, засніжений сум!..“ А перед цим брєніла така бадьора певність:

Буде так: слабенька струна

Натягнеться перенапружено,

В світовому оркестрі з нами

Брєнітимо і вона дружно.

І оця постійна зміна настроїв, мобільність емоцій у самої поетки, відсутність „революційної“, чи, навпаки, мінористой тарабарщини, робить її поезії щирими й теплими.

Стисло і сильно подано Німеччину, де „робітник починає „Erhebt euch“ співати“. Далі прекрасний вірш „Голяндія“.

Країно тютьпану і крокосу,

Од революції не рятують шлюзи...

## Бібліографія

І раптом, у дальшому вірші (Гук - Ван - Голянд), коли „прибрано з гуркотом трап. Тріпоче на вітрі брезент,“ — у поетки ви-хоплюється наївний, майже дитячий зойк :

Стискається серце в тузі.  
Розсік пільму маяк.  
Коханий, Червоний Союзе,  
Навік я твоя.

Лондон. Свої вражіння від цього ка-мінного серця Англії поетка передає укла-деними, як брук, довгими ямбічними ряд-ками, на які вона кидає зливу електрики.

На Picadilly світло ляють каскадами  
реклами,

Авто, трамваїв, кебів біга комашня . . .

Та й тут Л. Піонтек не зраджує її класове чуття (ота червона нитка). В бли-скучому й твердому місті, фортеці капіта-лістичного світу, поетці впадає в око та-кий контраст :

Тут все тверде. І тільки окарино  
(Сліпця безногого) загрозою тремтить  
Й примушує упевнені вітрини  
Легенько збліднути на мить.

Краще й глибше не скажеш. Тут об-личчя Англії після війни. Окарино слінця безногого, що примушує „упевнені вітрини легенько збліднути на мить“, — не можна забути. Правда, ми б могли заждати від авторки ще й інших, більш різючих кон-трастів. Так само можна б жадати, щоб „Узор“ був ширше охопив усі ті країни. Але й поза цим він лишається цінною і майстерньою річчю.

Віршів, що задовольнили б смак любите-лів „чистого мистецтва“ у книжечці Л. Піон-тек немає. Ось вона, припустім, пише „Коли в горах дощ“.

Я тепер у чужому краю,  
Де піхти і чорні сосни.  
Це весна. Але я знаю, знаю!  
Тут буде Жовтнева осінь.

Ми цілком розуміємо, що таке пово-дження з любителями „чистого мистецтва“ може їх справедливо обурювати. Бо до

чого тут, спитають вони, Жовтнева осінь, коли тут „весна“? Та очевидно така вдача пролетарської поетки, що любить дивитись і як :

Небо в нечісаній вовні  
Цілує чорні сосни . . .

і в той самий час каже :

Я мрію не казкою — краєм,  
Де весна пройшла в -осени . . .

Навіть єдиний у книжці „неутральний“ вірш „Десь грає цитра“, що так ніжно згучить для всякого вуха :

Десь грає цитра . . .  
Застигли сосни у півсні  
Спокійне озеро поволі мляво диха.  
На горах сніг.  
Тихо.

і той авторка підпалює, ніби навмисне . . .

Десь грає цитра.  
Ніжна. Колискова.  
Ніч змазала всі фарби угорі.  
Я тільки відпочину, щоб знову  
Горіть.  
Десь грає цитра.

У збіроцці є цікаві алітерації, асонанси, неповні рими. Такі приклади: „коліс — без-слізно, сказано — в Азію, трап — мапи, брезент — континенту, ночів — болючіш, перенапружено — дружно, Стамбулійського — близько, примарою — Болгарії“ і т. ін. — характерні для книжки і роблять її обличчя оригінальним. Немає штампованих метрів. Тільки для „Лондону“ взяла авторка класичні ямби і безперечно досягла мети.

Поза всім тим у Л. Піонтек, в її дрібних поезіях (як „Я порву“, „Безсоння“, „Годинник і безсоння“) є чимало недореч-ностей, молоді невправности та недослуху, що, очевидно, авторці „Узору“ відомі не згірш нашого.

Отож будемо сподіватися на дальше зро-стання молоді поетки, що сьогодні ще далеко не повно себе задекларувала.

Р. Гент.

## ХРОНІКА

### БЛАСКО ІБАНЬЕС

(1867 — 1928)

28-го січня цього року в Ментоні у Франції помер відомий еспанський письменник Бласко Ібаньес.

Ім'я Ібаньеса користувалося великою популярністю не тільки в Іспанії, але й далеко за межами її. Перше десятиріччя ХХ віку, до імперіалістичної війни, він був одним з найбільш читаних письменників. Його романи з'являлися в перекладах на європейські мови одночасово з появою оригіналу. За час війни та революційні часи інтерес до нього підупадає через ослаблення його літературної діяльності. І тільки відомий памфлет проти короля Альфонса ХІІІ, що з'явився 1925 р., знов привернув загальну увагу до Ібаньеса.

Кажучи про життя Ібаньеса, треба передусім одмітити його надзвичайну діяльність натури.

Для Іспанії Ібаньес був не тільки популярним письменником, але й популярним політичним діячем. Крім того, з самого малку в йому прокидається нахил до пригод і мандрювання. Тікає з школи. Стає матросом. Юнаком сімнадцяти років з'являється в Мадриді, стає до журнальної роботи.

Вступає до республіканської партії і до останніх днів своїх лишається її активним членом.

Ібаньес родом був з Валенії (провінція на півдні Іспанії, на узбережжі Середземного моря) і був постійно депутатом од неї в парламенті. В парламенті вів активну боротьбу з монархічним урядом. Вів боротьбу і через пресу, і 30 разів відвідав в'язницю за надто сміливі статті.

За останній свій революційний виступ — памфлет проти короля „Здемаскований Альфонс ХІІІ“ Ібаньеса позбавлена права в'їзду до Іспанії. Він і помер на чужині, у Франції, як вигнанець.

Відавши одну половину свого життя політичній боротьбі, боротьбі з політичним ладом своєї батьківщини, Ібаньес майже всю другу половину життя — майже всю свою літературну діяльність присвятив боротьбі з соціальним злом Іспанії у всіх його виглядах, проявах.

Більшість романів Ібаньеса — це широкі соціальні картини життя Іспанії, що зачіпають, поруч великих явищ, і найдрібніші, найнепомітніші боки його. Клерикалізм — велике зло Іспанії, і бій биків — дикий пережиток варварських норівів середньовіччя, однаково притягують до себе увагу. Майже кожний роман Ібаньеса торкається того або іншого боку соціального життя, соціальних відносин, ставить на розв'язання соціальне питання. У „Катедральному Соборі“ (El Cafedral) особливо яскраво змальовано ролю клерикалізму в Іспанії, його вплив на всі верстви суспільства.

В „Пролозі“ (El Intruso), „Винарні“ (La Bodega) ролю духівництва, зокрема езуїтів узято трохи вужче — їх шкідливий вплив на сем'ю, влада над темною в своїй масі еспанкою. В романі „Arroz y Tartana“ представлено один з моментів відсталого розвитку капіталізму в Іспанії — сутічка дрібної кустарної промисловости з великою, загибель першої, зубожіння мас і поруч

## Хроніка

раптове забагачення окремих осіб. У низці Валенсійських селянських романів ставиться гостре в Валенсії питання — право на землю тих, що обробляють її своїм потом і кров'ю. У романі „Пісок та кров“ (Sangre y Arena) з надзвичайним реалізмом подано варварський звичай — улюблене національне видовище еспанців — бій биків. В „Орді“ (La Horda), одному з найсильніших соціальних романів баньєса, якраз підкреслено прірву між „голодними“ і „ситими“, культурними мешканцями Мадриду і „дикою ордою“ ганчірників, контрабандистів, злодіїв і т. д., що живуть побіч з ними, і провіщено сутичку, що конче мусить статися між ними.

Але з своєї природи Баньєс не може бути тільки об'єктивним спостерігачем. Він цілком на боці скривджених. Улюблені його герої борються за них, віддають своє життя на боротьбу за те, що вони вважають справедливістю. Баньєс — ворог примиренності і терпіння. Увесь його світогляд побудований на цьому протестантизмі. Сособливо яскраво виявляє Баньєс свій світогляд у своєму кращому філософсько-психологічному романі „Мерці велять“ (Las Muertos mandan). Герой цього роману пройнятий важкою хмурою філософією. Вона ґрунтується на свідомості влади мертвих, їхніх законів, їхніх звичаїв над живими, на свідомості марності боротьби з мертвими, необхідності підкоритися їм. Але Баньєс знаходить вихід. Владу смерти чоловік не може подолати, але з-під влади мертвих визволитися може. Потрібна тільки боротьба зо всіма тими законами та звичаями, що були створені вже померлими, але живуть і до цього часу, хоч давно вже люди зрозуміли непотрібність їх. Нехай більшість продовжує за інерцією іти старим шляхом вказаним мертвими. Не треба боятися боротьби з більшістю, не треба боятися боротьби з тим, що освячене віками. І тоді тільки можна визволитися з-під влади мертвих. Багато бачить Баньєс в Іспанії таких перепон до вільного життя, які обстоює більшість і з якими повинна боротися дуже й людина. Він особливо яскраво намагається пока-

зати в своїх романах необхідність цієї боротьби. Баньєс цікавий для нас, проте, не тільки як соціальний виявник. Його романи становлять собою яркі кольористі картини сучасної Іспанії. Баньєс талановитий побутовий письменник, своєрідний побутовий письменник, з надзвичайною художньою спостережливістю.

Його маніра змальовувати побут нагадує трохи Золя, з його любов'ю описувати дрібні подробиці життя, тісно поєднувати обстановку і людей, що в ній живуть. Але Бласко Ібаньєс незрівняно більш імпресіоністичний, його картини яскравіші, виразніші.

Який би ми не взяли роман Баньєса — соціальний, історичний, психологічний — глом є побут. Виняток становлять тільки романи останнього періоду — воєнні та повоєнні. І вже на тлі побуту, яскравого, мальовничого побуту Іспанії — розгортається дія, змальовується складна соціальна проблема, дається історична подія.

Ібаньєс, як було зазначено, походить з Валенсії, цього своєрідного куточку Іспанії, де збереглося стільки пережитків своєї старовини. І тому побут Валенсії особливо притягує увагу Баньєса. Свою літературну діяльність він почав саме з побутових романів, з життя Валенсії: „Хатина“ (La Barraca), „Травневий цвіт“ (Flor de Mago), „Очерет та болото“ (Canas y Barro), Arroz y Tartana. Бласко Ібаньєс чудовий пейзажист, що яскраво передає барвисті ландшафти Валенсії. Його описи природи — найкращі сторінки еспанської літератури. Проте не можна не згадати і про ту силу типів еспанського суспільства, що охопив Баньєс у своїх романах: підприємці, селяни, тореадори, бандити, художники, журналісти, єзуїти, революціонери — все це яскраві фігури, вихвачені з життя.

У пізніших романах Баньєса приваблюють психологічні проблеми, і він дав два романи з тонкою психологічною аналізою. „Мерці велять“ (Los Muertos mandan) і „Оголена“ (La Maya Desnuda).

Під час світової війни літературна діяльність Баньєса ослабла. Він піддався

## Хроніка

романському шовінізмові, дав кілька тенденційних, літературно слабих „воєнних“ романів. З них найбільш відомі „Наше море“ (Mare Nogrsum) і „Чотири вершники Апокаліпсису“ (Los Cnatro jienets del Arocalsipsis). Останніми роками літературний напрямок Ібаньєса змінився. Його останні романи „Рай жінок“ (El Para'so de las Müjéres) „Земля для всіх“ (La Pierra defados) мають авантурно-сатиричний характер, але все ж з дужим соціальним нахилом. Від побуту Іспанії Ібаньєс відійшов тут цілком.

Лишається сказати ще кілька слів про голосний памфлет Ібаньєса „Здемаскований Альфонс XIII“. Це яскрава, смілива характеристика сучасного політичного стану

Іспанії, побудована, головним чином, на змальованні двох центральних фігур — Короля й генерала Прімо де Рівера. Обидва подані в натуральному своєму вигляді, без прикрас, з „зірваною“ машкарою. Сміливість памфлету і талановитість викладу не могли не зробити певного й дужого враження. Багатом памфлет Ібаньєса показав монархічну Іспанію такою, якою вона є на сьогодні.

П. Г.

Примітка. З творів Баласко Ібаньєса українською мовою маємо:

„Хатина“ Перекл. В. Самійленка. ДВУ. 1926. „Валенсійські оповідання“. Пер. В. Самійленка. ДВУ. 1925. „Здемаскований Альфонс XIII“. ДВУ. 1925.

## ШЛЯХИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Протягом чотирьох днів (з 18-го по 22-е лютого) в Будинку ім. В. Блакитного відбувався великий літературний диспут з участю письменників усіх українських літературних угруповань, окремих течій і напрямків.

Диспут відкрив нарком освіти М. О. Скрипник.

Аналізуючи післяжовтневу українську, а також сьогоднішню літературну ситуацію, тов. Скрипник констатував, що: — Жовтнева революція відкрила широкий простір для буйного розвитку української культури, зокрема української літератури. В цьому розвитку вже є досить значні досягнення, які свідчать, що українська література впевнено прямує до свого дальшого розвитку й опанування ширших читавчих кіл.

Нова укр. література має кілька типових рис. Першою такою рисою є те, що до літератури прийшли нові сили, які прагнуть художньо виявити, відобразити нову радянську дійсність, нове життя. Але українське письменство має більш-менш значні кадри літераторів старої, передвоєнної генерації, які ще цупко тримаються залишків старого мистецтва й інколи намагаються вилунути на нов. творчі сили. Все же такі основну масу творців на ниві літературній становить радянська молодь.

Другою типовою рисою нашого радянського письменства є те, що воно об'єднано по різних літературних організаціях, які всі, так би мовити, хрестяться по радянському, всі заявляють, що стоять на радянській платформі і всі хочуть бути співцями пролетаріату. Але, на жаль, не завжди робота декого із письменників відповідає їхнім заявам і їхнім платформам.

В нашому літературному сьогодні є ще й третя типова риса. Наші письменники об'єднуються лише на літературно-політичних платформах, а не за мистецько-формальними ознаками.

Тов. Скрипник закликав також до рішучої боротьби з напостівством, щоб забезпечити нормальні умови для творчої роботи всім радянським літературним організаціям.

Накреслюючи далі завдання української Жвтневої літератури, тов. Скрипник сказав:

Ми мусимо гостро виступити проти літературного компанства. Ми мусимо і будемо вести вперту боротьбу з тими, хто звужує нашу літературу до напостівства з псевдо-пролетарською суттю, звужує до примітивізму. Ми повинні боротися за художню якість нової пролетарської літератури проти всяких спроб спрощенства її.

## Хроніка

Нове суспільство, широкі трудові маси потребують літературних творів високої художньої якості. Ці твори треба пролетаріятові дати. В своїй роботі українські радянські письменники мусять прагнути дати такі художні цінності, що пролетаріят з них черпав би нові сили для творення нового світу, для творення соціалізму.

Тов. Коряк, виступаючи від імени ВУСППа, зазначив, що кожна літературна організація, кожний письменник мусять тепер одверто сказати, як вони розуміють своє слугування українському художньому слову, як гадають задовольнити вимоги широкого радянського читача на українську пролетарську літературу. Ми на сьогодні маємо такий стан, що годі обмежуватися самими маніфестами.

Треба переходити до поєднання художніх платформ з суспільно-соціальним комплексом.

Чи можна вже поділити радянських письменників за формально мистецькими ознаками? На це тов. Коряк заявляє: „і можна, і не можна“. Оскільки треба давати певну художню роботу — ділитися потрібно в такий спосіб, щоб кожна літературна організація дала певні художні цінності, але не можна відділити стилю, форми вислову од громадського слугування даного письменника.

Складне питання про стиль пролетарської літератури. Тов. Коряк вважає, що таким стилем мусять бути конструктивний реалізм.

Творці пролетарської літератури мусять прагнути максимального об'єднання. Тому завдання створення всеукраїнської федерації радянських письменників є актуальним і його як - найшвидше треба виконати.

Представник „Молодняка“ тов. Коваленко рішуче виступає проти гасла об'єднання письменників за формально-мистецьким принципом. На його думку, не можна відірвати форми від ідеології, і розподіл літературних сил відповідно до формально-мистецьких ознак лише пошкодить творенню пролетарської літератури, на яку збільшують свої напади представники

літератур ворожої пролетаріятові ідеології. Отже, громадсько-політичне об'єднання пролетарських письменників конче потрібне.

Решта товаришів, що встигли виступити на диспуті, свою увагу головним чином скерували на виявлення ненормальностей в нашому поточному літературному житті, і кожен пропонував свої „рецепти“. Гострі суперечки виникли навколо того, чи потрібне перешикування радянських літературних сил в бік організації їх за мистецько-формальним принципом. Проти цього рішуче виступили представники ВУСППу (т. т. Микитенко, Кулик, Гільдін), які доводили, що об'єднання радянських письменників за принципом політично-громадським ще не втратило своєї актуальності. Решта промовців (т. т. Слісаренко, Йогансен) не менш уперто відстоювали ідею перешикування творців радянської літератури.

Жваві дебати точилися навколо проблеми стилю пролетарської літератури. Більшість промовців визнає, що в нашій літературі треба застосувати всі сучасні стилі, бо лише в процесі вільної конкуренції цих стилів можна утворити свій новий могутній стиль, що відповідатиме нашій добі.

Ідея перешикування письменницьких сил, як і раніше, зустрічає і палких прихильників, і не менш палких супротивників. Але всі одностайно визнають, що в нашому літературному житті треба встановити товариську атмосферу.

Всі чотири дні диспуту пройшли під знаком зосередження уваги широкого радянського загалу навколо питань нашої літератури.

Цей інтерес до диспуту з боку широких кіл радянської громадськості підкреслюють у своїх промовах зав. відділу друку ЦК партії тов. Хвиля, секретар ЦК партії Панас Любченко й нарешті у своєму прикінцевому слові тов. Скрипник.

Тов. Хвиля зауважив, що навколо нашої радянської літератури мобілізує свої сили не лише радянська громадськість, а й ворожі нам сили. Можливість розвитку

## Хроніка

нашої літератури по лінії формально-мистецьких шкіл тов. Хвиля категорично заперечує. Бо не можна ж в одній якійсь формальній школі об'єднати письменників різних світоглядів.

На диспуті говорилося про напівістество в українському літературному житті.

Тов. Хвиля каже, якщо і є напівістество, то напівістество українського націоналістично-буржуазного характеру. Взірцем такого напівістества можуть бути „Вальдшнепи“ Хвильового.

Докладну, з аналізом нашої літературної сучасности, промову сказав тов. Панас Любченко.

Зробивши характеристику соціальних відносин, тов. Любченко перейшов до літературних організацій. Він каже, що коли зважати на самі маніфести, заяви й платформи наших літературних організацій, то у нас усе гаразд, усі радянські письменники ідеологічно витримані й пролетаріатові цілком віддані. Але літературний доробок того чи іншого письменника часто свідчить зовсім протилежно тому, про що говориться і в заявах, і в маніфестах.

Як ми маємо оцінювати літературний твір, з якою міркою до нього підходити? На це тов. Любченко заявляє, що з міркою лише політика до літератури підходити ніяк неможливо. Літературний твір ми мусимо розглядати й оцінювати не лише з погляду форми і стилю. В оцінці літературного твору конче треба зберегти пропорцію між усіма основними завданнями, які ми подаємо до літератури.

В нашому літературному житті ми занадто фетишизуємо організаційні форми. Це має свій дефект, і думка, що організаційними формами можна лікувати літературу й рятувати літературне життя від різних збочень — неправильна. Організаційні форми потрібні, але фетишизувати їх не треба.

Потрібні рішучі заходи, щоб унормувати життя окремих радянських літературних організацій й забезпечити сприятливі умови для справжньої творчої літературно-мистецької роботи.

Радянські літературні організації мусять не тільки дружньо не ставитися до роботи одна одною, не тільки ставити перешкод до цієї роботи, а й не забувати про попутників. Постанову партії про максимальне піклування, про попутників і притягнення їх до творення потрібних пролетаріатові художніх цінностей у нас ще не виконано.

Закінчуючи свою промову, тов. Любченко каже:

— Хай основним постійним завданням у роботі наших літературних організацій, наших письменників буде — дати гарну, відповідну до вимог пролетаріату продукцію, цінну і з погляду соціально-політичного, і з погляду формально-мистецького.

Своє прикінцеве слово тов. Скрипник побудував на підсумках висловленого на диспуті, а також з'ясування організації форм української пролетарської літератури.

— Дехто зрозумів мою промову на відкритті диспуту, — каже тов. Скрипник, — в той спосіб, що я відкидаю соціально-політичний момент організації літературних сил і виголошую гасло об'єднання їх лише за принципом формально-мистецьким. Розуміння цілком неправильне. Для кожного ж ясно, що в літературному житті має вияв і політична, класова боротьба. І хіба можна, зважаючи на це, в основу літературної творчости класти лише формально-мистецькі завдання без завдань політично-соціальних? Ні в якому разі. Теорія — „мистецтво для мистецтва“ у нас не повинна мати місця. В побудові своїх літературних сил ми насамперед повинні мати політично-громадську основу. А на ній, на цій основі — хай розвиваються й різні формально-мистецькі течії та напрями. Це проблема уже кваліфікації. Отже, про мистецькі форми, розподіл по них письменницьких сил можна говорити лише тоді, коли є певна ідеологічна база.

Тов. Скрипник закликає до рішучої боротьби з ворогом, що пролазить на радянський літературний фронт. Але ця боротьба не є, не мусить бути платформою

## Хроніка

літературних організацій. І той, хто роботу літературних об'єднань зводить до політичної боротьби, той оскопляє нашу літературу, зважає коло творчих виявлень, губить перспективу нашого культурного будівництва.

### У ДЕРЖАВНОМУ ВИДАВНИЦТВІ УКРАЇНИ

ДВУ продовжує видання творів М. Вовчок (томи II, III, IV), М. Коцюбинського (томи II, III, друге видання), Черкасенко — вибрані твори, Васильченко — повна збірка творів.

З світової літератури друкується: Шпільгаген — „Міцною лавою“ (т. I, II — переклад з німецької). Д. Тюлі — „Жебраки життя“ (переклад з англійської) Оскар Маурус Фонтан — „Острів Елефантина“ (соц. роман, переклад з німецької).

З сучасних письменників друкується: оповідання І. Микитенка „Вуркагани“, Досвітнього О. — „Тюнгуй“, новели Хвильового М. — „Кіг у чоботях“ (вид. III), Гартіна — „Червоноармієць Панкель Липа“, Подволянського М. — „Тереза з Сегедину“ (оповідання червоної казарми), Головка А. — „Можу“ (повість і оповідання, вид. II), О. Донченка — „Золотий павучок“ (повість), О. Вишні — „Життя татарина“, О. Демчука — „Верболюзи“ (оповідання), С. Пилипенка — „Кропивині байки“.

Друкується руською мовою поема С. Радугіна „Алая биль“ та Бездомного — „О людях и вещах“, поезії.

Незабаром вийде з друку укр. мовою оповідання Тургенєва „Муму“.

Вийшло з друку: поезії О. Дончен-

ка — „Околиці“, Гжицького — „Муца“ (оповідання), О. Вишні — „Усмішки“ т. I, І. Дніпровського — „Заради неї“ (оповідання), Д. Фальківського — „На пожарищі“ (поезії), Шульга — „Шульженка“ — „Гартовані леза“ (поезії), Васильченка — „Повна збірка творів“ (т. II, вид. II).

З „Театральної бібліотеки“ видруковано: Юліян Шпол — „Катіна любов або будівельна пропаганда“ (комедія на 3 дії), Я. Мамонтов — „Рожеве павутиння“ (побутова комедія на 3 розділи), С. Левітіна — „Товарищ“ (рос. мовою, драма в 5 актах).

З військової літератури видруковано: Я. Ложкін — „Червоне казачтво“ (короткий популярний нарис з історії червоного казачтва), І. Якір — „Тому 10 років“ (уривки із спогадів старого червоноармійця).

В галузі критичної літератури видруковано: Л. Скрипник — „Нариси з теорії мистецтва кіно“. Здано до друку; А. Хвиля — „Від ухилу у прірву“ (про „Вальдшнепи“ М. Хвильового).

Цими днями вийшла з друку книжка Гарі Домеля „Самозванний принц“ (життя і пригоди Гарі Домеля, власноручно списані ним самим у тюрмі в Кельні, січень — червень 1927 року).

### В ЛІТОРГАНІЗАЦІЇ „ЗАХІДНЯ УКРАЇНА“

Робота літорганізації „Західня Україна“ зосереджується останніми часами навколо двох основних завдань: індивідуальна літературна творчість та видавнича діяльність.

Майже всі члени організації перейшли до праці над більшими речами, що мусять одбивати періпетії змагань і боротьби галицького селянина й робітника, а з другого боку — мають показати творчий зріст

письменника. Деякі товариші перейшли од поезії до прози, де хто з прозаїків узявся за більші полотна. Частина цієї продукції має увійти до другого альманаха „Західня Україна“, що має вийти у виданні Державного Видавництва України цього року.

Видавництво літорганізації „Західня Україна“ розпочало свою працю з середини літа минулого року, а інтенсивніше запрацювало власне з осені. За цей ко-

## Хроніка

роткий час видало низку творів своїх членів окремими книжками, а де які з видань виходять цими днями: поезії М. Кичури (відомого галицького поета), оповідання П. Козланюка (молодого галицького белетриста, що недавно виступив у літературі), „Вибір вімецьких балад“ в перекладах Д. Загула та ин.

Крім цього літорганізація видала перший зошит „Західня Україна“ до десятиріччя Жовтневої революції, що його прихильно зустріла радянська критика і громадськість. Літорганізація клопочеться, щоб зошит цей перемінити на двомісячний журнал, присвячений справам Західньої України. Є надії, що це буде зроблене і наприкінці лютого вийде друге число зошита.

Літорганізація відгукнулася широ і на потребу допомоги жертвам поводи на Західній Україні. Окремі члени організації на місцях своєї праці організували збирання пожертв та виступили в пресі з статтями та творами на цю тему. З метою допомоги жертвам поводи „Західня Україна“, вкупі з секцією ІЗО профспілки Робмис, організувала художню виставку „Мистецький Київ Західній Україні“, що почалає з 3 грудня.

Роботу в справі допомоги жертвам поводи переводить організація і через своє видавництво. Для цього видано популярний нарис Івана Лакизи „На руїнах поводи“, що має ознайомити широкі кола радянського громадянства з тим лихом. Чистий прибуток з видання йде на допомогу жертвам поводи в Галичині.

На допомогу жертвам поводи піде чистий прибуток і з другого видання, що

його готує „Західня Україна“ а саме — мистецько-літературний альбом „Руку бра-там!“ До мистецької редакції альбому входять художники В. Косіян, А. Середа, А. Таран. До участі в альбомі запрошується всі мистецькі й літературні революційні творчі сили України. Вийде з друку альбом на початку березня.

За останні часи літорганізація „Західня Україна“ перевела ще чималу організаційну працю. Склад її членів побільшився новими, молодшими силами, що на поклик Спілки одгукнулися з різних кінців Рад. України. Ще більший успіх має організація за кордоном, де утворилися вже гуртки „Західньої України“. Організаційній роботі, як і розвитку молодих літературних сил, багато сприяє поява журналу „Західня Україна“.

Робота літорганізації набирає все ширшого й глибшого громадського значіння, але через те й виникає потреба пророблену працю і план майбутньої діяльності поставити на обговорення широких громадських кол. Все це доведеться перевести на майбутньому першому з'їзді спілки.

15 січня відбулися загальні збори й пленум ЦК Спілки, що являє собою попередню нараду перед з'їздом. На збори прибули представники й члени організації з переферії. Збори призначили з'їзд на 18—19 лютого ц. р. і обрали оргкомісію для переведення з'їзду.

Можна сподіватися, що організація, скріплена увагою, підтримкою і порадою радянського громадянства, ще інтенсивніше розгорне свою роботу — таку корисну й потрібну в умовах нашої сьогоднішньої дійсності.

**Продовжується прийом передплати:**  
**НА ДВОТИЖНЕВИЙ ОРГАН ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ СПІЛКИ**  
**ПРОЛЕТАРСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ**  
**ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА**

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: на рік — 2 крб., на 6 міс. — 1 крб. 10 коп.,  
на 3 міс. — 60 коп., на 1 міс. — 20 коп. Окреме число — 10 коп.

**ЩОМІСЯЧНИК ГРОМАДСЬКОГО ЖИТТЯ,**  
**ЛІТЕРАТУРИ Й НАУКИ**  
**ЖИТТЯ Й РЕВОЛЮЦІЯ**

Адреса редакції: м. Київ, вул. К. Маркса, № 2

Умови передплати: на рік — 8 крб., на 6 міс. — 4 крб. 25 коп.,  
на 3 міс. — 2 крб. 25 коп., на 1 міс. — 85 коп. Окреме число — 1 крб.

**ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ**  
**КРАСНОЕ СЛОВО**

Орган Всеукраїнського Союзу Пролетарських Писателів ВУСПІ.  
(на руськом языкє)

Адрес редакції: Харків, Сергієвська пл. Московські ряди, № 11

Умови підписки:

на год — 7 руб., на 6 мес. — 3 руб. 75 коп., на 3 мес. — 2 руб.,  
на 1 мес. — 70 коп. Отдельный номер — 75 коп.

**Літературно-художній і критичний щомісячник:**

# **ПЛУГ**

Орган спілки селянських письменників

Редакційну колегію складає: С. Пилипенко, Т. Степовий, А. Головка,  
В. Мисик та А. Панів

Умови передплати: на рік — 4 крб. 50 коп., на 6 міс. — 2 крб. 50 коп.,  
на 3 міс. — 1 крб. 35 коп., на 1 міс. — 45 коп. Окреме число — 50 коп.

Передплату приймають: **СЕКТОР ПЕРІОДВИДАНЬ ДВУ**

Харків, Сергіївська пл., Московські ряди, № 11,  
уповноважені періодсектору по всіх містах України, поштово-  
телеграфні контори та листиноші