ВОЛОДИМИР ЮРИНЕЦЬ

ЕСТЕТИКА КАНТА В МАРКСИСТСЬКОМУ ОСВІТЛЕННІ

(З нагоди книжки: Л. Я. Зивельчинская „Опыт марксистской критики эстетики Кэнта")

МАРКСИСТСЬКЕ освітлення естетичних поглядів класиків філософії має величезне значіння завдяки двом причинам: воно висвітлює нам деякі суто філософські проблеми, їхню соціяльно-життьову суть, яка в естетичних міркуваннях звичайно виступає яскравіш, без абстрактних маскувань і переодягнень, з другого ж боку, воно дозволяє нам вивчати зміни естетичних поглядів залежно від глибоких суспільних перешарувань, всі їхні відтінки й переливання, в яких відображається пересунення історичного впливу й значіння від однієї групи якоїсь класи до другої. Таким чином, така аналіза не тільки кидає нове світло на проблеми історії естетики, а являється великою підмогою для вияснення питань історії ідеологій й ідеології взагалі. Вона пориває з розповсюдженою в буржуазній науці думкою, що є якась іманентна історія ідеологій, яку знівечив Маркс іще в 1845 році в пам'ятних словах: „Так отже, мораль, релігія, метафізика й інші види ідеології й відповідні їм форми свідомости втрачають ілюзію самостійности. У них нема зовсім історії, в них немає розвитку: тільки люди, що розвивають свою матеріяльну продукцію й свої матеріяльні зносини, змінюють в цій своїй діяльності також своє думання й продукти своєї думки" [1]) хоча й виявляє всю помилковість парадоксального твердження Шпенглера, що ідеологія однієї епохи є самоцінною, абсолютно відокремленою монадою, що не має найменшого звязку ні з попередньою, ні з наступною історичною формацією.

Але ж таке історичне дослідження має ще друге значіння: воно допомагає нам розплутати клубок багатьох спірних питань, звязаних з марксистською естетикою, і, вивчаючи всі нюанси виникання естетичних поглядів клас, що дійшли до влади, полегшує нам вирішення не однієї проблеми пролетарської літератури й мистецтва, даючи нам багатий матеріял аналогій, як кістяк для наших міркувань.

[1]) Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, под редакцией Д. Рязанова, кн. I, стор. 216.

Особливо ж цінне для нас знайомство з естетикою Канта — не тільки тому, що він перший великий представник теорії мистецтва для мистецтва й його аргументація може мати актуальну вагу в наших сучасних суперечках, але й тому, що кантіянство являється філософським credo великого відламу соціял-демократії й воно може шляхами непомітної дифузії, дрібненьких впливів, мімікрії перекочувати в марксистський табір.

В цьому й заслуга старанної роботи Зівельчинської.

Кант являється ідеологом незрілої, кволої, половинної німецької буржуазії наприкінці XVIII сторіччя. Тому й автор дає нам спочатку короткий огляд тодішніх класових взаємовідношень, які мають на меті виявити нам своєрідність становища цієї класи. Треба зразу ж сказати, що цей огляд вийшов куцо й скупо. Зівельчинська користується в цьому тільки книгою Кареєва (История Западной Европы), не згадуючи хоч би про книгу Мерінга про Лессінга, де соціяльна аналіза другої половини VXIII сторіччя в Німеччині без порівнання глибша.

Які соціяльні процеси мали тоді місце в Прусії? Отже передусім в селі йшло сильне первісне капіталістичне нагромадження, яке виявлялося в швидкому темпі пролетаризації й у нечувано суворих формах закріпачення селянства. В місті йде жваве відмирання цехів і творення мануфактури, яка розвивається особливо під впливом широкої еміграції французьких гугенотів до Німеччини. Нові економічні форми що-раз трудніше вкладаються в старі рямці цехової організації. Йде тихе невдоволення серед бюргерства, яке стає що-раз голоснішим, не досягаючи, однак, вершин революційного перевороту.

На пруському троні сидів тоді „король-філософ" Фрідріх II. Патріотична історія облила вже давно сяйвом ореолу його голову, назвала його навіть великим. Але в дійсності цей французький філософ на словах був звичайним собі пруським деспотом. Вдале політичне й дипломатичне маневрування дозволило йому закруглити в немалій мірі свою дідівщину — державу, а з другого боку, дало йому спромогу вести невмолимо-сувору внутрішню політику в інтересах торгового капіталу, агентом якого й передатковою ланкою було привілейоване дворянство. Навіть його симпатії до французького просвітянства були в першу чергу політичним маневром, змінялись швидко й являлись зайвим доказом інтелектуальної поверховости цього сатрапа. Просвітянин і філософ в салонах Потсдаму й Сан-Сусі, він мало дбав про народню освіту, віддаючи місця народніх вчителів одставним унтер-офіцерам. Всі великі поети й письменники того часу, як Клопшток, Лессінг, Гердер і Вінкельман ненавиділи його за його деспотизм і призирливе відношення до німецької літератури. Від режиму Фрідріха II доводилось терпіти не менше й Канту.

Всесильне панування дворянства, яке об'єктивно служило інтересам торгового капіталу й первісного капіталістичного нагромадження, але не допускало до політичної влади буржуазії, перше брунькування мануфактури, що, однак, не стала ще економічним типом часу, наявність широких шарів середньої буржуазії, зате майже повна відсутність великої буржуазії — звідси певна історична безініціятивність буржуазії, схильність до компромісу, ідеологічних уступок, еклектицизм по всій лінії — ось широке соціяльне тло, на якому ріс і розвивався Кант.

Які літературні факти могли впливати на естетичні погляди Канта, становити цей капітал досвіду, з яким він підходив до своєї аналізи? Вже багато істориків літератури підмітило, що розквіт естетики в Німеччині почався раніш розквіту німецької класичної літератури, що його початок припадає на 80 роки вісімнадцятого сторіччя.

В центрі літературного життя стояв ще старий Іотшед, „непогрішимий папа" літератури, натура суха, формалістична, з великою прихильностю до алегорії, апологет французької псевдокласичної літератури на німецькій ниві. Тільки його учні Подмер і Брайтінгер, завдяки своєму славнозвісному спорові між ляйпцігіянцями й швайцарцями, суть якого полягала в тому, чи метою, до якої повинна змагати німецька література має бути драма на взір Корнеля й Расіна, чи епос на взір англійця Мільтона,— розбурхали літературні й критичні пристрасти й створили певні гасла й символи, що були виразниками стремлінь певних клас. Бо ж було очевидно, що під кличами: на науку до Англії, до пуританського революціонера Кромвеля, ховалася перша стадія реакції міщіючого бюргерства проти дворянства з його ідеалізацією культури Версаля. Плодом цього спору був і великий епос Клопштока, першого „класика" німецької літератури й гарячого співця генеральних штатів французької революції. Школа Клопштока дала тільки епігонів. Зате апотеоз Англії й Шекспіра, якого урівноважена французька критика називала дикуном без усякого смаку — дали штовхун для кристалізації літературного напрямку, відомого під назвою епохи бурі й натиску, що дав таких ліриків і драматургів, як Бюргер, Клінгер, а нарешті й Шіллера й Гете, в першу добу їхнього розвитку.

Великий вплив на формування поглядів поетів „Sturm'y і Drang'y" мав Руссо, ентузіястичний теоретик революційної дрібної буржуазії, автор „Contrat social" — біблії Конвенту, „Emile" — педагогічного маніфесту буржуазії й кличу назад до природи, що був висловом реакції третього стану проти культури дворян. Ми знаємо, яке велетенське значіння мав Руссо в індивідуальному розвиткові Канта. Руссо створив не тільки теорію держави й виховання, він створив і культ генія — праобраз заповзятого буржуа-грюндера, для якого всі історичні традиції й форми коректности — пусте слово!

Брандес, таким чином, характеризує суть „бурі й натиску": „Тут на кожному кроці ми подибуємо „я", що скинуло з себе всі ланцюги й незнало ніяких мір своїому свавіллю. Це вільне „я", яке не мало під собою історичного ґрунту, є центром усього. Імперія була розділена на безліч малих держав під владою 300 монархів і 1500 півмонархів і в цих державах панував, так званий, освічений деспотизм XVIII сторіччя з його мертвими, дріб'язковими формами життя. Дворянин був власником своїх крепаків, батько сем'ї — тираном своєї сем'ї, всюди жорстока юстиція й ніяких правових гарантій. Дійсне життя не висувало перед собою ніяких завдань, тому й для генія не було простору. Театр став одиноким місцем, де можна було жити повним життям навіть нечленам привілейованого стану. Відци пристрасть літератури до театру. Тому, що саме суспільство, завдяки особливостям своєї організації не підбадьорювало до діяльности в його користь, то всяка приватна діяльність неминуче мусила була прийняти характер боротьби з дійсністю або втечі від неї. Ця остання була підготована новими відкриттями в царині античного світу й вражінням викликаним творами Вінкельмана; боротьба ж з дійсністю була викликана впливом сантиментально-меланхолійних поетів Англії (Юнга і Стерна) й француза Руссо, якого поважали як апостола природи, що „обертав християн в людей" за відомим висказом Шіллера.

Ми бачимо, що Брандес підходить до справи ідеалістично, що боротьба з життям є в нього наслідком літературних впливів. Але коли переставити відношення, то картина вийде ясна: перші спроби емансипації буржуазії, її повільне, повне уступок, вагітне багатьма небезпеками перетворювання із класи в собі в класу для себе.

Таке негативне відношення до явищ тодішньої дійсности виявляється й у реакції ідеологів буржуазії до стилю рококо, що був синонімом дворянського панування й дворянської бездушности й порожньої поверховости, та в ідеалізації класичного стилю.

Які інтелектуальні процеси відбувалися в тодішній естетиці, які були її основні ідеї, що на них так або інакше мусив реагувати Кант?

Кант, як відомо, в усій своїй філософії, змагався погодити емпіричну й раціоналістичну течію, вважаючи форму й матерію пізнання необхідними складовими частинами кожного пізнання. Філософія, власне, мала стати системою цих апріорних форм, які наш розум в процесі пізнавання накладає на даний нам зовні матеріял пізнання. Формальний бік досвіду — є й доказом творчих здібностей нашого руху. Розум наш творить світ. Відци й пішло підкреслювання формального моменту в естетиці. Ця спроба з'єднання емпіризму й раціоналізму, спроба по своїй суті еклектична, виявилася в естетиці й була, в історичній перспективі, спробою синтези раціоналістичної естетики Німеччини й емпіричної естетики Англії.

Який був ідеологічний доробок німецької естетики? „Творцем" німецької естетики був Баумґартен, що виходячи із школи Ляйбніца, вважав естетичний стан за нижчу ступінь пізнання, неясне пізнання. Естетичний досвід не був у нього чимось окремим, а пограничним випадком загально-теоретичного досвіду. Світ естетики мав підлегле, другорядне значіння. Думки Баумґартена розвиває далі берлінський просвітянець Мендельсон. Ріжниця між ним і Баумґартеном полягає в тому, що він відрізняє досконаліть і красу. Суть останньої — зовнішня гармонія, ідеал першої — внутрішній звязок і закономірність. Суть прекрасного — єдність в різноманітності. Краса — це доцільність природи, відзеркалена, однак, не в чітких поняттях розсудку, а в неясних перцепціях наших сприймань. Мендельсон високо цінив класичну античну літературу й бачив в ній необхідну школу для кожного митця. Відци й його нахил до алегорії. Він визнавав далі визагальність естетичного чуття й доводив, що предмет, який видається прекрасним для усіх людей — і об'єктивно-прекрасний.

Кант, як ми побачимо далі, прийняв від Мендельсона критерій всезагальности естетичного чуття, тільки надав йому суб'єктивний характер. Зате, він рішуче виступив проти трактування естетичного стану, як вищої форми пізнавального стану, і визнав тільки за відчуттям стихію краси.

Властивим виступом бойової буржуазії в царині естетики був Лесінг, протагоніст німецького „третього стану". В усіх його естетичних змаганнях і поглядах пульсує вдалий і чуткий інстинкт класових потреб цієї класи. В його поглядах бушують уже вітри великої історичної бурі, що вже йшла або наближалась до різних країн Европи. Його база без порівнання ширша ніж у його попередників, культурні інтереси без порівнання глибші й багатші, начитання без порівнання більш різностороннє, завдання, які він ставив літературі без порівнання більш далекосяжні. Лесінг розсуває традиційні рямці естетики й находить, що обридливе, огидне може стати об'єктом естетичної насолоди. Бо ж естетична насолода — непевний оранжерейний стан. Вона сильно захоплює цілу людину, потрясає нею, впливає на її практичну діяльність. Лесінгові чужі гасла чистого мистецтва. Мистецтво повинно знайомити нас з суттю добра й зла, бути провідником в нашій діяльності. Воно повинно викликати в нас духовну революцію, слідом за якою повинна — в стилі ідеалістичної концепції Лесінга — піти революція в дійсности. Лесінг дає широку програму морального виховання людства й найважливішим його засобом вважає театр. Театр повинен стати чимось подібним до політичної трибуни для буржуазії, поки ще немає для неї інших трибун. Відци й колосальна праця, яку вклав Лесінг для формування теорії й практики театру. Він пориває з французьким кон-

венціоналізмом трьох єдностей (місця, часу й дії), визнає тільки єдність дії й кличе до науки у великого Шекспіра, одного із вартових англійського гуманізму буржуазії, що йде вгору.

Лесінг відчував велике значіння французького революційного матеріялізму XVIII сторіччя й — сам ідеаліст — популяризує першого великого „разночинця" Дідро, творця буржуазної драми у Франції. Чуття конгеніяльности й класової збіжности тягне його до цього геніяльного енциклопедиста, чоловіка, який кожну хвилину свойого життя віддає на службу своєї класи. Відци й широкий розмах Лесінга й далекі перспективи його творчости.

Як усі великі апологети буржуазії, він бачить велике значіння комедії й сміху. Геть з котурновістю пишного дворянства! — кличуть вони в передчуттю політичного буржуазного памфлету й сатири.

— Поезія не повинна описувати, а розгортати перед нами дію,— говорить він в Лаокооні,— їй чужий тільки споглядальний характер. В цій фразі виявляється його революційність.

Проти фальшивого французького класицизму він закликав до справжнього класицизму Греції. Цей клич був тільки формою, зовнішнім одягом протесту проти дворянства. Бо ж в аванпості цього класицизму стояв далеко не „класичний" Шекспір. Гасло класицизму повинно було стати не спогляданням назад, а планом майбутнього.

І ми бачимо, що цей клич класицизму далеко переходить свої формальні рямці у такого визначного теоретика класики як Вінкельман. У нього естетичні погляди звязуються вже з історичними, економічними, географічними, кліматичними факторами. Він проголошує знамениту фразу: „Свобода, що панувала в управлінні й у державному устрою країни, була одним із найголовніших імпульсів розвитку мистецтва в Греції. Коли Греція запалала яскравим полум'ям свободи, то й мистецтво стало в неї вільнішим і більш піднеслим". Чи це не алюзії до деспотизму й тиранії тодішніх німецьких Кациків?

Мистецтво — соціяльний фактор. Вінкельман часто й переконуюче підкреслює політичне значіння мистецтва в Греції й класичний його характер пояснює поміркованістю горожан. Тут крадькома проривається похвала буржуазної ощадности, необхідної в першому стані розвитку цієї класи, в противагу до безумної розкидливости дворянських салонів.

Вінкельман енергійно підкреслює всезагальність і необхідність естетичних суджень, незаінтересованість вдоволення, що ми його переживаємо від художнього предмету й велике значіння генія. Всі ці думки, часами в трохи змодифікованій формі, перейшли в арсенал естетики Канта, хоча зразу треба зазначити, що вони у

Вінкельмана на завжди міцно звязані поміж себе логічно, наприклад ідея незаінтересованости вдоволення з його гімнами політичній свободі, як необхідній передумові справжнього художнього творення. Така логічна різнобарвність находить своє вияснення в незвичайно барвистих, складних і нерішучих формах тодішньої економіки, в відсутності одної могутньої, домінантної лінії економічного розвитку, в господарському провінціоналізмі Німеччини тих часів. Іще один важливий момент висувається естетикою Вінкельмана. Він надає першорядне значіння контурам, формі, рисункові в порівнанню з колоритом. Таке відношення Вінкельмана легко пояснюється, як реакція проти дворянського барока, що будував свої художні ефекти в першу чергу на колориті світлотіні, в якій втрачувались і розпливались усякі контури.

Ми вже раніше говорили про замилування Вінкельмана до класичного мистецтва й зазначили, що воно виявляє тенденції іменно буржуазні. Цікаво, що аналогічне явище ми подибуємо в тодішній революційній Франції. Відомий Давід черпав надхнення для своїх картин в грецько-римській історії. Але ж і тут є деяка ріжниця, яка обумовлюється ріжницею соціяльних відношень в обох країнах. В той час, коли картини Давіда дишуть палким патосом республіканських ідей Риму, гарячим анти-монархічним обуренням Брута, німецька класика проймалась більш грецькими ідеалами простоти й тихої, внутрішньої величи, а то й ідилії. Там шугали грізні тіні лікторських прутів з невмолимим топором, символ історичної рішучости, тут манить душевна краса Іфігенії й грація Навзикаї.

Але дух класичної гармонійности й ситої розваги не був пануючим на німецькому інтелектуальному обрії. З німецької півночі, із юрби дрібно-буржуазних пієтистів, риболовних підприємців, що знали мову моря й розуміли його історичне значіння в епоху, що власне надходила, піднімаються нові звуки. Їхнім представником був „північний маг“ Гаман.

Виступ таємничого, оригінального й імпульсивного Гамана справив в тодішній Німеччині величезне враження. Ним захоплювались всі корифеї тодішньої літератури й критики. Ми знаємо, з яким поважливим здивованням відносився до нього тоді ще не зовсім олімпійський Ґете, а передусім різносторонній, ентузіястичний, складний Гердер, перший, що в свойому замилуванню народньої пісні, народньої творчости інстинктивно відчуває історичну ролю селянства, в заслонених ідеологічних мряковинах переживає те, що зробила в дійсності французька революція, даючи землю селянам.

Гаман висуває новий принцип в оцінці естетичного факту. В той час, коли всі попередні естетики бачили в ньому вияв одної якоїсь „психічної сили“, чи то неясного пізнання, чи то чуття, Гаман заявляє, що естетичне переживання є наслідком сукупности всіх

духовних сил людини, усієї її істоти. „Все або нічого, геть з усякою половинністю", вигукує він, нагадуючи пізнішого Ніцше або Ібсена. В цих своїх змаганнях поширення бази естетичного переживання він іде в авангарді цих сучасних естетиків, що, як Гійо, хотіли б „емоціонувати" навіть чисто інтелектуальні етапи. Ця його думка в основі своїй правильна й про неї не повинні забувати естетики-марксисти. Гаман виступає завзято проти трьох кумирів того часу. Передусім проти просвітянства й головного його представника інтелектуалістичного іронізатора й рафінованого скептика Вольтера, проти французької моди в Німеччині й нарешті, що найважливіше, проти античного мистецтва. Зате Гаман вихваляє семітську поезію.

Гаман цікавився все життя проблемою походження мови й поезії, й подібно, як італійський філософ і соціолог Віко, бачив у мові вираз глибокої народньої філософії. З якоюсь забобонною набожністю говорить він про „внутрішню мудрість" слова, мови, говорячи, що поза словом немає розуму, немає думки.

Недисциплінований, візіонерський, незрівноважений, палкий розум Гамана кинув безліч думок, які й тепер ще не втратили свойого значіння. Проблема походження мови й взаємовідношень між мовою й думкою — актуальні й тепер, і зараз вони являються предметом суперечок в нашому, марксистському таборі. Що питання це є дуже цікаве й не позбавлене великої ваги, свідчить хоч би факт, що на концепції думки, як тихої мови, побудував цілу псевдо-марксистську, в дійсності суто-ідеалістичну систему Богданов, а буржуазний філософ Маутнер присвятив цій справі велику роботу.

Гаман був переконаним противником Канта. В його нехтуванні релігійного переживання, обмеженні інтелекту до чисто феноменальної сфери, в його апріоризмі форми він бачив теж тільки французьку, просвітянську моду й виступив проти нього, подібно як і Гердер, в статті „Метокритика".

„Соціологічний еквівалент" Гамана був і до деякої міри залишається загадкою для марксистів. Чи був він ідеологом буржуазії чи дворянства? Його захоплення релігією, нехіть до просвітянства, якийсь стихійний патос землі, вказує буцім-то на феодально-дворянський характер ідеології. Але це тільки зовнішній позір. Його релігійність не мала характеру культу, вона була виразом тих пієтистських, первісно-християнських стремлінь, в які часто одягалася ідеологія буржуазії, що й тоді була бойовим флагом німецького бюргерства. Його „семітські симпатії" в поезії дуже живо нагадують старозаконні ухили Кромвеля і його „святої армії". В своїй книжці „До соціології релігії" німецький буржуазний автор Макс Вебер доводить переконуюче звязок між капіталізмом і протестантизмом, особливо його лівим флангом. Ці веберівські міркування можна

застосувати й до Гамана. Аргумент ворожнечі проти французького просвітянства теж нічого не доводить, бо проти нього в основі виступав і Руссо, ідеолог революційної дрібної буржуазії. А між Гаманом (як і Гердером) і Руссо можна найти багато точок стику. Правда, в гаслові: „все або ніщо“ можна шукати ідеалів феодала про універсальну цільну людину (як в гаслах Моріса й Рескіна продираються згуки феодального соціялізму) й його нехіть до мануфактурного поділу праці, але ідея „l'uomo universale“ була теж основною ідеєю італійського ренесансу, течії наскрізь буржуазної й гасло: „все або нічого“ могло бути в специфічних німецьких обставинах закликом до бою. Справа в тім, що в таких аналізах ми не повинні схематизувати, придержуватись утертих шаблонів і трафаретів. Емансипація „третього стану“ „йшла в різних країнах і в одній і цій же країні в різні часи різними руслами, що залежало від можливих класових взаємовідношень і змін економічного стану.. Безперечно „буржуазний“ Гердер дуже нагадує Гамана. Ідеологічна атака на феодалізм ішла в тодішній Німеччині двома лініями: лінією просвітянства й раціоналізму, що виявляв „науковий“ характер буржуазного виробництва проти господарського традиціоналізму феодалів, і лінією підкреслювання народньої, масової, чуттєвої, природної творчости, як сили, що могла стати й силою революційною. А десь там, на вершинах ідеології, ця ідея „природного“ сплітала в одне ціле й раціоналістичний й антираціоналістичний напрямок. Не треба зрештою забувати, що просвітянин Кант, громитель всіх доказів існування бога, відчинив для нього задні дверці в „критиці практичного розуму“. В цьому відношенні він подав би дружню руку своїому ворогові Гаманові. З другого ж боку тодішній вільнодумчий раціоналізм творив собі бога в пантеістичній трактовці матеріялістичного по суті спінозизму.

Ми вже говорили раніше, що Кантова філософія взагалі й спеціяльно естетика була спробою компромісу, погодження раціоналізму й емпіризму. Представниками емпіричної течії були англійці Юм і Борк. Тому, нам доведеться спинитись в декількох словах і на них.

Тонкий скептицизм і релятивізм Юма, плід глухого відчуття суспільних протиріч пануючої вже тоді англійської буржуазії, відбився й у його естетиці. Він захищає суб'єктивний, відносний характер усяких естетичних оцінок і проблему естетики переносить, як пізніше Кант, в суб'єкти. Цей безкрайній юмовський релятивізм обмежується, однак, до деякої міри соціяльним моментом, чого ми не знаходимо у нього в теоретичній філософії. Різність естетичних оцінок має свої умовини й у різності соціяльного устрою. „В Парижі подобається не те, що в Лондоні й навпаки“ — говорить він. Ця фраза дуже знаменна.

Цікаве юмівське определення трагедії. Він говорить, що ніяке чуття не має статичного характеру й шляхом непомітних змін переходить у своє протиріччя. І, власне, це змішання протиріч, почуття руху, діяльности дає нам естетичну насолоду. В трагедії такими елементами діялектичних скоків є біль, що його викликає трагічний герой і почуття вдоволення, що випливає із свідомости, що цей біль тільки ілюзія реальности. Цей юмівський активізм є відзеркаленням могутніх економічних процесів і звязаних з ними пересунень класової психології тодішньої Англії. Юм виступає проти всякої штучности й конвенціональности в мистецтві (натяк на французьку моду епохи англійської реставрації), і ввесь за природність і простоту. Мистецтво й науки процвітають тільки там, де існує політична свобода. Республіканський устрій сприяє розвиткові наук, обмежена монархія — розвиткові мистецтва. Чому це так, Юм не дає пояснення.

Найбільш видатним, однако, представником англійської емпіричної естетики був Едмунд Борк. Він намагався поставити естетику на об'єктивний ґрунт, дати певні загальнозначучі критерії естетичного судження. Тому, він виходить із матеріялістичної тези, що чуттєве сприймання у всіх людей однакове, бо воно обумовлюється по-перше одним і тимже об'єктом, а по-друге має в своїй основі однаковий фізіологічний апарат у всіх людей. Ця теза про збіжність естетичних відчувань у всіх людей була виразом тодішнього буржуазного демократизму й була покладена Кантом в основу його естетики. На думку Борка всі гарні предмети малі. Крім цього Борк перечисляє ще шість умов краси: 1) гладка й блискуча поверхня, 2) повільні, поступові зміни фігури, величини й кольору, 3) слабість і делікатність предмету, 4) чиста, ясна, але не дуже яскрава окраска, 5) частини предмету не повинні мати кутів, 6) коли предмет має яскраві фарби, то вони повинні бути різноманітні. В цих спробах дати об'єктивні критерії краси, Борк являється предтечою Спенсера й Грет-Аллена.

Борк визнає за цікавістю головну психічну силу й рушійну силу мистецької творчости. Таким чином він намагається закинути місток між нашими інтелектуальними змаганнями й естетичними почуттями й дати моністичну концепцію діяльности душі. Легко догадатись, що апотеоза цікавости у Борка є відгуком нечуваних технічних переворотів тодішньої промислової революції в Англії.

* * *

Таке було загальне тло, на якому розвинув свою естетичну систему Кант. Першим його твором в цій галузі була невеличка праця: „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen", яка з'явилася в 1704 році. Характерна фраза, якою починається ця робота: „Різноманітні почуття вдоволення або невдоволення

полягають не стільки в прикметах зовнішніх речей, що їх викликають, скільки у внутрішньому почуттю самої людини". Суб'єктивізм Юма тут виступає ясно, він буде й лейтмотивом кантівської естетики. Але між поглядами Канта 1764 року й пізніших часів є ріжниця по суті. Хоча Кант визнає тут суб'єктивний характер естетичного чуття, він тим не менше вказує докладно на об'єкти, які викликають відчуття прекрасного й піднеслого. Він неначе намагається погодити Юма з Борком. Пізніше, в епоху „Критики здібности судження" він переходить на чисто суб'єктивний ґрунт. Кант тут ще чисто емпіричний. Але цей емпіризм повзучий: він детально, більш докладно, ніж Борк, перечисляє усі предмети, які викликають у нас чуття краси й піднесловсти, при чому це перечислення не керується якимось визначеним принципом, воно цілком випадкове. Всякі його міркування чисто міщанські: наприклад, чорні очі, на його думку, піднеслі, голубі — гарні і т. п.

Естетичне чуття зливається у нього ще з моральним.

Як відомо, Кант багато займався расовими проблемами й писав багато на цю тему (не треба забувати, що це був період „Колоніяльної системи" й первісного капіталістичного нагромадження). Раси, на його думку, не рівні що до своїх духовних задатків. Деякі з них, наприклад, чорна раса, не здатна ні до науки, ні до мистецтва. Тут ми подибуємо перші паростки расової теорії, яка буйно розквітла в епоху імперіялізму й стала прикриттям нечуваного колоніяльного грабіжу й знущання.

Але ж центральною роботою, в якій Кант у всій повноті розгорнув свої естетичні погляди, є „Критика чистого судження". На ній ми мусимо зупинитись детальніше.

В своїх естетичних поглядах виходить Кант із свойого поділу „душевних способностей", яким відповідають його три критики, і намагається найти місце для здібности судження й определити його відношення до двох инших здібностей. Його міркування з цього приводу можна викласти приблизно в такій схемі:

Загальна здібність душі	Пізнавальна здібність	Принцип a priori	Пристосування до
Пізнавальна здібність, чуття вдоволення й невдоволення, здібність бажання	Розсудок, здібність, судження, розум	Закономірність, доцільність, кінечна ціль	Природи, мистецтва, свободи

Кожна „здібність душі" то є пізнання, чуття, воля має відповідну їй здібність у сфері пізнавання. Пізнавальній здібності відпо-

відає розсудок. як здібність формулювання правил і законів природи, чуттю — здібність судження, бажанню (волі) — здібність формувати апріорні, незалежні від усякого досвіду моральні принципи, а передусім найголовніший з них принцип категоричного імперативу.

Кожна здібність „створює свій окремний вид і тип судження. Розсудок творить наукові судження, що мають об'єктивно-теоретичну значність і символізуються в царстві природи, як сукупности необхідних законів. Ці всі закони підлягають нашим двом формам споглядання: просторові й часові й 12 категоріям, розподіленим за принципами кількости, якости, відношення й моральности, напр, категоріям: одности, многости, причиновости, взаємодіяння, субстанції, акциденції то-що. Цілокупність таких апріорних законів творить теоретичний розум людини

Воля має теж свої судження, але вони практичного характеру. Ці судження називає Кант максимами. Вони всі формальні, чисті, незалежні від досвіду й мають за свою передумову свободу волі. Це світ практичного розуму, або царство свободи й повної автономії людини. В той час, як теоретичний розум символізується в ідеї закономірности, spiritus movens практичного розуму є ідея цілі (мети). Як вільна істота, людина є членом інтелігібельного світу, як теоретична істота, вона є членом світу явищ (феноменів) цеб-то природи.

Таке, ділення усієї дійсности на світ природи й свободи має свої недогідності. Між ними існує непроходима прогалина, тратиться усякий звязок, немає переходу. Потрібна ще якась „здібність", яка б мала в собі частинно моменти обох попередніх світів, не будучи цілковито ні першим ні другим.

Таким посереднім світом є здібність судження.

Здібність судження може бути двояка: телеологічна й естетична. Телеологічна здібність судження виступає в біології: кожний організм збудований по строгих законах природи, але він збудований так, наче б у ньому втілялась якась ціль. Телеологічне судження єднає, отже, світ природи, як світ сукупности законів і світ морали, як царину цілей. Він є щось проміжне. Таким проміжним характером визначаються й естетичні судження, як сукупність естетичних ідей. Предмет естетичного судження мусить бути предметом природи в широкому значінні цього слова, значить підлягати й її категоріям, а з другого боку він тримає в собі й свободу, світ чистої ідеї. Ця свобода виявляється як чиста гра. Естетичні ідеї заключають в собі також доцільність, але ця доцільність не надумана, а видима, інтуітивна. Або, як це формулює Кант: „Естетична ідея в чуттєвій формі представляє ідею розуму".

Щоб іще чіткіше з'ясувати своєрідність естетичних суджень, їх порівнює Кант з судженнями про приємне, корисне, добре й правдиве.

Приємне за Кантом — це матеріяльне враження, викликане безпосереднім подразком якого-небудь органу чуття. Для приємного характерна матеріяльність. Приємне не культивує людини, хоч воно піднімає життьову силу.

Добро представляється, як предмет загальної насолоди тільки через чисте поняття, чого не буває ні при судженню про приємне ні про прекрасне. Добро — предмет волі, определений розумом. Добро подобається не як засіб для чого-небудь, а само по собі.

Корисне — це придатне для чого-небудь, завжди засіб, ніколи ціль.

Правдиве є те, що має об'єктивну значність, в той час, як прекрасне має суб'єктивну загальну значність.

Естетичні судження не мають за мету пізнання предмету, ц-то, вони не визначаються об'єктивною необхідністю, але вони характеризуються загальністю й необхідністю в тому значінню, що кожний, який висловлює судження: „троянда гарна", вправі чекати згоди з ним усіх людей. Це необхідність суб'єктивна.

За Кантом суб'єкт творить об'єкт так в пізнанню, як і в естетиці, але в пізнанню він творить об'єкт під натиском строгих законів, в естетиці ж — вільно, граючи. Відци проміжність естетики між світом явищ і світом ідей.

Суб'єкт прекрасного відрізняється від пізнавального суб'єкта іще тим, що в акті пізнання має місце підпорядкування уяви розсудкові, тут же уява переважає над розсудком. Об'єкт пізнання безконечний й відсувається постійно в далечінь: кожне явище є точкою пересічення нескінчимої кількости передумов, він мікрокосм. Предмет естетичного відчування натомість закінчений і цільний.

Ми вже раніше згадували, що естетичне переживання мало у Канта тісне споріднення зі світом морали. Тепер Кант проводить між цими двома явищами більш чітку межу; все ж таки звязки між ними не розірвані до кінця. Смак робить, за Кантом, можливим перехід від чуттєво-приємного до постійного інтересу, бо він находить в прекрасних предметах насолоду, позбавлену суто-чуттєвого характеру. Таким чином естетичні судження являються неначе пропедевтикою до етики, яка a priori виключає теж усякі чуттєві мотиви наших побажань чи афектів, наприклад співчуття, милосердця і т. д. З другого ж боку, заявляє Кант, що існує й зворотний перехід від етики до естетики: етична аскеза, моральна дисципліна годує в нас безінтересовність, яка є conditio sine qua non усякого дійсно естетичного відчування.

Кант бачить в красі природи перевагу над красою в мистецтві, тому що естетична любов до природи є ознакою доброї душі. Причин цього Кант нам не виясняє, хоча очевидно, що тут відограв велику ролю Руссо.

Чому Кант звязує естетичне відчуття зі здібністю судження? Тому, що здібність судженнн є здібністю находити частинне в загальному й навпаки. В телеологічному судженню ми сприймаємо загальне в частинному, в естетичному — частинне в загальному. Естетичне судження має своїм предметом завжди частинне, або, точніше, одиничне. Відци конкретність кожного твору мистецтва. Гра наших духовних сил звязує частинне з загальним, лише не шляхом понять, а шляхом пластичних, споглядальних переходів уяви. Тому й світ мистецтва є немов би символом переходу від світу природи й необхідности до світу свободи.

Ця думка про гру й про пластичну споглядальність естетичних предметів, була вже відома Лейбніцу, який, наприклад, прозвав музику наглядною аритметикою. Тільки у Лейбніца мала вона більш інтелектуалістичний відтінок.

Кант відрізняє чотири головних моменти судження смаку. Перший момент формулюється ним таким чином: „Насолода, що определює судження смаку, вільна від інтересу". Коли ми хочемо, щоби якийсь предмет викликав у нас естетичні почуття, то його існування повинно бути байдуже для нас. Між нами й об'єктом не повинно існувати ніякого ні теоретично ні практично активного відношення. Предмети, які викликають естетичне вдоволення тільки комбінацією кольорів, ліній, форм, звуків, називає Кант вільною формальною красою в противагу до всіх інших видів краси, де виступає вже до деякої міри момент заінтересования й які Кант називає умовною красою.

Коли Кант говорить про вільну красу, він має на увазі відсутність активного діяння людини на предмет, як це має місце в пізнавальному або волевому процесі. Це не значить, що такий суб'єкт наскрізь пасивний; навпаки в його нутрі йдуть дуже інтенсивні духовні процеси, його внутрішнє напруження підіймається, творяться живі звязки між елементами, які розгортали свою діяльність наче б то монадично, незалежно від себе. Естетично-сприймаюча людина стає цільною людиною. Це не нірвана — а еластична динамічність. „Іще треба відрізняти прекрасні предмети від прекрасних видів на предмети (які часто через їхнє віддалення не можуть бути пізнані достатньо ясно). Смак має на увазі не стільки те, що уява сприймає в цьому духовному полі, скільки те, що уява при цьому (ц-то: сприйманні) знаходить привід творити, тоб-то є фантазії якими займається наша душа, розхвильована різноманітністю, яку бачить око, що буває, наприклад, при виді змінливих фігур у вогню каміна або при виді потоку, що дзюрчить по камінню, а це й друге — іще не краса, хоча вони дають все-таки особливу насолоду уяві, бо підтримують її вільну гру". І в іншому місці, твердить Кант, що наша душа не відпочиває ніколи (хіба ві сні) просто, а шляхом вільної гри.

Ці замітки Канта дуже важливі. Бо естетична традиція зробила із Канта речника часто пасивного характеру естетичних переживань. Зробив це передусім Шіллер, який перший намагався використати думки Канта для своїх власних спостережень і на ґрунті естетики Канта розгорнув цілу систему ідей про естетичне виховання людства. Шіллер просто не зрозумів Канта як слід. Але не зрозумів його й Гердер, який критикує Канта за його пасивність і говорить, що холодна споглядальність Канта може подобатися хіба тільки аристократам, що люблять розкішну, геніяльну лінь, ofinùs. Цей чисто рецептивний характер естетичного переживання, який немов би то випливає з Кантівського вчення, роздмухав філософ Нірвани Шопенґауер — герольд буржуазного декадансу. Інтелектуальна споглядальність є, на його думку, характерна не тільки для митців, але й для філософів.

Очевидно, що така проповідь чистого споглядання вигідна для пануючої класи, де вона усипляє всякі „афекти" поневолених клас. Тому й німецька буржуазія перейшла мерщій після бур 1348 року від філософій Геґеля й Феєрбаха до філософії Шопенґауера. шопенґауерівське розуміння Кантівської безінтересовности лягло й зараз в основу буржуазної естетики. Тільки тут воно досягло вже хворобливої гіпертрофії.

Звідки взялась у Канта теорія вільної гри? Як її вияснити соціологічно? Ми її зрозуміємо тільки тоді, коли ми познайомимося з формами праці в епоху мануфактур. Суть мануфактури, найвищої тоді технічної форми продукції, полягало в тому, що за відсутністю високорозвиненої техніки й завдяки розвиненню технічного поділу праці, робітник перетворювався в бездушного автомата. Примусовість і нудота мусила відчуватись тоді робітником в невиданій раніше мірі. І тому, у сучасників такої форми продукції мусило виникнути стремління найти який небудь стан свідомости, на якій не лежав би тягар цієї нудоти примусу, де веселкою могла би грати свобода. Такою цариною являється, так видавалось їм, естетичне відчування. Мистецтво мало стати визволенням, бальзамом для пораненої душі. Хитрість класового розуму (який Кант називає чистим розумом) тут очевидна. Чоловік може порятувати себе простим актом хотіння, стрибком у вимріяний світ мистецтва, fiction, як говорять англійці. Ніякі революції, ніякі реформи тут не потрібні. Безініціятивність, кволість німецької буржуазії ще раз сказала своє слово...

Другий момент судження смаку, за Кантом, полягає в тому, що: „Прекрасне є те, що без усякого поняття представляється як об'єкт загальної насолоди. Кант старається з одного боку довести нерозумовий, емоціональний характер естетичного судження, а з другого боку його суб'єктивну необхідність. Ми не можемо

виробити ніяких правил, на підставі яких кожний мусив би визнати якусь річ прекрасною. Тому й не може бути ніякої науки про прекрасне, а тільки критика прекрасного. Тут Кант протирічить сам собі, бо він сам намагався в своїй „критиці судження" дати таку науку.

Найбільш труднощів для повного вияснення дає третій кантівський момент судження смаку: „Краса — це форма доцільности предмету, поскільки вона сприймається в ньому без уявлення цілі". Щоби краще вияснити це твердження, Кант відрізняє формальну (суб'єктивну) доцільність від об'єктивної. Об'єктивна доцільність є або зовнішня й тоді вона зветься корисністю, або внутрішня — тоді вона є досконалістю. Насолода, яка звязана з об'єктивною доцільністю є інтелектуальна насолода. Предмет естетичного сприймання ні корисний, ні досконалий, тому, що він не може мати цілі, яка б лежала поза ним і сприймалась би поняттям. При суб'єктивній доцільності ціль неначе заключається в самому предметі, не виходить за його рямці. Візьмімо приклад. Квітка, як орган запліднення рослини є об'єктивно-доцільний — тут його ціль (яку не треба розуміти телеологічно) ясна для нашого інтелекту й лежить поза самою квіткою. Суб'єктивна доцільність квітки буде лежати в комбінації кольорів, в певній гармонії листків з зеленою листвою то-що. Взята естетично квітка ніби-то цілі не має, бо вона пізнається поняттям чужим для естетичного сприймання, а все ж таки, вона має певну ціль, яку ми бачимо, ціль внутрішню, іманентну. Таким чином, суб'єктивна доцільність є певною скомбінованою дією уяви й розсудку. Вони переплітаються й просякаються взаємно, грають вільно й це діялектичне переплітання в вільній грі є власне естетичним станом.

І в цій тезі Кант відмежовується від Лейбніца. Лейбніц розглядав всю дійсність телеологічно. В світі естетики ця телеологія приймає характер неясного пізнання. Кант перетворює телеологію в формальну доцільність і відбирає у неї усякий пізнавальний характер, Тим він пориває зі всякими спробами перетворити мистецтво в засіб моральної просвіти, що було лейтмотивом творчости Лесінга. Таким чином він являється першим теоретиком мистецтва для мистецтва.

Відки взялася кантова наука про суб'єктивну доцільність? Вона була теоретичною формульовкою тодішньої мистецької дійсности, ц-то стилю рококо, його абсолютного орнаменталізму. Можна б тільки поставити запитання: як міг Кант, ідеолог буржуазії прийняти за естетичний критерій стиль занепадницького дворянства? Але ж стиль занепадницької класи не мусить бути занепадницьким. так само як не завжди класа, що піднімається мусить зразу створити високо-мистецький стиль. Навпаки, тодішнє буржуазне малярство було дуже мізерне.

Треба твердо запам'ятати, що якийсь художній стиль відкидається не завдяки його упадочности, а завдяки змінам настроїв класової психології.

Коли приглянутися до естетики Канта, то ми побачимо, що у нього борються два великих художніх стилі XVIII сторіччя: орнаменталізм рококо й простота й ясність класицизму. Кант хитається між ними обома й являється і тут, як, зрештою, і в інших частинах своєї філософії, класичним еклектиком.

Четвертий момент судження смаку звучить так: „Прекрасне є те, що пізнається без поняття, як предмет необхідного вдоволення". Цей момент збігається майже з другим. Ріжниця тільки в тому, що тут ставиться наголос на необхідному вдоволенню. Вдоволення приймає загальний характер, тому, що воно не звязане з особистим інтересом. Тому й естетичне судження по своїй логічній кількості одиничне, по своїй естетичній кількості загальне, цеб-то, має значіння для всіх. Центр четвертого моменту сидить в питанні: чи в судженню смаку, чуття, вдоволення йде перед оцінкою предмету, чи ці явища чергуються в зворотному порядку? Кант говорить: коли б чуття вдоволення йшло перед судженням про предмет краси, то таке вдоволення мало би чисто емпіричний характер й не визначалось би прикметою загальної передатности (сообщаемости). Очевидно, що Кант впав тут в зачароване логічне коло. Раніше загальна передатність вдоволення була вихідним постулятом, який робив можливим судження смаку, тепер діється навпаки. Як би там не було, а Кант в своїому четвертому постуляті впадає в психологізм, бо, навіть, якби прийняти, що чуття вдоволення має загальний характер, воно — явище індивідуально-емпіричне й тільки як таке, опісля, може передаватися другим.

Кант сам бачив логічну незвязність четвертого постуляту й старався їй зарадити через введення поняття так званого загального чуття. „Тільки приймаючи, що існує загальне чуття (а під загальним чуттям ми розуміємо не зовнішнє чуття, а тільки те діяння, що виникає із вільної гри познавальних сил), тільки прийнявши таке загальне чуття, ми можемо говорити про судження смаку". Кожний бачить, що таке загальне чуття є фіктивним поняттям, що найбільше робочою гіпотезою, побудованою od hoc і не має ніякого реального ґрунту.

Вся справа в тому, що Кант своїм тезісом, що прекрасне подобається усім без поняття замкнув собі усі шляхи для обґрунтування естетики, як науки, тому що він не міг вияснити, як судження смаку може передаватись другим без допомоги усякої логіки. Вже само поняття судження без посередництва поняття є абсурдом. Тут тягаром над усією кантовою концепцією заважила його нахил до абстрактного, метафізичного ділення душі на усякі здібности,

неначе окремі шухлядки, між якими потім Кант не міг найти ніякого звязку й мусив кинутися на шлях дуже ризикованих і проблематичних конструкцій. Кант старається виправити труднощі, в які він заплутався: виходючи з засади, що естетичне відчування є вільною грою, а гра викликає до життя не тільки уяву, але й розсудок, він думав, що, власне, розсудок може стати передатником судження. Але тоді треба б було переглянути всю теорію Канта про відсутність поняття в усіх наших естетичних оцінках. Цей інтелектуалістичний характер естетичного судження пробивається ще чіткіше в дальшій фразі Канта: подібно, як розсудок має за свою максиму — самостійне думання, розум — думання без протиріч, так здібність судження має за максиму: думати, ставлячи себе на місце кожної иншої людини. Таким чином, естетична здібність судження привчає до широкого думання, вільного від усяких забобонів, а розум — до послідовного думання. В своїому четвертому постуляті пробиває Кант своїми власними руками прогалину в своїй системі трансцендентального ідеалізму, переходить на шляхи психології. А тому, що ця псіхологія не може бути індівидуального характеру, а мусить бути класовою, колективною, він проти своєї волі теорію мистецтва перетворює в соціологію мистецтва й, також, мимоволі кидає містки, якими піде потім історичний метеріялізм в дослідах над генезом і суттю мистецтва. Ми побачимо дальше, як Кант і ще в дальшій мірі мусить іти назустріч соціологічному напрямкові в дослідах над мистецтвом.

Введення поняття загального чуття, що зіпсувало йому всю його систему, було з боку Канта даниною емпіричному напрямкові в естетиці, а також даниною пануючій тоді у Франції матеріялістичній течії, з якою Кант був знайомий і до якої в певні епохи свойого розвитку він відчував деякі симпатії.

Як у всіх частинах своїх критик, так і в критиці судження старається Кант найти антиномії, ц.-то систему протирічивих суджень, які всі є необхідні й логічно доведені, але які всі не можуть бути вірними. Теорія антиномії Канта має в історії думки величезне значіння, тому, що вона відслонює нам діялектичний характер нашого думання. Із них виходить і Гегель. Антиномія естетичного судження виявляється в такій тезі й антитезі: I. Теза. Судження смаку ґрунтуються не на поняттях, бо інакше можна б було про них диспутувати; II. Антитеза. Судження смаку ґрунтуються, на поняттях, бо інакше, не дивлячись на їхню ріжницю, про них не можна б було сперечатися (мати претенсію на необхідну згоду інших з цими судженнями). Ми не будемо тут розглядати наскільки правильні теза й антитеза. Вони обидві звязані з попередніми постулятами й цілковито поділяють їхню долю. Важний факт антиномій. Для діялектичного трактування проблеми естетичної творчости й

естетичного сприймання вони мають велике значіння стимулу для дальніших дослідів.

Кант старався дати теж теорію піднеслого (das Erhabene, возвышенное). Піднесле відрізняється від прекрасного тим, що вдоволення від прекрасного єднається з уявленням якости, вдоволення від піднеслого з уявленням кількости. Піднесле ділить Кант на математичне й динамічне. Перше відноситься до простору й часу, друге — до сили. Математично - піднесле є величне, динамічно - піднесле є могутнє. Судження смаку, яке має за свій предмет піднесле — також безінтересовне, загальне й необхідне. Але ж між прекрасним і піднеслим є теж ріжниця по суті. В той час коли сприймання прекрасного є певний стан спокійного споглядання, сприймання піднеслого має характер непокою, внутрішньої бурі, боротьби. Далі: предметом піднеслого може бути безформене, необмежене, нецільне. Тут може бути відсутній момент суб'єктивної, формальної доцільности, яка мусить бути при естетично - прекрасному.

Прекрасне стосується до гри нашої уяви. Про таку вільну гру уяви не можна думати при піднеслому. Воно взагалі не має чуттєвої форми, а стосується тільки до ідей розуму. Піднесле не викликає в нас з самого початку вдоволення. Навпаки воно викликає в нас стани пригноблення, депресії, почуття нашої мізерности. Тільки потім, коли ми розважимо, що ці безконечні простори — нескінчимі далі є, кінець - кінцем продуктом нашого творчого „я", (бо за Кантом, в його теоретичній філософії, й час і простір і причиновість то - що є тільки наші суб'єктивні, апріорні категорії), лише тоді, наш дух почуває свою перевагу над усією природою, своє першенство й відци черпає суворе, героїчне вдоволення. Предметом піднеслого може бути не тільки зовнішня природа, але й природа в нас самих, наприклад, афекти. Афекти ділить Кант на енергійні й астенічні. Перші з них, наприклад, гнів, сильне обурення, викликають у нас почуття піднеслого, другі, наприклад, самозневага, покора такого почуття викликати не можуть. Піднесле може бути викликане й повною безстрасністю, якщо вона є виразом не бездушної апатії, а певної душевної величі або аскези. Почуття піднеслого може викликати й відокремлення від суспільства, як що воно не є продиктоване мізантропією або антропофобією. Предметом піднеслого може бути й війна, якщо вона ведеться чесно й з пошаною до всіх громадянських прав. Яку війну, чесну, що шанує громадянські права мав Кант на увазі, ми сказати не можемо, тим більше, що в інших своїх творах він закликав до вічного миру.

Вже біглий огляд його теорії піднеслого доводить, що він не вмів звязати її з теорією прекрасного й що вона стоїть на боці від головного шляху його естетичних поглядів.

Предметами естетичних суджень можуть бути за Кантом: природа, мистецтво й реальне життя, що нас оточує. Між мистецтвом

і природою існує ріжниця по суті: краса в природі — це прекрасна річ, краса в мистецтві — це прекрасна уява про річ. Мистецтво відрізняється від природи тим, що воно є творенням чого небудь через свободу. Художнє в природі є наслідком або сліпих природніх сил, або інстинкту. Мистецтво відрізняється від науки, як „могти" від „знати". В мистецтві не досить ще знати правила, тут потрібний певний хист. Мистецтво треба далі відрізняти й від ремества. Перше — є заняття, приємне само по собі, друге — манить нас тільки своїм результатом. В мистецтві існує теж примусовий, механічний момент, запозичений від ремества; ми не можемо без решти перетворити мистецтво в просту гру, бо творчість неможлива без вперто'ї праці. В мистецтві дається доцільність навмисно, але вона повинна видаватися ненавмисною.

Строге відрізнення Кантом мистецтва від ремества доказує, що епоха цехової продукції в Німеччині вже пройшла. Цеховий спосіб продукції був, власне, такою формою продукції, де момент ремества зливався ще з художнім моментом. Мануфактура відділила ремісника від художника, який тепер став вільним художником.

Кант відрізняє три види мистецтв: словне — ораторське мистецтво і поезію; пластичне — скульптуру, архітектуру, малярство й садівництво; нарешті мистецтво прекрасної гри вражінь — музику. Він спиняється на окремих видах мистецтва. Його міркування в цій галузі для теорії не мають великого значіння, вони характерні або для епохи, або для специфічної атмосфери, в якій жив і розвивався Кант. Він, наприклад, дуже низько ставить ораторське мистецтво, мабуть тому, що в Німеччині цих часів, де не було парламентаризму й публічного судівництва — його одинокими представниками були попи, яких Кант від щирої душі ненавидів. Його думки про музику або обивательські або наївні. Він з одного боку називає її „невинним вдоволенням", з другого боку він твердить, що вона немов би накидається й тим, хто її не хоче слухати й тому гальмує нашу свободу. Все ж таки він підмічає правильно, що музика може навіяти нам нові думки, які без музики не могли б прийти нам в голову. Байдужість або навіть і нехіть до музики з боку Канта виясняється тим, що у головних музик того часу, як у Баха або Генделя переважали релігійні мотиви, Моцарт же був музикою рококо, не дуже то симпатичного Кантові.

Кант намагався теж порвати усякий звязок музики з математикою, який хотів встановити Лейбніц, що теж, при його великій пошані до математики, не було великим компліментом для музики.

Кант зовсім не розуміє великого значіння сміху й комічного. „Сміх — за Кантом — є афект, який виникає із раптової переміни напруженого чекання в ніщо". Тому він, як і все комічне, не грає в естетичному відношенні ніякої ролі. Глибше дивився на цю справу

Геґель, який, по-перше, відрізняв смішне від комічного, а по-друге вказав на умови, коли комічне є можливе. Ці умови такі: коли особа ставить собі мізерні, марні цілі й добивається їхнього здійснення серйозними засобами; коли вона змагається осягнути якусь високу ціль низькими засобами; коли, нарешті, цілі й їхнє здійснення, моральний характер і зовнішні обставини творять контрасти. Кант не розуміє теж значіння театру й недооцінює ролі актора, в чому він стоїть на протилежному полюсі в порівнанні з Лесінгом. Треба додати, що таке байдуже відношення до театру могло бути йому інспіроване Руссо.

Ми вже раніше вказували на те, що завдяки введенню „загального чуття" Кант робив спроби переходу в теорії мистецтва на соціологічний ґрунт. В інших місцях він ще сильніше підкреслює соціяльне походження й значіння мистецтва: „Сам по собі чоловік, покинутий на порожньому острові, не одягався б, не прикрашав би своєї хатини, не збирав квітів і не садив би їх, щоб потім ними прикрашатись; тільки в суспільстві у нього з'являється стремління бути не тільки людиною, але й по свойому утонченою людиною (початок цивілізації), бо на таку утончену людину дивляться як на людину, що хоче й вміє передавати своє вдоволення й иншим, і яку об'єкт не вдовольняє, коли вона не може вдоволення від нього пережити в суспільстві разом з иншими".

Окрема увага мусить бути присвячена вченню Канта про генія. Геній — це суб'єкт творів мистецтва. Це талант творити таке, для чого не може існувати ніяких прийнятих правил. Самостійність і оригінальність — дві його основні риси. Способи, якими він творить, не піддаються науковій аналізі. Геній — це талант до мистецтва, а не до науки. Наукового генія немає. Від таланту відрізняється вже не кількісно, а якісно. З другого боку в мистецтві момент геніяльности мусить доповнюватись моментом таланту. „Геній може дати тільки багатий матеріял для творів мистецтва; його обробка й форма вимагають таланту, що розвивається школою, щоби використати матеріял таким чином, щоби він міг витримати напір нашої критики судження".

Між поколіннями вчених створюється певний звязок, традиція, тут має місце певний прогресивний розвиток, між поколіннями митців можуть бути раптові перерви розвитку, регрес; дальший розвиток стає вже неможливий, коли в даному відношенні досягнено верхів досконалости.

В цьому твердженні Канта є доля правди. Ми не можемо ставити, наприклад, питання так, хто вищий Гете чи Шекспір, Пушкін чи Толстой, це величини, яких не можна порівняти ні з боку прогресу, ні регресу. Інакше з наукою; там є постійний прогрес, і навіть там, де на перший погляд має місце застій, готовиться повільне

кількісне нагромадження для нового стрибка. Навіть схоластика через створення точних логічних методів готувала ґрунт для поразки схоластики ж.

Наслідувати генія, за Кантом, неможливо. Таке наслідування вироджується в манірність. Теорія генія Канта є відгуком епохи бурі й натиску. В ці часи кожний інтелігентний бюргер кричав по всіх провулках про велич генія й думав, що він сам геній. Результатом цього було багато манірности, оригінальничання, кокетства й самохвальства. Кант сам дуже влучно висуває комічний бік цієї справи. Але не треба забувати, що в ній був і бік серйозний. Ця вся „геніяльна" течія мала під собою буржуазно-революційний ґрунт. Німецька буржуазія розтягала крила для польоту. Цьому прагненню до ширших перспектив стояли на перешкоді тодішні політичні відношення. Те, що не можна було зробити в політичній дійсності, буржуазія зробила в літературі. Вона проголосила безпощадну війну всім штучним правилам, академічним приписам, офіціяльному смакові й висунула гасло безумовної свободи художника. А від цієї свободи йшли далекі нитки до свободи конкуренції, до вільного розмаху в цьому застиглому царстві ієрархії й конвенансів. І про буржуазний характер естетики Канта взагалі свідчить те, що він поділяв загальні погляди про генія, хоча себе генієм не називав.

Ми вичерпали, таким чином, найголовніші естетичні погляди Канта. Тепер доведеться нам розглянути їх докладніше з боку марксистської аналізи.

Першою основною хибою естетики Канта є те, що Кант в своїх міркуваннях придержується абстрактних, метафізичних схем, строго відділяючи й відрізняючи явища, які можуть бути відділені в теорії, але в дійсності творять один неперервний ланцюг. Так, наприклад, ми не можемо прийняти ріжниці між приємним і прекрасним. По Канту приємне не культивує людину. Це неправильно. В цьому твердженні є якась погорда матеріяльної культури, яка була, є й буде основою духовної. Кант сам протирічить собі. Один раз він говорить, що контури, лінії, фарби дають нам естетичні переживання, другий раз він забуває, що вони — явища чисто чуттєвого порядку, значить мусять давати чуттєву насолоду. Правда, ці чуттєві враження викликають у нас процеси асоціяцій, уявлень, але й вони без чуттєвої бази існувати не можуть. Такий аскетичний, протиевдаймоністичний погляд на мистецтво марксизм поділяти не може. Марксизм погоджується, що естетичне сприймання є явище Sui generis. Але ж, по-перше, він не забуває, що ця своєрідність і окремішність естетичного явища витворилася на протязі історії шляхом довгих і складних процесів соціяльної диференціяції, виділення духовної праці від фізичної, що раніше, в первісних суспільствах і праця й вся психічно-колективна діяльність людей творила

одно ціле й нам невідомо тепер, як буде виглядати ця справа в майбутньому безкласовому суспільстві, по-друге, він не може ділити психічного життя на якісь окремі рубрики, не може говорити про окрему естетичну „здібність" судження, а про якусь своєрідну діяльність цільної свідомости, яку ми називаємо естетичною.

Кант відділяє чітко естетичний стан від пізнавального. Марксисти такого строгого відділення прийняти не можуть. І то з слідуючих причин: 1) Мистецтво само є могутнім знаряддям пізнання, а власне, пізнання класової психології й ідеології. Ніякий серйозний історик не обійдеться в своїх дослідженнях без притягнення художнього матеріялу. Деякі види мистецтва є просто частинами матеріяльної культури (віядуки, архітектура) і їхня пізнавальна роля очевидна. 2) Вже Геґель вчив, що ціль мистецтва — дати нам в художніх образах і уявленнях правду. Це твердження Геґеля мало й має свій вплив на марксистську традицію, правда, не в геґелівській, ідеалістичній формі. Для марксистів істина не вияв абсолютної ідеї, а відзеркалення об'єктивних взаємовідношень речей і процесів в природі й суспільстві. Для марксизму мистецтво й естетика є одною із ідеологій. Ідеологія може правда відзеркалювати викривлено, неправильно певні соціяльні взаємовідношення, все ж таки взагалі вона має відношення до пізнавальних процесів. 3) Марксизм мусить шукати й находити точки контакту між науковою й художньою творчістю. Він мусить скинути з мистецтва таємничий покров якогось містичного надхнення, яке не вкладається в ніякі логічні рямці. Творчість неможлива без пізнавального дослідження. Ми знаємо, скільки праці вкладали великі митці в процес підготовки своїх творів, як сумлінно вони вивчали документи, архівні матеріяли то-що. Дослід ішов перед художньою творчістю, яка не відкриває, а оформлює даний вже матеріял спостереження. Взагалі немає двох окремих способів пізнання: чисто-логічного й чисто-інтуїтивного, вони переплітаються й у науці і в мистецтві. Мистець і людина науки пізнають однаково. Ріжниця починається тільки з моменту обробки й передання иншим матеріялу свідомости. Дуже часто говорять з приводу цього про конкретне думання художника й абстрактне думання вченого. І такий поділ неправильний. Адже з конкретними предметами має діло археолог, зоолог, ботаник. Не в конкретности й предметности думання головна ріжниця художника, а в хисті обробки, оформлення своїх представлень і понять таким чином, щоби вони діяли, впливали на цільну свідомість глядача або слухача, а не тільки на її логічний бік. Ріжниця митця й ученого в засобах діяння й впливу на авдиторію й у цих силах свідомости, до яких звертається цей і другий. Мистецтво має, значить, багато пізнавальних моментів. Але не пізнання його ціль. Воно намагається емоціонально заразити, оволодіти думками, чут-

тями, настроями, волею глядача або читача, н а к и н у т и йому свою ідеологію за допомогою образів. Воно — засіб емоціонального поширення й скріплення класової ідеології.

Тому, воно завжди заключало в собі тенденцію до зміни історичної дійсности (очевидно, що в основі такої зміни мусять лежати продукційні відношення, діяння ж мистецтва мусить бути формою зворотного діяння надбудови на базу).

В першому моменті судження смаку Кант підкреслює заінтересованість суб'єкта, що відчуває, по відношенню до естетичного предмету. Тут треба внести в кантівську систему глибокі корективи. А власне: треба чітко відрізняти індивідуальну заінтересованість від соціяльної. Твір мистецтва не повинен викликати у індивіда, як індивіда, почуття інтересу, але ж він викликає у нього такий інтерес, як у соціяльного єства. Твір мистецтва, власне, тому й являється таким, що він поширює рямці особистої заінтересованости до заінтересованости більш широкої — групової, класової. Об'єктивізм, який вітає над твором мистецтва, це не холод безпристрасности, а всеобійманість і ширина суспільної пристрасти. Олімпійський спокій — це пристрасть, тільки вона розливається по обріях далеких перспектив. Поняття естетичної незаінтересованости розвиває Кант в своїй ідеї естетичного сприймання, як вільної гри наших душевних сил. Марксистська естетика в особі Плеханова приймає цю теорію; тільки вона ставить Канта на ноги. В той час, як у Канта гра була чисто ідеологічним, незалежним від нічого іншого явищем, вона, за вченням Плеханова, є тільки дитиною праці й підготовленням до неї. В грі, з якої виникло мистецтво, молоді члени первісних суспільств готувалися до майбутніх форм праці. Теорія гри у Канта не являється констатуванням цього відомого факту, а наслідком колосальної диференціяції й суспільного поділу праці, витворення окремого „ідеологічного стану", окремого шару інтелектуальних працьовників, що втратили суб'єктивно всякий звязок з великим суспільним процесом продукції, який об'єктивно існує завжди й цю свою втрату виявляють, як вільне творення чистого духа.

Марксистська естетика мусить рішуче пірвати з ідеєю абсолютної незаінтересованости й холодної об'єктивности, яку повинен викликати естетичний об'єкт. Відкидаючи гасло грубої, схематичної тенденційности, вона з другого боку не повинна нехтувати активними, діяльними потенціями, що пливуть з твору мистецтва, й ці потенції культивувати.

Тому, теж вона не може погодитися з твердженням Канта про те, що в естетичному сприйманню виключається усяке поняття. Ми вже зазначали раніше, що це виключення виникло зі схематичної й нереальної Кантівської класифікації душевних сил. З цією класифікацією ми погодитись не можемо. Немає чистого чуття, немає

чистого поняття. Є один психічний, діялектичний процес, який обіймає й це, й друге, як моменти, висуваючи на перший план то чуття, то поняття. Виключення поняття веде до нехтування значіння змісту в художній творчості, до чистого формалізму, à la Шкловський, який в цьому відношенню є тільки перефразованим кантіянцем, до теорії мистецтва для мистецтва. Сучасна буржуазна естетика дуже охоче вхопилася за цю теорію Канта, боячись пропагандистської — в широкому значінні цього слова — ролі мистецтва.

З цим ланцюгом думок Канта звязується й теорія Канта про так звану іманентну доцільність твору мистецтва без уявлення цілі. Вона неправильна, по-перше, соціологічно тому, що первісне естетичне відчування включало в собі й практичний момент цілі: рум'яні щоки дівчини подобалися тому, що вони вказували на її працездатність. По-друге: великі галузі сучасного мистецтва, наприклад, сучасна архітектура включають в собі наявно момент цілі й не тільки іманентної. А що робить література? Вона дає нам в чистому виді, в розгорнутій формі всі можливі типи переживань, дій, характерів, що можуть родитися в даній суспільній структурі й показує нам, які з них можуть, а які не можуть утриматися в житті. Ясно, що ніякий автор їх виразно не оцінює, бо тоді він був би тільки публіцистом, але сама хода подій, доля дієвих осіб відкривають нам авторову оцінку. Моменту цілі ніяк не викинеш з мистецтва — він являється там, де ми його найменше сподіваємося. Література мала завжди виховавче значіння й сам Кант, який в теорії його не визнавав, погодився нарешті з глибоким звязком мистецтва з етикою. Він навіть підпорядковує красу етиці. І знову треба сказати, що цю проблему марксисти мусять ставити ширше. Мистецтво, як і етика є видами ідеологій і тому перебувають вони в різноманітних звязках. Є твори мистецтва, що мають великий вплив на етичні класові почування, є твори, що йдуть проти таких почувань, є, нарешті, твори й етично байдужі, наприклад nature morte, хоча треба додати, що й такі етично немов би байдужі твори можуть мати значіння для етичних почувань класи. Nature morte, наприклад, фламандського малярства XVII сторіччя є тільки виразом етичного гедонізму молодої нідерландської буржуазії. В такому широкому значінні цього слова немає творів етично байдужих — в такій або іншій формі вони зачіпляють систему норм класової поведінки.

Кант твердить, що естетичне судження має суто-суб'єктивний характер і об'єктивних принципів смаку існувати не може. Міркування його в цій справі дуже пливкі й недостаток соціологічно — історичної аналізи тут відчувається найсильніше. Об'єктивних принципів смаку не може існувати тоді й так довго, як довго існують класи; мистецтво є частиною ідеології й поділяє долю всіх ідеологій, переломлюючись в суспільних, класових відношеннях. Де клас не

було й не буде, об'єктивний принцип смаку є можливий. В первісному капіталістичному, безкласовому суспільстві не було роздрібностей що до естетичної вартости танку. Таких роздрібностей не буде і в майбутньому комуністичному суспільстві. Відкинення об'єктивного принципу смаку є споріднене з другим лейтмотивом естетичної думки Канта, що є й її смертельним гріхом, з її ідеалізмом. Кант розглядає естетичні судження тільки з боку суб'єкта, не звертаючи ні найменшої уваги на його об'єктивні передумовини. Тут марксистська естетика, яка виходить з принципів діялектичного матеріялізму, очевидячки, мусить найяскравіше відбігати від кантівської, і то не тільки тому, що вона досліджуватиме об'єктивні фактори естетичної оцінки, але й тому, що й ніби-то суб'єктивні наші судження залежать в останній інстанції від матеріяльного процесу продукції. Правда, марксистська естетика буде вистерігатись шулятиковщини, спрощення, вона не забуде про безліч посередніх інстанцій, що звязують ідеологію з економічною структурою суспільства, але цей звязок вона завжди матиме на увазі.

У вченні Канта про прекрасне ми подибуємо ще одне дуже важливе протиріччя, яке є наслідком загального його еклектизму. З одного боку він твердить, що мистецтво можливе тільки в суспільстві, з другого боку він додає, що наші судження смаку мають апріорний, неісторичний характер, вони дані нам разом з нашою природою. Деякі марксистські дослідники в справах естетики, наприклад, Луначарський повторюють, правда, в зміненій формі цей основний гріх Канта. Вони покликаються на те, що всякі прикраси в організмів є могутнім фактором в їхній половій бортьбі, це первісне естетичне почуття, що служило цілям полового підбору, буцім то передалося людині, як первісний задаток, що відтак розвивався далі в перипетіях історії. Таким чином біологічна аргументація немов би підтверджує апріоризм Канта подібно тому, як Спенсер намагався даними біології підперти кантіянську систему. Але ж треба зазначити, що тут криється непорозуміння, яке виникає з неправильної, емпіріокритичної філософської позиції Луначарського. Прикраси і т. д. мали чисто полове значіння, й питання, власне, й полягає в тому, щоби вияснити, яким чином, завдяки суспільству, ці полові моменти перейшли в естетичні. Тут не може йти питання про чисту спадковість, а про зміну функцій завдяки суспільству.

За Кантом й Луначарським виходить, що естетичне почуття, естетичне судження, як дане споконвіку, є підставою мистецтва; по марксівськи мистецтво, як певне історично-суспільне явище, лягло в основу естетичних оцінок і теорій. Тут ми маємо справу з одним із багатьох ідеологічних викривлень, на які так багата вся філософія Канта.

Теорія генія Канта має не тільки історичне, але й систематичне значіння. Між науковою й художньою творчістю існує ріжниця в тому,

що науковий робітник більшого й меншого маштабу відрізняються все-таки кількісно, в той час, як в художньому світі якісні ріжниці грають відносно більшу ролю. Ясно, що теорії генія в кантівській її формульовці марксисти прийняти не можуть: вони мусять, по-перше, поставити її в звязок з міркуваннями про ролю особи в історії, а по-друге, дати їй психологічно-соціялістичний фундамент.

Кант відкидає естетику, як науку, тому, що вона не має діла з поняттями й визнає право існування тільки за естетичною критикою. Деякі з марксистів, наприклад, Мерінг, не визнають також естетики, як науки, й ототожнюють її з історією мистецтва, виходячи з засади, що вічних і незмінних естетичних критеріїв немає. Одначе, мені видається правильнішою протилежна думка Плеханова, що естетика, як наука, можлива. Можлива й тому, що поняття, як ми вже бачили, не можна виключати із естетичної оцінки й естетичного сприймання, й тому, що хоча надісторичних критеріїв немає, все ж таки ми можемо, аналізуючи продукційні відношення й звязані з ними ідеології даної суспільної формації або якогось її відрізку, вияснити, чому в даний час дані судження смаку являлись обов'язковими й претендували на загальнозначність. А це й є марксистська естетика зі своїм окремим об'єктом досліду, різним від історії мистецтва.

Естетика Канта мала велетенський вплив не тільки на його сучасників, наприклад, Шіллера але й на наступних великих буржуазних теоретиків мистецтва. Глибоке внутрішнє роздвоєння Канта, яке невмолимо виходить із дуалістичної й еклектичної концепції усієї його філософії, передалося й його наслідникам. Багато кантівських тверджень в зміненій змодифікованій формі, а часом і без усякої модифікації, передалось і деякій частині марксистських теоретиків мистецтва й критиків. Тому й точна аналіза й докладна критика естетики Канта є дуже на часі, вона не може не бути великим вкладом в нашу мистецьку культуру,— і в цьому й заслуга книжки Зівельчинської.

І. Ю. КУЛИК

ЛІТЕРАТУРА ПІД КОМУНІСТИЧНИМ КЕРОВНИЦТВОМ

ОДЛУНАЛИ громи літературної дискусії, ущухли гострі полемічні скорпіони, і на літературному фронті України — після гарячих виснагливих боїв — армії підраховують свої втрати, збирають і перешиковують лави бойців, що залишилися цілими.

Може, все воно не так вже страшно, як на фронті справжньої збройної війни, але не менш серйозно. Політичний зміст недавньої дискусії достотно висвітлювалося й підкреслювалося в партійній пресі для того, щоб у кого-небудь і тепер були сумніви що до його ваги. Всі розуміють (повинні розуміти!), що справа тут була не в тому, що з одного боку виступало „халтурне невігластво", обмежене просвітянство та графоманство, а з другого — академічна досконалість, висока письменницька кваліфікація, широкий европейський діяпазон. Не треба було наочно стежити за боротьбою обох таборів, варитися у вирі її (автор час дискусії перебував поза межами СРСР), щоб переконатись, що тут зустрілись у герці два світогляди, дві ідеології, два протилежних підхода до оцінки дальших шляхів розвитку культури УСРР, до вирішення проблем — і не тільки культурних — що перед нею стоять.

Неп гостро підкреслив гасло підвищення кваліфікації продукції, так матеріяльної, як ідеологічно-художньої. Причини ясні: в умовах мирного часу підвищились вимоги масового споживача, що, цілком природно, почав звертати поглиблену увагу на забезпечення тих своїх соціяльних та індивідуальних потреб, які раніш відсувалися на другорядне місце завданнями збройної боротьби за утримання диктатури пролетаріяту. Це раз. А по-друге — наявність елементів приватновласницького, капіталістичного господарства, легалізованих неп'ом, обумовлювала боротьбу пролетаріяту проти змагань цих елементів до захоплення в свої руки масового ринку товарового та ідеологічного. Підвищення кваліфікації повинно було зробитись одним із засобів боротьби проти наступу буржуазії, що народжувалася в умовах непу.

Отже, декларування гасла про підвищення мистецької кваліфікації, (що його вже раніш висунув Гарт) можна було б вважати за певну заслугу тієї групи письменників, що утворила ВАПЛІТЕ. Кажемо, можна було б вважати, коли б вони не почали з грубої помилки механічного й некритичного узагальнювання, еклектичного перенесення методів запозичання у ворога його технічних досягнень з галузі матеріяльного будівництва в галузь літератури. В художній творчості форма надто звязана з ідейним змістом, і безкритичне захоплення формальними досягненнями буржуазних митців неминуче призводить до підпадання під вплив їхньої ідеології. Цього не уникнули ідеологи ваплітянства. Вони недооцінили звязку між формою та ідеологією, не відчули, що є класові форми й стилі, як світогляди й психології. Хто може перечити, що готичний стиль був класовим стилем середньовічного феодалізму? А коли так, то де ж підстави безапеляційно заперечувати неспівзвучність нашій добі, реакційність неокласицизму? Історичні приклади яскраво доводять, що неокласицизм характерний для мистецтва класів, які тратять соціяльно-економічний ґрунт і переживають добу свого упадку; наведемо один з прикладів: неокласицизм панував ув американській поезії в другій половині минулого сторіччя, коли роки 1866 — 1880 відзначились низкою важких промислових криз та біржевих переполохів а буржуазія та її письменники розгубились у економічнім та політичнім хаосі. Перші спроби „повстання“ проти неокласичного засилля виявляються тільки з економічним підйомом, що прийшов за кризою 1894 р.

Попереджуючи заперечення, оговорююсь, що цим прикладом я зовсім не хочу запевняти, ніби мистецтво у своїх еволюціях завжди встигає за темпом економічних еволюцій та політичних подій, чи завжди відповідає їм своїми формами; отже, непотрібно повторяти того, що сказав Плеханов про Давіда й відродження античних форм у мистецтві французької революції (хоч повинен зазначити, що картина Давіда, „Брут“, яку, на думку Плеханова, повинен бачити „кожний руський революціонер“ — не справляє на сучасного глядача ніякого враження).

Я спинився так докладно на цьому моменті, бо це був, власне, „первородний гріх“ ваплітян, що за ним логічно розгортались інші їхні збочення. Навіть коли б відкинути питання про реакційність неокласичної форми, як спірне для декого, то й тоді не зменшується значіння цієї помилки, бо ваплітяни не зуміли поставитись до формальних досягнень чужих пролетаріятові неокласиків так, як ми ставимось, скажемо, до фордізму, коли беремо у Форда високу техніку й досконалу організаційну систему, відкидаючи її соціяльний суто-капіталістичний зміст і характерну для капіталістичної продукції ієрархію в керовництві нею. З апологією зерових прийшла

орієнтація на психологічну Европу й відвертання від пролетарської Москви, добачання в ній перш за все „центру всесоюзного міщанства". Справа тут, звичайно, не в хибних формуліровках, хоч гасло загального підвищення літературної кваліфікації, природно, повинно було б вимагати й кваліфікованих теоретичних формульовок. Коли ми, навіть, припустимо, що ті невдалі формульовки пояснюються запалом у полеміці, проваджуваній взагалі в незвичайно гострих тонах, то все-таки нікуди буде подітись від факту, що, майже, вся літературна (не полемічна) творчість ваплітян просякнена була нерозумінням довколишніх процесів, розгубленістю перед непом, добачанням у героїчній радянській сучасності виключно темних фарб, невідрадних фактів. Зі всієї тієї творчости яскраво било у вічі так правильно зазначене т. Затонським „зневір'я в будівництві соціялізму... Зневір'я у тому, що ми збудуємо соціялізм взагалі і зокрема українську культуру пролетарську".

Походження цього зневір'я, цього занепадництва аж занадто ясне. Бажаючи цього чи не бажаючи, ваплітяни стали рупором української дрібнобуржуазної стихії, що для неї такими характерними є й зневір'я в сили пролетаріяту та в будівництво соціялізму, і орієнтація на зовнішні сили, цей европейський месіонізм у протиставленні пролетарському Союзу. Так само, як рупором української дрібнобуржуазної стихії був націоналістичний ухил т. Шумського в КП(б)У, а рупором загальносоюзного дрібнобуржуазного фронту є опозиція у ВКП(б). Звідси й певна ідейна спорідненість обох опозицій з ваплітянством. Таким чином, ВАПЛІТЕ якраз і з'явилась виразником настроїв та сподіванок і українського просвітянства й загальносоюзного міщанства, що з виступів проти них почали були свою діяльність ідеологи ваплітянства.

Це був процес неминучий. В умовах радянської дійсности, особливо в УСРР, всяка, так би мовити, „легальна опозиція" до керовничої лінії компартії більшовиків об'єктивно перетворюється в об'єкт орієнтації елементів, ворожих диктатурі пролетаріяту. Приклад з УКП у всіх на пам'яті. Я не боюсь тут узагальнювань літературних організацій з політичними, бо політичне значіння культурного будівництва на Україні, де культура є бойовим гаслом клас у боротьбі за гегемонію,— аж надто дає себе відчувати.

Аполітичної літератури нема, як нема й літературних угруповань без політичних тенденцій. Особливо на Україні й у сучасних умовах, коли всі й усякі форми громадських організацій використовуються — як засіб, як гасло, як осередок і організаційний кістяк — соціяльними силами, що беруть участь у класовій боротьбі, одвертій чи захованій. Застерігаюсь, що зовсім не хочу сказати, ніби всі члени ВАПЛІТЕ свідомо брали на себе цю ролю потенціяльного організаційного кістяка чи ідеологічного осередку опозиційних диктатурі

пролетаріяту сил. Може й справді не слід розглядати ВАПЛІТЕ, як ідеологічне ціле. Тим гірше для тих її членів, що щиро помилялись, не помічаючи своєї специфічної об'єктивної ролі, тим більш у них підстав поважно поміркувати про забезпечення себе від такої ролі на майбутнє.

З кризи на літфронті скористали перш за все непролетарські й опозиційні до компартії мистецькі угруповання. Становище на фронті утворилося загрозливе. На це не могла не звернути уваги компартія. Низкою енергійних заходів Центральний Комітет КП(б)У локалізував небезпеку та утворив ґрунт до цілковитої її ліквідації. І одним з найбільш важливих заходів була допомога класово-витривалим силам пролетарського літературного фронту в організації їх лав, в утворенні Молодняка та ВУСПП. Під впливом широкої кампанії ідейної боротьби з ухилами, проваджуваної партією, принишкли ворожі пролетаріятові елементи й змушені були припинити свій активний наступ на класові позиції пролетарської культури. Вплинули ті заходи й на ВАПЛІТЕ. Там відбулись певні організаційні зміни і хоч цього далеко не досить, але це вже є, все-таки, певний поступ.

Гострота кризи зменшилася. Бій припинився. Але становище на фронті залишалось нелегким. Доба боротьби далеко ще не минула, але змінені умови вимагали достотньої уваги до безпосередньо-творчих завдань, що повинні були вирішуватись поруч з цією боротьбою. Ситуація утворилася надзвичайно складна, й нова небезпека колізії між довершенням негативних завдань боротьби й позитивних завдань ґрунтовної, удосконаленої творчости — висіла в повітрі.

Фронт української пролетарської літератури чекав нових директив свого ідейного вождя, свого загартованого штабу — Комуністичної Партії. І ці директиви прийшли у вигляді останньої постанови ЦК КП(б)У про політику партії в галузі художньої літератури, що текст її (постанови) вміщено в ч. І нашого журналу.

Не можна говорити про те, що більш важливе в тій постанові: все в ній важливе, необхідне й цінне однаково для українських революційних письменницьких сил. Але найбільш звертає на себе увагу одна характерна особливість цієї постанови. Це — її надзвичайно уважливе й дбайливе ставлення до всіх без винятку течій та угруповань революційного літературного фронту. Ми цим не хочемо сказати, що постанова виявляє м'якотіле відношення до хиб тієї чи іншої течії або що вона ті хиби оминає. Ні, аналізу в постанові дано повну й докладну, про кожний ухил і кожну хибу згадано, викрито їх соціяльний зміст і політичне значіння. Але це зроблено не в формі гострих випадів, постанова не обмежується одними тільки доганами. Засуджуючи ухили, постанова докладно

й терпляче пояснює, в чому саме полягає їх шкідливість для пролетарської культури і — це головне — дає точні вказівки що до шляхів та засобів виправлення зроблених помилок і забезпечення від них на майбутнє.

Ввесь центр ваги у постанові перенесено на д о п о м о г у літфронтові, його відтинкам і навіть окремим його учасникам — письменникам, і в цьому — основне значіння постанови ЦК КП(б)У.

Це не просто політична декларація. Це практична директива. Це змістовна, багата лекція і водночас вивірений, певний дороговказ для лав творців художніх ідеологічних цінностей і для комуністичного пролетарського оточення, що повинно сприяти цій творчості. Вже перший пакт постанови, де говориться про місце української художньої літератури в процесі загального будівництва соціялізму, не обмежується однією тільки теоретичною аналізою, але одразу ж переходить до практичних вказівок про методи, якими пролетаріят має знайомитися з українським літературним мистецтвом та організувати довкола нього свою суспільну думку:

> „Поширення й побільшення української художньої книги серед робітництва по профспілчанських і нших книгозбірнях, студіювання в різних формах цієї літератури в робітничих клубах, в радпартшколах, в комсомолі — літературні диспути, вечірки з участю робітництва... скласти суспільне пролетарське оточення українському художньому письменству... соціяльно ним керувати... виявляти нові літературні сили з лав робітництва".

Ми навели цитату з першого пакту постанови, бо вона характерна для всього духу й тону постанови. Цю дбайливість партія поширює на всі пролетарські та пролетарсько-селянські угруповання, не забуваючи й попутників. Монополії не дається нікому. Основна установка, що її дала резолюція ЦК ВКП в червні 1925 року, є ґрунтом теоретичної аналізи і для даної постанови. Але специфічні особливості українських умов ураховано належним чином, і тому постанова багато покликається на Червневий пленум ЦК КП(б)У, що детально вивчив і точно зформулював ці специфічні шляхи творення радянської культури на Україні.

Це повторення змісту вже опублікованих в свій час резолюцій Червневого Пленума ЦК КП(б)У тим більше на місці, що вивчення аналізованих у них особливостей української дійсности допомагає нам відчути й зрозуміти ті ухили та хиби (а їх чимало), які дають себе знати на нашому літфронті. Постанова перераховує та докладно розкриває їх, крок за кроком, на протязі кількох пактів. Поруч із цим постанова дає вказівки про засоби поборення ухилів,

уникання хиб. Ті засоби можна б схематично поділити на кілька груп:

а) Що до практики літпродукції. Постанова докладно займається питаннями всіх основних елементів процесу літпродукції — форми, змісту, ідеології. Вживання літературно-художніх образів, властивих робітництву чи селянству, належне використання специфічного для кожної соціяльної групи матеріялу, але відмова при цьому від обмеженості, хуторянства та вульгаризації — ці моменти, з підкресленням значіння творчого удосконалення, вичерпують в основному проблему форми. Більша деталізація повинна стати завданням вже безпосередньої лабораторної праці літугруповань та окремих митців і теоретиків красного письменства. Проблеми змісту — охоплення й виявлення всіх відтінків суспільного життя (з належним освітленням, звичайно), відмова од містики, екзотики, індивідуалістичної самоаналізи. З цими проблемами змісту безпосередньо звязано ідеологічні моменти — ліквідація занепадництва, підхід до джерел буржуазної літератури „з відточеною марксівською зброєю", переведення селянських письменників „на рейки пролетарської ідеології", уважливе й терпляче ставлення до „проміж-шарових ідеологічних форм", тоб-то до попутників, і в той же час рішуча боротьба проти походу на літературному фронті закордонного націоналістичного фашистського табору та відблисків цього походу в літературі на Радянській Україні. Це тим більш важливе, що в УСРР ці відблиски почуваються яскравіше, ніж, скажемо, в РСФРР, де, на думку т. Гусева, має місце тільки наш наступ на ідеологічні позиції буржуазії.

б) Взаємини літфронту з оточенням. Тут центральне місце відведено гострій, ми б сказали, навіть, болючій проблемі — утворення української марксівської критики. Треба сказати, що досі в нас такої критики літературної (і мистецької взагалі), як певного розвиненого інституту — ще нема. Є окремі критики — марксівці (їх дуже обмаль), є аматори й ділетанти критики, але цього всього далеко не вистачає. Утворити критику, як соціяльний інститут, як могутній виховавчий чинник, як один з основних флангів літературного фронту — це ще не виконане завдання, і Центральний Комітет доручає партії його виконати. Постанова докладно говорить про лінію й тактику цього майбутнього інституту, і тут знову головне підкреслення припадає на завдання допомоги літфронтові, його групам і окремим учасникам. І хоч у постанові це не сказано, але ми не маємо сумнівів, що одним з практичних кроків до виконання цього завдання буде утворення марксівського критичного журналу. Очевидячки, це увійде в ті конкретні заходи, що їх Політбюро доручає Відділові Преси виконати (останній пакт постанови). Далі йдуть теж не другорядні пакти про моральну й матеріяльну допо-

могу письменникам, доручення з цього приводу Наркомосові (про авторське право, житловий стан, лікування, видавничу справу тощо), забезпечення відряджень українських письменників за кордон і в інші рад. республіки, доручення видавництвам про збільшення перекладів на укрмову літературних творів инших народів СРСР та закордонних. Ці заходи наближаються вже до третьої групи — організаційної — оскільки передбачають встановлення певних взаємин українських письменницьких кол з угрупованнями інших радреспублік.

в) Організаційні заходи. Поруч з турботами про об'єднання західньо-українських письменників та про наближення українського письменства до революційних літорганізацій инших республік, тут є одне гасло, потребу якого почувалось так давно. Нема сумнівів, що гасло це буде підхоплено окремими літорганізаціями і що практичні кроки до здійснення його не примусять на себе довго чекати.

Мова йде про утворення Всеукраїнської Федерації Організацій Радянських Письменників.

Доки це завдання не буде виконано, доки не буде утворено ґрунту до порозуміння окремих відтинків радянського фронту художньої літератури, доки не буде тут знайдено спільної мови, що виключала б ворожнечу, непорозуміння і взаємні нападки,— доти фронт радянської літератури буде залишатись під загрозою захоплення його окремих загонів ворожими пролетаріятові впливами.

Є питання, які не під силу одній якій небудь організації, є завдання, яких роздрібно розвязувати неможливо. Ворожий ідеологічний табір вміє вести проти нас наступ єдиним фронтом, полагоджуючи окремі суперечки в своїх лавах. Невже нездатні письменники революції, письменники Жовтня протиставити йому свій фронт радянської художньої літератури?

Це зробить абсолютно необхідно, бо далі при нашій складній ситуації не можуть і не повинні окремі загони нашого фронту залишатися на призволяще без взаємної допомоги, без взаємовпливу.

Хоч не треба закривати очей на те, що той взаємовплив ховає в собі й певні небезпеки. Бо при постійних близьких стосунках між організаціями, не виключено можливости підпадання деяких членів більш революційних угруповань під вплив менш революційних, переймання їх хибами й збоченнями останніх.

З цього зовсім не треба робити висновків про непотрібність Федерації, але це висуває два нових питання: а) про час утворення Федерації та б) про місце в тій майбутній Федерації кожної окремої спілки.

Перше питання повинно вирішуватись в залежності від ступня підготовленості організацій для спільної праці, для колективного розвязання питань, що є загальними для всього революційного літературного фронту. Ми вважаємо, що сприятлива обстановка для утворення Федерації з цього боку ступнево наближається. Гостра ворожнеча між окремими угрупованнями уступає вже подекуди місце більш поміркованим настроям[1]). Зокрема, що торкається ВУСПП, то наша спілка вже перебула період внутрішньої консолідації своїх сил і почуває тебе досить міцною та тривкою для того, щоб, скажімо, з осени без значної небезпеки для своїх молодих кадрів федеруватися з иншими літорганізаціями. Те ж можна сказати й про споріднені з ВУСПП спілки.

Друге питання більш складне.

Звичайно, всі революційні літературні спілки мають вступити до Федерації на абсолютно рівних правах. Але для кого ж таємниця, що кожна з основних спілок плекатиме надії на керовничу ролю в Федерації? Цілком ясно, що такого керовничого становища зможе досягти та спілка, яка зуміє випрацювати, виробити його собі шляхом упертої настирливої роботи, скерованої до найвищого політичного самоусвідомлення, мистецького удосконалення й досягнення організаційно-громадського належного авторитету.

Такі речі легко не даються, і про це повинні пам'ятати всі т-ші вуспповці.

Моментами, що ми їх зазначили, ще не вичерпується все складне питання про підготовку до утворення Федерації та про майбутню працю її. Сподіваємось, що члени нашої спілки будуть висловлюватись на сторінках наших органів з цього приводу і що в процесі такого обговорення проблему буде висвітлено достотно повно.

Ми вважали за потрібне спинитися на пакті про Федерацію в Постанові ЦК КП(б)У тому, що це один з основних практичних моментів, який вимагає вже заздалегідь підготовчих заходів з нашого боку.

Але всю постанову в цілому необхідно пильно вивчати, засвоювати й виконувати кожному членові ВУСПП, кожному пролетарському, селянському, революційному письменникові.

Партія ще раз приходить на допомогу літфронтові. Партія продовжує своє керовництво цим відтинком будівництва соціялізму.

Будьмо ж гідні цього комуністичного керовництва.

---

[1]) Цю статтю вже було закінчено, коли вийшло з друку третє число журналу Вапліте з гострими наскоками на ВУСПП і на марксівську критику. Цей рецидив антимарксівської розбещености Вапліте зайвий раз свідчить про актуальність проблеми Федерації та про небезпечне становище окремих спілок, що залишаються без цілющого впливу більш витривалих загонів революційної літератури.

Є. КРУК

СТОГІН З-ПІД ЗАЛІЗНОЇ П'ЯТИ

ЗМАГАННЯ КРАЇН ТАК ЗВАН. ЛАТИНСЬКОЇ АБО ЦЕНТРАЛЬНОЇ ТА ПІВДЕННОЇ АМЕРИКИ (ДО НАЦІОНАЛЬНОГО ВИЗВОЛЕННЯ)

ОЦЕ, як кажуть буржуазні критики, „жартівливе" зауваження тов. Троцького: „Сполучені Штати завжди визволяють котрусь націю, це більше-менше їх професія", мусить зараз прибрати серйозний характер навіть в очах тих критиків. Бо ж „визвольна" діяльність збройних сил Сполучених Штатів в Нікарагуа це вже аж ніяк не жарт. „Пропонований" Сполученими Штатами протекторат над Панамою й Нікарагуа теж не жарт. Взагалі не являє зараз жодного жарту положення 80,000,000 людности, що заселяє південно-американський континент. Майже ціла Центральна Америка вже переносить на своїй спині „панські жарти" імперіялізму Сполучених Штатів. З залізною послідовністю цей імперіялізм посягає на права решти країн Південної Америки. Метода завжди одна: спершу просувається всесильний долар, за ним неминуче слідує штик. В такий спосіб здійснюється облудна ідея так зван. „пан-американізму", що парадує під гаслом „Америка для американців" а на меті має задоволення загрібущого інстинкту імперіялізму Вол Стріту.

ПАН-ЛАТИНІЗМ

В своїм нестримнім, хижім наступі на країни Латинської Америки імперіялізм Сполучених Штатів натикається на три фактори, які кожний по свойому, в такий чи інакший спосіб, дещо заважають йому й починають що-раз більше його непокоїти. Тими факторами є: так зв. пан-латинізм, націоналізм і антиімперіялізм.

Розгляньмо їх по порядку.

Пан-латинізм, на перший погляд, здавалось би ідентифікується з націоналізмом, але при глибшій аналізі покажеться, що це не є те саме. І то ось чому: пан-латинізм базується на химерній ідеї латинськости, яка в свою чергу обумовлює спільноту „культурних" інтересів всіх латинських народів, тоб-то народів Латинської Америки плюс Франції, Італії, Еспанії, Португалії, Румунії, Південної

Швайцарії, Південно-Східньої Бельгії, Французької Канади, що разом становлять до 200.000.000 людности.

Розуміється, що не всі з зазначених країн активно зацікавлені в негайному здійсненні ідеалу пан-латинізму. Але що такі країни як Франція, Еспанія та Італія під плащиком пан-латинізму готові (і готуються) поширити свої імперіялістичні впливи в країнах Латинської Америки, це факт наявний. Безперечно також й те, що буржуазні елементи країн латинської Америки радо хапаються за ідею пан-латинізму.

Франція, чи властиво Париж, є місцем сходин прихильників ідеї пан-латинізму. У французьких нищих і вищих школах є багато студентів з країн Латинської Америки. Французька література заливає країни Латинської Америки. Кілька літ тому Франція взяла на себе ініціятиву зорганізування перманентного Конгресу Латинської преси, що скликає раз на рік журналістів з усіх латинських країн для обговорення справи „латинізму". Уряд підбадьорює тур по країнах Латинської Америки французьких генералів, державних мужів, письменників, та театральних й оперних труп.

В Парижу сформовано студентську асоціяцію, що називається „La Renaissance Latine". Там рівнож видається, за французькою ініціятивою тижневі газети „L'Amerique Latine" і „France-Amerique"

Завдання французької політики є держати народи Латинської Америки в Лізі Націй. Недавно ціла французька преса стала по стороні Латинської Америки проти імперіялізму Сполучених Штатів. Появились гострі передовиці в пресі, протести і т. д. Відбулись прилюдні мітинги та маніфестації, з французькими та латинсько-американськими промовцями, на яких громлено імперіялізм Сполучених Штатів. Це Франція потрапить виказати такий „альтруїзм" і „співчуття" жертвам американського імперіялізму.

Що вже казати про Еспанію, матірний пень країн Латинської Америки? Еспанія, яка впродовж півстоліття відмовлялась визнати незалежність своїх втрачених колоній, зараз побивається про їх дружбу, готова стати їм за центр культури, готова їм „допомогти, як своїм дітям".

Робиться все можливе, щоб заманити студентів з латинсько-американських країн до Мадриду. Через Атлантик раз-у-раз переїжджають еспанські матадори, бойці з биками, театральні артисти та лектори. Це все емісари уряду. Мета їх „культивувати дружбу" з народами Латинської Америки. „Сам" король Альфонс збирається „загостити" незабаром в Латинську Америку. Еспанський авіятор, майор Франко, що робив переліт Еспанія — Бразилія — Аргентина і назад, викликав скрізь там великий ентузіязм своїм вчинком. Планується навіть завести регулярну комунікацію дирижаблем між Еспанією та Південною Америкою.

Недавно робив тур по портових містах Південної Америки еспанський урядовий зразковий пароплав з різними товарами (щось на зразок пересувного базару-ярмарку).

Еспанські емігранти, підбадьорювані урядом, стало виїжджають в Урагвай, Аргентину та інші країни Латинської Америки.

В теперішній нікарагуанській афері, еспанська публічна опінія й преса симпатизує латинським країнам.

Не лишається позаду й Італія сеньора Мусоліні. Її акція, що правда не так вже „культурна", як економічна й політична.

Недавно фашистський „аеро-амбасадор", Пінедо, перелітав з Італії аеропланом до Бразилії та Аргентини. Фашисти навіть в чужих краях, де лише перебуває італійська іміграція, насаджують між нею свій культ „свастіки й рицини". Тим паче не забувають вони за Латинську Америку (Південну) де італійці становлять найсильніший (після еспанців) расовий елемент.

Всі ці залицяння — французького, еспанського та італійського імперіялізмів досить добре приймаються офіціяльними колами Латинської Америки. Наладжується дружба з різними національними Ісавами країн Південної Америки, що готові радше продати своє „первенство" европейським розбишакам (за сочавичну юшку, звичайно), ніж розбишакам з Сполучених Держав.

Для буржуазії країн Латинської Америки, як зрештою, й для кожної буржуазії не великодержавних національних організмів, що їх з конечности „мусить" гризти імперіялізм якихось сильніших капіталістичних держав, здавалось би повинно бути байдуже це, який саме імперіялізм мав би мати їх нарід за свій жир. Та ось ні: буржуазії не байдуже і вона вибирає між Европою й Америкою. І в своїому виборі більше схиляється до Европи, ніж до Америки (Сполуч. Держав). Мабуть тут грає свою ролю облудна ідея латинізму з одного боку, старі культурні звязки й тенденції і вже таки надто нахабна, жорстока й зухвала агресивність імперіялізму Сполучених Держав — з другого. Звичайно, европейський імперіялізм, слабший і менш агресивний і через те не так безпосередньо небезпечний, можна протиставити експансії американців.

Оце, можна сказати, живить ідею пан-латинізму, що її культивують різні національні Ісави різних країн Латинської Америки, лише до того часу, доки не знайдеться відповідніший покупець, якому можна б запродатись.

LA PATRIA GRANDE

Паралельно з ідеєю пан-латинізму зараз в Латинській Америці насаджується культ націоналізму. „La Patria Grande!" (Велика батьківщина). Цей культ поширюють або кандидати на Ісавів, тобто синки буржуазії, як ось студенти, то-що, або ж професійні

патріоти-інтелігенти: учителі, лікарі, ба навіть письменники, поети, журналісти і т. п. „творці ідеології". Латинську Америку треба врятувати, наколи вдасться, від імперіялізму „янкі"! Латинська Америка має потенціяльности імперії сама в собі,— кажуть вони.

„Янкі" мають неоправданий сенс вищости. Вони гадають, що то входить в їх „священну місію" поширювати свою матеріялістичну цивілізацію на всі „нижчі" народи на південь від мексиканського кордону. Пан-американська доктрина Монрое це засіб, за допомогою якого Сполучені Держави, охороняючи Латинську Америку перед европейською колонізацією, стараються затримати її для своєї власної колонізації. Територіяльна захланність „північного велетня" не знає меж. Флорида й Порто-Ріко були забрані насильно, в різні часи, від Еспанії. Від Мексики забрано штати: Техсас, Нью-Мексико, Неваду і Південну Каліфорнію. Завдяки сильній флоті, що її посідають „янкі", вдалося їм завести протекторат над Кубою, Панамою, Гаїті та Санто-Домінго. Зараз прийшла черга на Нікарагуа, а слідуючий крок буде звернений проти інших республік Центральної Америки.

Після Центральної Америки, атаку буде звернено проти Південної Америки. Бо хіба ж, мовляв, Болівія та Перу вже зараз не піддалися підступній контролі Вол Стріту? Насамперед приходять банки зі своєю сіткою позик та концесій, відтак приходять військові кораблі. Процес аж надто знаний.

По такій ось більш-менш лінії йде аргумент націоналістів країн Латинської Америки. І годі їм відмовити в слушності. Все це правда, так воно в дійсності й є, як вони аргументують.

Який же вихід? Що вони рекомендують зробити перед лицем подібної ситуації?

Поки що майже всі вони чіпляються за оцю туманну фразу: „La Patria Grande", розпікають націоналістичні інстинкти мас, але ясної перспективи, звичайно, не мають.

ЗРАЗКОВИЙ БУКЕТ З „ТРОЯНД ТА ШИПШИНИ"

Не від речі, можливо, буде розглянути тут ближче найсвіжішу літературу, що оце появилася на ринку й трактує в різні способи проблеми країн Латинської Америки. Вистачить розглянути лише шість невеличких книжок[1]), щоб мати уявлення про те, що най-

[1]) America. By Arturo Capdevila. 166 pp. Buenos Aires: M. Gleizer.

El Nacionalismo Continental. By Joaquin Edwards Bello. 174 pp. Madrid: Imprenta G. Hernandez.

Mexico y Los estados unidos ante el derecho Internacional. By T. Esquivel Obregon. 192 pp. Mexico: Herrero Hnos. Sucs.

Magna Voz. By Xavier Icaza. 48 pp. Xalapa, Mexico.

La patria grande. By Manuel Ugarte. 286 pp. Buenos Aires: Editora Internacional.

Lecturas populares. By Esperanza Velazquez Bringas. 271 pp. Mexico: Sociedad de Edicion.

більше турбує зараз мозки націоналістичних діячів Латинської Америки, які проблеми уважають вони за найпекучіші й яку розв'язку для них вони мають. Перед тут ведуть націоналістичні діячі Мексики, Аргентини й Чікі, переважають, звичайно, мексиканці. Молодий мексиканський новеліст, Ксавер Іказа, видав оце свій емоціональний алярм-промову в формі брошурки під заг. „Magna Voz" (Могутній голос), де він досить влучно, синтетично, розглядає суспільні течії, що гуртують зараз в Мексиці. Іказа був за кордоном і, повернувши додому, він знайшов, що його країна перейнята якимись „новими бурхливими силами".

„Різні тенденції пробують захопити Мексику (каже він). Кожна з них бажає повести країну своїм шляхом. Та оці чотири найголовніші претендують на неї; одна ідеалістична й містична, можливо, найбільш глибока. Інша, консервативна, практична. Вона почуває, що Мексика повинна йти за прикладом Аргентини. Вона тямить осяйну панораму молодих націй, що тріюмфують. Інші бажають зреалізувати в Мексиці новий комуністичний експеримент. Робиться зусилля повторити в Америці експерименти Росії. І ще одна, цілком націоналістична (тенденція) що буде найсильнішою".

Ці чотири фази, які сеньйор Іказа детально розглядає, можна сказати, властиві більшості націоналістичних рухів країн Латинської Америки.

Книжка Т. Е. Обрегона — аналіза історичних й правових особливостей в звязку з відносинами Мексики з Сполученими Штатами. Сеньйор Обрегон — немалого калібру вчений, лектор міжнароднього права в Колумбійському університеті (в Нью Йорку); його трактовка справи носить більше науковий, ніж доктринально-агітаційний характер. Він критикує Сполучені Штати за брак послідовности в примінення певних міжнародніх принципів відносно відповідальности урядів та відносно прав громадян та власности. Він закидає американцям, що вони примінюють те, що в еспанській мові загально відоме як „la ley del embudo" (закон лійки). Рівно ж, Обрегон п'ятнує політику, започатковану Вільсоном, що до визнання урядів. На думку Обрегона, „de facto" уряд повинен бути визнаваний так хутко, як лише він виявить свою здатність правити країною. Політика Вільсона, каже він, запроваджує беззглядну контролю вашингтонської адміністрації над внутрішніми справами слабших даних націй.

„Клопіт з президентом Вільсоном (каже Обрегон) був той, що він твердо вірив в новизну своїх ідей для світу й що до таких ідей ніхто ніколи не додумався і що світ, для того аби бути щасливим, має лише їх прийняти".

Сеньйор Обрегон пропонує дванадцять пунктів, що він їх уважає основними в приміненні міжнароднього права до Латинської Америки. Між ними скасування доктрини Монрое, як принципу міжнароднього права, поскільки вона служить певним інтересам, і вживається для виправдання інтервенції чи експансії однієї тільки нації; відмовлення права нації на відшкодування за збитки, що стаються наслідком повстання, в якому вона брала участь безпосередньо чи посередньо через давання моральної й матеріяльної допомоги, і примінення доктрин Кальво та Драго. В пан-американській політиці Сполучених Держав, Обрегон добачає зусилля „врятувати" Латинську Америку від Европи для себе.

Відомий аргентинський поет, Артуро Капдевіла, пускає свої стріли в найболючіше місце „Дядька Сема" — контролю Латинської Америки через економічну гегемонію. Однак не правильно було б казати, що Капдевіла написав свою книжку виключно проти Сполучених Штатів. Правильніше він атакує Сполучені Штати лише посередньо, бо, на його думку, найбільша вина спадає таки на своїх національних Ісавів, що готові продаватись за сочавицю.

> „Це не зле (каже він) їхати до Вашингтону продавати національну суверенність за позичку кількох брудних доларів. Я чув оці мудрі слова: „Сполучені Штати купують нації, і це ганебна річ що вони так роблять. Але вони купують лише те, що є на продаж. Лише те, що виставляється на продаж — купується і лише те, що має риночну ціну виставляється на продаж. А для батьківщини, належно піднесеної на височінь культу, немає продажної ціни.
>
> ... Так що лише культ батьківщини може спасти Америку".

Капдевіла звертається головним чином до молоди Латинської Америки й закликає її не спускати з ока „горизонтів Америки, від Буенос Айресу, міста сили". Цей поет походжає по сонячних вулицях „міста сили" з гордістю чоловіка — батька першої, щойно народженої дитини. З поетом Браунінгом він знаходить, що все гаразд з світом — якщо тільки люди Латинської Америки так само думатимуть й візьмуться до роботи. Робота, а не „логомахії", а з роботою й оптимізм, а не песимізм. Він готовий прив'язати каменюки до ший тим письменникам декадентської школи (а їх не бракує в Латинській Америці), що тільки знають „охкати та ахкати".

Латинсько-Американські нації, заявляє Капдевіла, народились в „печері Циклопа", на дні пан-американської печери Сполучених Штатів".

> „Проте (перестерігає він), нічого тим не зискається коли ви уважатимете себе природними ворогами Сполучених Штатів. Ми радше є природними приятелями. Принцип ворожости при-

йшов від них, а не від нас. Коли вони втратять нас, як друзів, то їхня тут вина.

І він повторює: „Культ батьківщини, і тільки культ батьківщини, спасе нашу Америку".

Жоакін Едвардс Белло, один з найкращих сучасних чілійських новелістів і найодважніших громадян, в своїй книжці статтей" „El Nacionalismo Continental" рівно ж присвячує декілька сторін дискусії тих елементів, що зараз властиві новому рухові в Латинській Америці — національній гордості, вірі в „roto" (селянина); уникання рабського наслідування чужоземців й опозиції до дальшої економічної експансії Сполучених Штатів.

Правда, економічну експансію Сполучених Штатів він пояснює „як фатальну неминучість" як факт, а не мрію, й каже, що треба це трактувати як факт, не тратячи при тім надій на новий націоналізм, що набирає чимраз більше сили.

„Що Сполучені Держави домінують над Карибськими водами й Каналом (каже він), здається нам природною річчю. Ми пояснюємо природні закони. Що американці, з їхніми грішми та з їх підприємчивістю, бажають робити добрі зиски в країнах не зовсім розвинених, виглядає для нас ясним, як той факт, що чилійці бажають робити добрі зиски в Болівії".

Чи американець з Північної Америки вищий за американця — еспанця? — питає він. Ні, — відповідає Белло, — не вищий зовсім оскільки тут іде мова про внутрішні індивідуальні здатності". „Їх сила, перевага, полягає в їх нації, в їх колективному дусі... Відсталість Латинської Америки мусить бути пояснювана в межах соціяльної еволюції, а не в межах расової спадщини чи надбання", каже Белло.

„Долар (додає Белло) попереджає політику. Таким робом Північ наступає, без компромітування себе в Лізі Націй. Як то влучно сказав чилійській делегат в Женеві: „Сполучені Штати не бажають мішатися в Европу щоби, як прийде час, Европа не могла мішатися в Америку". Ця декларація є резюме. Доктрина Монрое, що тріюмфувала за Рузвельта, побила Вільсона. Американська нація двофронтова: Вільсон для експорту, а Рузвельт для домашнього вжитку".

Іронія влучна й правдива.

Книжка другого аргетинського поета, Мануеля Угарте п. з. „La Patria Grande" становить збірку його газетних статтей та промов за останніх десять літ. Про зовнішню політику в ній не багато говориться, більше про внутрішню політику, проблеми, завдання, потреби і т. д. Латинської Америки. Сеньйор Угарте атакує особливо

тенденції до скрайньо лівого радикалізму, як також податливе відношення своїх земляків, що засліплює їх супроти небезпеки з боку імперіялізму Сполучених Штатів. Угарте і як поет, і як громадський діяч, дає чи не найбільше надхнення більшости націоналістів Латинської Америки. Кинуте ним гасло: „La Patria Grande“ він намагається здійснити на практиці. „Велика батьківщина на мапі“, каже він, „буде лише великою батьківщиною в нашому громадському житті“.

Недавно, як повідомляє періодична преса, він спромігся зорганізувати „Континентальний Союз“, організацію, що має на меті заснування „Американської Ліги Націй“ в дусі континентального націоналізму всупереч до пан-американізму і всупереч до женевської Ліги Націй. На конференції були делегати з Гондурасу, Гватемали, Перу, Урагваю та Аргентини.

Головною метою новозорганізованого Союзу є: „боротьба за права республік, що знаходяться зараз під протекторатом Сполучених Штатів. Допомога їм здобути повний суверенитет, так щоби можна було опісля сформувати лігу з незалежних націй Латинської Америки“.

Нарешті пару слів про книжку сеньйоріти Е. В. Брінгас. Це є читанка зладжена нею для мексиканських шкіл. Доводиться тут згадувати за неї тому, що не подібна вона до традиційних читанок, вживаних скрізь по школах, контрольованих буржуазією. Ця „Народня Читанка“, так би сказати, надхненна інтернаціональним духом. Національного шовінізму-патріотизму в ній майже немає. Подано в ній цитати з Талмуда, уривки з творів Рабіндраната Тагора, Ромен Ролана, Чан-Вукена, Герберта Джорджа Велса, Каєса, Сельми Лагерлеф, Толстого, Евгена Дебса, Генри Джорджа і т. д. і т. п.

Ухвалена вона й видана міністерством освіти. Тай ще як видана! Читанка ця прекрасно ілюстрована найталановитішими сучасними майстрами артистичного ренесансу Мексики.

Розглянуті вище публікації й подані з них цитати, можливо, ще не дають повної картини змагань націоналістичного руху, що з новою силою прокинувся в країнах Латинської Америки й відгомін якого розлягається що-раз могутнішою луною і по пампасах, і по кордильєрах і по джунґлях Південної Америки під гаслом „La Patria Grande!“ Але без сумніву вони дають сяке таке уявлення про новий здвиг довго інертної думки, що зараз вже намагається вилитись в певні форми й осягнути певну мету.

Чи не свідчить це все про те, що й на широкій території пампасів, кордильєрів та джунґлів незабаром спалахне вогонь бунту на зразок того що зараз палить старе сміття в Китаї й має на меті покликати до життя „Новий Китай“?

Правда, аналогія видається надто сміливою й, можливо, таки недоречною, коли порівняти обидва ці націоналістичні рухи. Бо тоді, як в Китаї рух прибрав свідомі форми й має належний провід в особі компартії та Гоміндана, то в Латинській Америці він ще не має ні одного, ні другого.

Так само годі провести аналогію що до двигуна того руху — компартії. Тоді як в Китаї, як не як, комуністичний рух за останні часи не тільки що став вже на ноги й робить що-раз сміливіші й потужніші кроки на арені національного й соціяльного визволення країни, то в Латинській Америці він щойно „починає вчитись ходити" й не відограє присудженої йому історією ролі належно.

„Від Мексики до Кейп Горн", зауважує Жоакін Едвардс Белло, „рух (націоналістичний) потрясає континентом, заохочуючи нас в наших надіях".

Безперечно, що є певна доля правди в цих словах. Що націоналістичний рух в Латинській Америці народився вже, це правда. Що він міцніє, це теж правда. Але щоби він вже аж „потрясав" цілим тим континентом, то того ще не має.

Зараз він більше подібний на якийсь півсвідомий, придушений голос, що роздається з-під залізної п'яти. Часто цей голос прибирає трагічні нотки безсилля, розгублення, через брак ясного ідеалу й ясно визначеної мети.

Це, розуміється, не значить, що такий стан триватиме завжди. Вихід мусить знайтись. І він вже намічається.

ВСЕАМЕРИКАНСЬКА АНТИІМПЕРІЯЛІСТИЧНА ЛІГА

За відсутністю сильних комуністичних партій в країнах Латинської Америки, які єдино могли б скерувати націоналістичний рух у відповідне річище, взявши керму над ним, цю роботу зараз намагається повести Всеамериканська Антиімперіялістична Ліга, що об'єднує антиімперіялістичні організації, які існують в країнах Латинської Америки.

Досі Ліга розвинула свою діяльність в оцих країнах Латинської Америки: в Кубі, Порто-Ріко, Мексико, Колумбії, Венецуелі, Перу, Еквадор, Бразилії, в декількох республіках Центральної Америки, і в Сполучених Штатах, де теж існує секція Ліги. Осідок свій Ліга має в Шікаго. Секретарем Антиімперіялістичної Ліги Сполучених Держав є Мануель Гомец, комуніст.

До тепер Ліга провадить свою роботу по лінії агітації проти інтервенції Сполучених Штатів у внутрішні справи різних національних республік Латинської Америки, тоб-то по лінії боротьби проти імперіялізму Вол Стріту та Вашингтону; закликає народи Латинської Америки боронитися перед напором імперіялізму Сполучених Штатів

сукупно з робітничою класою й змагати до створення Федерації Держав Латинської Америки, так щоби можна було спільними силами захищати свої інтереси й успішно боротись проти поневолення Вол Стріту.

Ліга становить зараз, можна сказати, єдину організацію в країнах Латинської Америки, що має перед собою ясну перспективу й досить живого, бойового духа.

Під впливом і при допомозі компартії вона виконає своє завдання.

БІБЛІОГРАФІЯ

АНДРІЙ ПАНІВ. „Вечірні Тіні“ поезії. Вид. „Плужанин“, Харків 1927. Ст. 63, іп 32⁰.

Маючи величезну суспільну базу на Вкраїні дуже широко розгорнулася творчість селянських письменників. Але коли б нас запитали, хто найхарактерніше відобразив у поезії де які завдання й патос радянського села — ми б завагавшись відповіли — Андрій Панів. Панів не являє собою творця - новатора, суспільного провідника й ватажка поетичного. Талант його не висувається в передню групу поетів, що знаменують собою найяскравіші досягнення української поезії нашого часу. Проте він п'є, як то кажуть, з невеличкого келишка, але свого власного. І це не вадить йому бути чи не найбільш викристалізуваним поетом радянського села. В досить примітивному й схематичному плані Панів показує завдання й шляхи того села і найперше його, так звану, змичку з містом. Цю тему переспівує три чверті українських поетів, особливо провінціяльних а також молодняку, але найчіткіш сказав це Панів ще півдесятка років тому назад. Програмовий вірш поета в книжечці „В тихий вечір“ в цьому відношенні є й найбільш досконалим. Він дійсно поетично малює прощання молодого селянина з старим селом та його господарчими процесами для того, щоб набравшись у місті нового індустріялізованого напрямку господарювання вернутись назад у те село і по інакшому його повести. І коли —

„Прийдуть до вас (сел) нові боги—
Мовчазні, могутні, грізні —
Переорють стежки, дороги
І в обійми візьмуть залізні...

Коли вже —

Розмовлятиме жито з залізом...—

Тоді —

Не буде на колосках поту,
Ані сліз, ні утоми —
То нова якась буде робота,
Як прийду я додому.

В цьому вірші при найбільшій емоціональній його якості, де такими ніжними рисами поет малює приваби старої сільської природи — все ж соціяльне прагнення знищити кривавий піт примітивної праці трудівника, його сльози й утому — бере перевагу і в ім'я того поет, а з ним і нове село, приймає похід індустрії, може допевної міри й не ліричної, з людьми байдужими до „тихих казок“. У віршові як - найкраще передано величезний символ примиренного повороту озброєного технікою чоловіка назад на лоно зелених полів для їхнього опанування по - новому. Це символ приходу в життя села цілих нових поколінь, які жаль за лірикою старого поля офірують з радісним серцем за соціяльну правду праці без кривавого поту, сліз і утоми. Вірш писаний ще 1922 р., але й досі чіткістю вияву такого селянського змісту його ніхто не переміг. І таких по - своєму класичних віршів у Панова є кілька. Звичайно, це не виключає певних формальних хиб. Звичайно, тема змички села з індустрією, (містом) не може охопити всього життя нашого сьогодні але це корінний мотив нашого сьогодні, і в Панова він добре виходить.

До Панова треба підходити як до поета селянського — це ясно. Звідси та ідилічна солодкість його мрій і прогнозів на майбутнє, звідси його народні звороти: „гре-

чок білий килим" „колоски, нахиливши додолу", „в далекій сторонці" (рима—на сонці), „волошок ясні очі", „бренять бджоли" „ліхтарів намисто" і навіть „Димарі — буйне з і л л я машинового часу". Але це ж таке природне для селянського поета. Більш того, сприймання життя крізь селянські образи необхідне для поета, коли він орієнтується на відповідну сільську авдиторію, коли поет хоче, щоб його та авдиторія розуміла. А Панів приносить індустріялізм на село, і він приносить його словом і образом зрозумілим, а значить через те й більш активним. В цьому й полягає величезне значіння нової селянської поезії. Одгеткуючи романтику відсталих форм господарювання приносити з собою нові машинізовані й колективістичні форми найактивніш притягаючи до них найширші кола рад. села, говорячи до них їх мовою — це значить вести село до соціялізму. Таких письменників і поетів — сільських індустріялізаторів і комунізаторів — треба любити й цінувати. Вони бо допомагають тягнути найбільш важкі для підйому до соціялізму шари трудящих. Без них був би одрив міста од села, індустрії од поля, психіки комуніста з фабрики од сільського колективіста. І тут не дивно буде, коли найзавзятіший міський індустріяліст вітатиме такого селянського поета як А. Панів.

З його селянської поетичної установки витікає й те, що картинки чи то села, чи то міста в Панова такі реалістичні (і гусята і на буряках). Звідци й невишуканий але влучний епітет, зрозумілий і легко з'єднаний з основою: „місто м а н і р н е", „с и н і вітряки" „ранком, р о з с и п а н и й спів жайворонків", „з а с м а г л і груди". Малюючи місто й його індустріяльні вияви, Панів знаходить ясні й мальовничі фарби. Любов до села й до міста йдуть у поета рівнобіжно, про це він навіть пише в гарному вірші „Небо ясне й гаряче" (стр. 31). Навіть в своїх так би мовити „курортних" віршах — картинки Кавказу — Панів подає радість од перемоги залізниці (стр. 57), захоплення потягом (52), протиставляє старий романтизм новому технічному героїзмові — аеро (46). Ритм у Панова в основі старий,— тут поет не робить жодних кроків уперед, але він і не відстає од життя, як наша молодь: розмір в залежності од потреби розхитаний і навіть непогані приклади верлібрової структури („Полільниці" с. 14). Поет в малюванні любить метафоричність, більш того очоловічення мертвої натури (антропоморфізм), звідци витікає й той метафорічний еротизм якого чимало в Панова („На місто" 27, „Ельбрус" 48). Взагалі Панів дуже еротичний поет. Проте, часто Панів губить міру в своїй іділичності і тоді вірш його стає млявим і сахаринистим. Нерідко пропускає невитриманий образ, як от „птиці поклюють незаймані білі груди" — чого їм клювати? — це аероплани над верхів'ям Ельбруса. Можна було б вказати ще чимало мінусів у поета, але ще більше прийшлося б зупинитись і на тих плюсах, що їх дає в своїй поезії А. Панів. Як поет з певним своїм даром він найшов своє місце в українській жовтневій поезії, як один з кращих співців оновленого революцією села.

Василь Сонцвіт

АНТІН ШМИГЕЛЬСЬКИЙ. П а м о л о д ь. Поезії. В-во „Плужанин", 1927. Стор. 32, ціна 35 к.

Коли в нас на Україні переважають ті, що пишуть під Сосюру, то автор „Памолоди" до них не стосується, або ж стоїть антитезою. Я виводжу це не з вірша - кредо, бо взагалі не вірю у вірші - кредо, як у поезію; я міркую по книжці, що маю в руках.

Шмигельський оригінальний в барвах своїх образів, думок, тем. У нього свій особистий ритм. Навіть дивно, що сосюринський ямб, так поширений у нас, не опанував цим поетом. Ритм поезії Шмигельського не голий і чистий під калатушку,— він має якийсь унутрішній характер і іноді виявляється не в складах, а в самому ритмові настрою, де й пауза заміняє склад. Ось приклад:

Встав і пригадую, як ти дивилася,
Як відійшла — найменшу деталь.
І жаль моє серце ніби на вила взяв,—
Такий мені жаль...

Так само оригінальний він у словах: „неначе на вила взяв,— такий мені жаль".

Звичайно, це лише приклад і зовсім не виняток. Форми Шмигельський не канонізує. Коли його настрій переломлюється посеред вірша, він не боїться зламати й форму. Він не хоче тиснутися в рямці й використовує можливості.

Один достепний емоціональний рецензент зазначив, що в поезії Шмигельського немає настрою, що вона холодна. Прочитавши це означення, ви можете подумати, що автор „Памолоди" раціоналіст, або конструктивіст. Подивімось на деякі поезії:

„Вже не вернусь, (десь там пахне
смереччина)
Зник в далені твій тонкий силует.
Стежка моя хай стрімка, не заклечена.
Й сон цей і сум — на хвилину, на мент."

Можна сказати „вже не вернусь" і ви подумаєте: має гарну посаду, кватирю, і користується репутацією хорошого товариша... Але далі після „не вернусь" ідуть слова в дужках. Вони говорять „ не вернусь, а яка ж вона рідна Галичина (заголовок вірша „Дівчині з Галичини") яка близька, хочеться почути пах смереччини." Такі раптові ці слова — „десь там пахне смереччина". Вони емоційним струмком проти волі автора вриваються й каламутять його думку про те, що він не вернеться. Хто скаже, що тут немає настрою?

Далі наводжу ще приклади:

. То тут, то там на прозорім фоні
В струнким стремлінні мріє кіпарис.
Многовічний берег в крем'янистій броні
Схилився над морем й морю покорився".

Чи можна писати такий чіткий пейзаж без настрою, настрою людини перед грандіозністю розкішної природи? Не можна глибше й коротше висловити:

„Гірське чоло у надхмарнім полі
Стремить віки, як скований порив".

Цей незрівняний малюнок-пейзаж, де немає слова одного про людину, але де почувається людина в надхненім філософськім настрої, безумовно не можна рівняти з „теплою, душевною" банальщиною про те, що „вийду й стану на розі" і т. и. Тут глибока емоціональна філософія в цім „схилився над морем й морю покорився", і в цім „скованім пориві".

До речі про образи. Без настрою не можливо дати вдалий образ, бо тоді було б щось схоже на образи раціоналістів на зразок Слісаренкових „шлунків історії, що перетравлюють каміння подій", чи щось таке (наводжу з пам'яти). Для ілюстрації творчости поета наводжу рядки з поеми „Місто, Сільвестр і Z" не маючи змоги розглянути цю поему ширше. Подаю образи:

„Льот золотавих вітрин,—
Тож переливна ріка.
Вам елегантні вітри
Чемно цілують рукав".

Відчувається скривлена досадою, призирством усмішка в цих словах:

„ . . . На балкон
Кличе вино золоте,
Тьмяно гірким молоком
Пахнуть жінок декольте . . .
. . . Я із дикунських осель
Впав на залізну межу.
— Місто! Крути каруселъ!
Я вернусь до своїх — розкажу".

Ці образи не потрібують ремарок рецензента, вони говорять самі за себе.

В тематиці Шмигельського панують робітничі мотиви. Зрідка селянські й інтимні. Це треба вітати. В майстерстві поетичної творчости Шмигельський досяг багато. Про це свідчить його „Кримський ескіз", що з нього я вже наводив цитати. Як всякий культурний поет — Шмигельський бере в темах діяпазон від дядька, що згорбився йдучи за плугом, до розбещеної аристократії закордонного міста й до інтимних настроїв („Дівчині з Галичини," „Кримський ескіз" й ин.) Такий діяпазон радує, тим більш, що цей діяпазон показано в такій маленькій книжечці.

Проте, опанувавши мистецькими засобами, як довершений поет, Шмигельський мало подав нових думок, мало ідей. Так би мовити, філософія книжки в цілому не збуджує людини, не вражає.

Ось які мотиви домінують у збірочці: „Панів залізний трест зірвуть Сильвестрів маси". В нас це не нове і не дуже глибоке. Ця ідея є в „Сандро" і в „Місто Сильвестр і Z". В іншому вигляді вона є і в „Січневих днях". „Сандро" і „Сильвестр" мають своїми темами західню Галичину. Осторонь од цих поем стоїть поезія — „Дівчині з Галичини". „Вщент роз-

чавило стосиловим молотом казку мою і твою золоту". Що розчавило і яку казку? Чи не тут відповідь: „Знаю: надвоє нам стежку розколото"... Ці слова про „казку золоту" стосуються суто інтимного життя поета.

Зовсім осібно стоїть вірш „Кримський ескіз". Загально людська філософія цього вірша виходить від емоції, від настрою... настрою в обрисі гір, в контурах берегових скель. Поет почуває життя, настрій природи. Його скеля „Як скований порив" і „берег морю покорився". Не знаю чи варто радить поетам підходити до „гірського чола у надхмарнім полі" з киркою і з побідними „возгласами". Думаю, що не варто.

Плиткости й так багато в нашій літературі.

Я навмисне так мало торкнвусь вірша-кредо „Моє слово". Вірш цей наскрізь риторичний, правда з досить здоровими думками. І приємно почувати, що „Моє слово" не є поетичним рефлексом „поета". Він на нього не потратився.

Книжка зацікавлює, але ще не виявляє всебічно постати поета... бо хіба можна виявитись в 12 віршах? Будемо чекати другої книжки.

О. Ладен.

НАТАЛЯ ЗАБІЛА. Далекий край. Поезії. В-во „Плужанин". 1927. Стор. 32 in 32⁰. Ціна 35 коп.

Лірика нині являє собою мистецтво малої поетичної форми, де особливого значіння набирають окремі елементи поетичної мови. Для лірики характерне є те явище, що в ній значіння окремого слова та фрази відчувається гостріше, як значіння, зміст цілого твору. Для виявлення цих поодиноких значінь існує ліричний жанр у поезії. Вони ніби настромлюються в творі на один емоціональний тон, рідше на одну думку, і той тон або думку підкреслюють. Чергування поодиноких значінь в малій поетичній формі утворює значнісний ритм ліричного твору й заступає в ньому характерне для прози розгортання сюжету — викладовим способом. Ритм згуковий, розглядуваний в поетиці, становить лише акомпаньямент до значнісного, до чергування поодиноких змістів у творі.

Ліричний твір рідко буває, певніше просто не буває невтральний. Він або пропагує, вкладену до нього емоцію чи думку, як у революційному гимні, або ж порядком та характером своїх значінь, значнісним ритмом своїм накидає сприймачеві певну лінію поведінки. Можна показати, що значнісні елементи твору символізують собою загальні елементи нашої поведінки. Ліричний твір, з такої точки погляду являє собою символістичний запис певної лінії поведінки, що його кожний сприймач б. м. перекладає на конкретну мову власних життьових обставин. Кваліфікований поетичний твір символізує організовану, свідому поведінку, а твір примітивний таку ж і поведінку. В ліриці нагромаджується запас таких символістичних зразків конкретного поводження на всі випадки людського життя й цей запас певно збагачує скарбницю людського соціяльного досвіду... На розгортанні цих думок ми зупинимось в окремій розвідці, а зараз спробуймо пристосувати наше тимчасове визначення ліричного жанру до поезій Н. Забіли. Лірика „Далекого краю" здебільшого тенденційна. У поетки є дві характерні, емоціонально насичені думки, що проходять через усю збірочку, настромлюючи на себе окремі поетичні моменти. Може, краще казати про одну таку думку, розвинену в двох напрямках, про одну лінію поводження, гарно символізовану в збірці. Визначаючи цю лінію тим, що символістично зветься патосом творчости, ми постійно зупинятимемось коло слова „боротьба". Лісовий закон індивідуального життя:

„Боротьба за волю і за їжу,
Боротьба самиці за малят".

У зміненому вигляді що до обставин в основних рисах так само виглядає й соціяльне життя:

„Тут кожен крок политий кров'ю й потом,
Тяжкою працею тисячоліть.
Тому й пісні не сяють ясним злотом
І в мовчазній, захованій журбі
Сувора й вперта твориться робота".

Боротьба за волю, захист завойованої волі, спомини минулої завойувальної боротьби — так розгортається поетичний зміст збірки. Найбільш за все побоюється при такому розгортанні поетка впасти

в агіточний шаблон і, щоб уникнути одної небезпеки, вдається до другої — до стилізованого індивідуалізму. Вона пише „Один вечір“ на Ахматівську тему, примітивизуючи її —

Любий мій! Я перш за все самиця,
І для мене діти — перш за все.
. . . . . .
Ти пішов... А я уже не знаю —
Може, перш за все на світі — ти?

Маємо запис поведінки, наочно менш „кваліфікованої“, порівняльно до відповідних буржуазних зразків, і без конкретної специфічности нашого, нового побуту. У відомій в письменницьких колах поезії про чорну пантеру Н. Забіла оригінальніша, хоча досвідчений читач закидатиме їй винниченківщину („Чорна пантера і білий ведмідь“). Значнісний ритм цього твору справляє враження своєю простолінійною виразністю і в тій же простолінійності —

Має право жити тільки сильний,
Тільки сильний може взять мене —

ховається його навіяна індивідуалістичність, дуже далека від оригінальности.

Значнісний ритм усіх поезій Н. Забіли символізує і накидає читачеві цілеспрямовану, простолінійну і зчаста трохи спрощену життєву поведінку. Гнучкого і вихилястого занепадництва у Н. Забіли абсолютно немає. Вона агітує за здорове життя:

Співучі гасла липень розліпив:
Без краю — світла. Й сили. І здоров'я.

Дуже часто заглядає поетка назад, у минуле, завжди беручи для своїх балад одну, згадану вже, тему завоювальної боротьби за волю. Зраджений революціонер на березі холодного фінського озера і тиран-князь, що його вбили повстанці ще за часів Київської Руси, жінка робітника і символ, визволене сонце, — такі герої тих балад. Обережно, щоб не порушити художнього такту, але рішуче й не вагаючись, береться Н. Забіла до соціяльних, пролетарських тем. Робітнича трагедія на Ленських приїсках, найзнаменніша подія міжреволюційного часу, дала поетці тему для балади „Лена“. І велике почуття художньої міри спонукало її подивитись на криваве Лензолото очима жінки вбитого робітника. От побутовий уривочок з балади:

В два поверхи — піл. На ньому діти,
Мов зайчата в лісі на сніжку...
І даремно хоче їх зогріти
Безпорадна грубка у кутку.

В маненькій збірочці у Н. Забіли вміщено лише 12 поезій і зовсім немає порожніх рядків. Змістова насиченість і своєрідна свіжість творять поетці власне обличчя. З боку зовнішньої форми особливих закидів їй робити нема чому. Найбільший огріх — невиправдані русизми — чимало. Розглядаючи згуковий ритм збірки, як акомпанімент до значнісного, ми побачимо в ньому хороший музикальний супровід до останнього. Н. Забіла символізує в своїй поезії організовану і свідому (цілеспрямовану) поведінку, що її примушує вдаватися до стислих і точних розмірів. В поезіях, де значнісні елементи проходять широкими хвилями, Н. Забіла дає широкі хвилі і згукового ритму. Коротко кажучи, поетка вміє „зміст“ і „форму“ погоджувати в єдиному поетичному синтезі, і творчість її справляє на читача враження суцільне.

М. Доленґо

ІВАН ТКАЧУК. „Помста“. Ст. 30. Вид-во „Плужанин“. 1927 р.

Спілка письменників „Західна Україна“ виправдала себе. Крім альманаху „Західна Україна“, частіше почали з'являтися зразки революційної літератури, що малюють життя й боротьбу поневоленого українського трудящого люду по той бік кордону. За яскравою книжечкою Козоріса, можемо відзначити „Помсту“ Ів. Ткачука, що її видало в-во „Плужанин“.

В маленькій книжочці Ткачука — чотири оповідання. Всі вони мають за тему українське село по той бік радянського кордону, коли не безпосередньо („На панському лані“, „Помста“), то, у всякому разі, герої оповідань вийшли з поневоленого галицького села і мають звязок з ним („Безробітні“ та „Над Збручем“).

Оповіданнячка Ів. Ткачука надзвичайно щирі. Тому що вони короткі — справляють враження, ніби автор написав їх тоді, коли вже дуже хотілося писати, коли мовчати він не міг. Але звідси і неґативний бік

творів: ніби написано їх похапцем, ніби не оброблено їх до кінця.

Не звертає автор багато уваги на свої образи.

> ....„Тільки вітер, як завсігди, гуляє панськими ланами, бавиться спідницями й хустками полільниць та цілує дівчат та молодиць в лице і руки, в литки зарошені". (Стор. 8).

Образ дуже трафаретний, навіть заялозений. І здається, ніби Ткачук вживає його тому, що ніколи йому над цим думати, тому, що треба йому як-найшвидче сказати головне.

Насичено кожне оповідання матеріялом дуже багато. В оповіданні „Безробітний", цього матеріялу накопичено, може, й забагато. Смерть і дитини і жінки Степана, і злидні, і голод, і арешт, — не зважаючи на те, що все це потрібне було авторові для того, щоб герой прийшов до висновку:

> . . . „тоді, коли я в кузні залізо кував, коли збагачував своєю працею фабриканта, тоді я безробітним був, а тепер я маю багато, багато роботи". (Стор. 30),

— всього цього на маленьких дванадцять сторінок книжочки забагато, й разом з слабо опрацьованою формою, воно шкодить художності оповідання.

Загалом на ці чотирі оповіданнячка Ів. Ткачука слід дивитися, як на вправи, добрі літературні вправи, що служитимуть підвалиною для поглиблення літературної праці Ів. Ткачука.

Не зважаючи на трагічний кінець у всіх чотирьох оповіданнях, Ів. Ткачукові неможна закинути песимізму. Він просто констатує факти, що свідчать про тяжке поневолення трудящих в Галичині. І більше того. Коли поневолення й помста за його, це — твори, що домінують в творах західно-українських письменників та письменників, що пишуть про Західну Україну, то Іван Ткачук чи не перший вводить в українську літературу про Галичину й боротьбу, що точиться там, — елементи організованости. Коли в „Помсті" ще панує та сама партизанщина, що, скажемо, й в „Дванадцяти" М. Ірчана, то в „Безробітному", герой вступає в боротьбу, зрозумівши

> „ . . . таку просту істину, що більшовики не приходять ні звідки, що вони родяться, як говорив Стах, завжди й скрізь на вулицях великих міст, на фабриках, на заводах, в селах та тюрмах, скрізь, де тільки панує неправда". (Стор. 28).

І не зважаючи на тяжкий збіг обставин в особистому житті Степана, — „з осінніми вітрами" Степан іде по тяжкому шляху до організованої боротьби з визискувачами та тими, що поневолюють.

Це найпозитивніша риса чотирьох оповідань Ів. Ткачука.

Л. Піонтек

ВАПЛІТЕ. Літературно-художній журнал № 3. 1927 р. Видання Вільної Академії Пролетарської Літератури. Харків. Ст. 212. Ціна 1 крб.

Це число „Вапліте" показує певні виробничо-ідеологічні зміни і певний художній успіх у літературній частині журналу. Разом з тим у частині критичній „Вапліте" переходить до контр-атаки, захищаючи свої попередні, ніби-то вже змінені, позиції. Інформаційно-художній відділ зі статтями Л. Курбаса, І. Врони, А. Павлюка є досить змістовний. Йому можна закинути хіба деяку цехову вузькість у трактовці тем. „Шумує вино молодого українського мистецтва, але за цим шумуванням невиразно поки шумують класові сили і протиріччя", пише сам т. Врона.

Центральне місце в книжці посідає Панчова „Повість наших днів". Петро Панч після того, як ми йому закидали, що 25% його художнього успіху варт було-б підвищити, дуже посунувся вперед. „Повість наших днів" являє собою твір безсумнівно гідний пролетарського письменника. І справа тут зовсім не в офіційному додержанні відсотків ідеологічної витриманости, а в тому, що кожному письменнику треба бути свідомим своєї соціяльної лінії, инакше він піде манівцями і розпорошить свою художню увагу на дрібниці. Ідеологічна витриманість зосередковує художню увагу на певних явищах і типах. Повстаючи перед письменником, як художня перешкода на шляху до втілення його теми, вона примушує письменника напружувати увагу щоб дійти художности з додержанням ви-

тримановости. І не цілком дурно хтось сказав, що агітка являє в наші часи єдиний зразок мистецтва задля мистецтва, бо звертає на себе увагу не зміст її, зарані відомий, а форма, художність виконання. Цей парадокс (з одної рецензії в „Печать и революция") треба пам'ятати. Ми не пишемо „агіток" тому, що це надто важке художнє завдання. Художня „агітка" на зразок „Марсельєзи" та „Інтернаціоналу" успіх рідкий і величезний.

Петро Панч, пишучи оповідання на агіточну тему — перебудова заводу, — ускладнив свій сюжет, розгортаючи його в трьох планах і, поза тим, примушуючи враження від будови переламлюватись у психиці трьох або й чотирьох дієвих осіб по черзі. Панч написав складну подвійно обрамовану новелу, варту й уваги дослідувача - літературознавця. В новелі багато героїв і, хоч жаден з них не становить викінченого типу, але всі, і редактор Круг — головний герой в подвійному обрамуванні, і партизан Свир — основна постать новели і робітники на заводі, і німецькі робітничі делегати, — виглядають живі. Старі робітники — Автоном, Митрич нагадують характерних Панчових дідів з його плужанського періоду. Вони півселяни, півробітники і такий саме півселянський, півпролетарський є виклад „Історії одної несподіванки", що її дістав від робкора Туза редактор Круг.

> „Там, де на прокуреному степу стальною сіткою переплуталися рейки, сотні димарів стирчать у небо, мов старі палі на воді"

— так починається згадана „Історія".

Панчова повість, як і весь літературний відділ, виявляє з боку стилістичного цікавий нахил до і л ю з і о н і з м у. Панч намагається (а далі те саме чинять Яновський та Епік) за всяку ціну довести, що історія відбулася справді. Він напружує всі зусилля, щоб виправдати через надто природну обставу, до дискусії про бойчукізм включно, свій художній злочин — підробку робкорівського рукопису. А в тім заховати того факту, що робкор Туз відвідував плужанську студію і пише трохи під раннього Панча, хоч і краще, автор не схотів. Отже Панчів ілюзіонізм є до певної міри умовний спосіб малювання. Він особливо не перечить нашим засадам про динамічний та конструктивний реалізм (див. нашу статтю в „Гарті", ч. 1)... Останній трюк з пляшкою в Панчовій історії справляє динамічне враження.

У Гр. Епіка в оповіданні „В - осени" знов - таки історія з рукописом (м. і., може, хто знає, скільки тисяч років цьому стилістичному „прийому" ?!) і знов - таки ілюзіоністична передмова. В цій агітці — навиворіт, занепадництва, звичайно, немає, а є невдала, нехудожня стилізація під наше доморосле „занепадництво". Коли - б автор не спинився на самому початку дороги, він, може, дав би нам потрібну річ — хорошу пародію на те занепадництво. В кожному разі, краще було б, якби читачі могли не вважати на простолінійну серйозність цього твору і прочитати його, як веселу автопародію на попередні Ваплітянські настрої.

„Байгород" талановитого Юрія Яновського... Автор „Мамутових бивнів" демонструє, своїм звичаєм, нові експонати з його коштовної колекції революційних сувенірів. „Ось вони тут перед нею ці речі". Ці речі — фотографічна картка дівчини та гравюра з Дон - Кіхота — відограють ілюзіоністську ролю речових доказів цілковитої документальности твору.

Вік та юнацький романтизм Байгородського Дон - Кіхота — Кіхани повинні, очевидячки, виправдати фантастично - народницьке відображення революції, як виключно стихійного процесу. Революція, хоча - б і в Байгородському (50.000 чоловіка) маштабі, була значно складніша. Автор дивиться на неї очима Кіхани, надаючи останньому одну по одній якості, що звужують йому світогляд (юнацтво, романтизм, закоханість, дрібно - буржуазне походження і т. и.). Коли таких якостей не вистачає на те, приміром, щоб не зауважити існування в місті влади і партії, т. Яновський додає ще трохи романтизму від самого автора і рятує становище від зайвого ускладнення. Становище самого автора в романтичному „Байгороді" є суто - еквілібристичне. Поза своїм безпосереднім призначенням постачати ліричні відступи, він повинен ще переказувати про те, що відбудеться аж завтра і навіть про те, що відбудеться з Кіханою після його смерти

(22-й і 23-й розділи). В одному місці (14 р.) для виправдання тієї-ж абсолютної стихійности т. Яновський береться до логічних аргументів, доводячи, що наука про збройні повстання в містах не вийшла ще з дитячого віку (цю науку викладають в Військовій Академії і вона давно вже має поважні джерела, що на них міг би послатися автор[1]). Картина бою на вулицях Байгороду, центральна подія в оповіданні, така-ж фантастична, як і вся Байгородська революція. Ілюзіонізм потрібен авторові лише на те, щоб замаскувати фантастичність. Таке постійне маскування починає вкінці неприємно вражати своєю легковажністю. Стилістичне кокетування починає втомлювати читача. Треба ще відзначити, що в складному емоціональному тоні оповідання постійною нотою бренить гумор, мало погоджений з загальною ліричністю і не дуже дорогий що до його дотепности, такий собі футуризовано-малоросійський. Нещастя нашій літературі з тим гумористичним примітивом.

В цілому, ніяк не занепадницький наклеп на Байгородську революцію з художнього боку себе виправдує. Ідеологічно-змістового боку в „Байгороді" краще і для читача і для автора просто не шукати. Очевидячки, і за довершений художньо твір цю яскраву спробу вважати неможна.

Відділу поезій в 3-му числі немає (чи не за браком у складі „Вапліте" поетів?). Ваплітянський гість, Н. Щербина, дав щось невиразне і до цілковитої нечитабельности ідеалістичне, пояснивши під заголовком, що то „гаптовані думи".

„Наше сьогодні" подало рецензентові думку пристосувати до виявлення позитивної ідеології згаданої статті методу, що її рекомендує м. і. і для ідеологічної аналізи М. Йогансен в своїх останніх розвідках („Аналіза одного фантастичного оповідання" — „Вапліте", ч. 2 і попередні). Цілком одмінним шрифтом при такій аналізі треба друкувати — шухлядку на 131 ст., літературу — товар на 136 ст. і неприховане побоювання конкуренції на 139 та й инших сторінках. Виглядаючи з глибу фахової шухлядки, звідкіля не завжди ввічливо витягає Академію чомусь так одностайно ворожа до неї критика, редакційна стаття формулює завдання „молодого загону пролетарської літератури Вапліте", тоб-то його (загону) позитивну художню ідеологію: „вивести з решою нашу літературу з народницького смітника минулого й селянської наївности сьогодні на справжню путь творення пролетарської літератури etc." Ах, неохатяне! Це Вороному і Коцюбинському треба було витягати буржуазно-інтелігентську українську літературу з народництва, а перед пролетарськими „витягувачами" завдання стоїть трохи складніше і трохи діялектичніше.

Наша критика, на думку „Вапліте" в редстатті (в иншому якомусь місці Академія, напевно, мислить инакше...), здатна лише „на грубу лайку". Розглядувана стаття цього лайлетного канону не порушує. Поза лайкою, що її „по человечеству" треба зрозуміти і виправдати двох-змістовним становищем Академії в нашій літературі та цілковитим браком у романтичному складі „молодого загону" людей, здатних до критичного мислення над літературними явищами, поза ліричними відступами цих незвиклих до критичної зброї романтиків, в статті є кілька цікавих дотепів. „Пролетаріят не піде на те, щоб надто важливу справу — організацію своєї літератури обернути на дитячий літературний майдан, де „юні піонери" (не віком) будуть пробляти організаційні вправи". Невже-ж пролетаріят в особі його партії не йшов досі на те, щоб допомагати в організаційних вправах піонерам з „молодого загону „Вапліте", хоч ті вправи і струсили гарячкою пролетарську літературу УСРР.

Неприємно впливає призирливе відношення до „Плугу". Групі, середньої на український сучасний маштаб якости белетристів, що іменує себе, очевидячки, не цілком серйозно — Вільною Академією, треба не забувати, що найбільш довершений художньо прозовий твір за весь час існування „Вапліте" до 3-го числа журналу

---

[1]) Ген. Кирпичников. „Тактика уличного боя".

Тухачевский. „Стратегия и тактика гражданской войны". Також збірник статтів „Уличный бой" ПВИ. 1924 та инше.

включно дав не ваплітянин, а плужанин Головко.

Є ще одне пікантне місце на 136 сторінці, де виявляється, що „Вапліте“ не дали спроможности взяти участь в січневому з'їзді пролетарських письменників України! По-перше, це, м'яко висловлюючись, „не зовсім точно“... А по-друге, ми досі гадали, що з'їзд якихсь там пролетарських письменників такий нижчий од академічної гідности ваплітян, і ніяк не сподівались на такі скарги.

Інформаційний відділ у журналі добрано з метою довести, що „Вапліте“ в своїй „Кіханській“ (див. опов. Яновського) ролі не одиноке на полі нашого мистецтва. Жвава Курбасова доповідь з її фаховою вузькістю і глибоким захопленням являє собою дорогоцінний людський документ до історії сучасного театру. Деякі узагальнення „Шляхів Березоля“ досить сумнівні, як цей закид критикові, що „закони мистецької еволюції однакові для всіх“ (155 ст.). Доповідь про те ми вже чули на театральному диспуті.

Статтю І. Врони — „На шляхах революційного мистецтва“ присвячено 1 Всеукраїнській виставці АРМУ (асоц. рев. мист. Укр-ни). АРМУ висунула гасло боротьби за форму і за формальну якість та культуру мистецького твору, давши потрібну одсіч нашим доморослим ахрівцям (від АХРР — асоц. художн. рев. Росс.) і загальній „ахрізації мистецтва“, що загрожувала кинути мистецтво і мистецьку молодь в обійми живих ще назадницьких, відсталих течій. Сам автор статті в кінці примушений робити виправку на класовий фактор.

Стаття А. Павлюка, скінчена в цьому числі, про „Нову чеську поезію“ підкреслює високий художній рівень тамтешньої пролетарської поезії. Ми раді з успіху братньої літератури.

Відділ бібліографії присвячений виправдувальним контр-атакам. Audietur et altera pars! Ми аж ніяк не заперечуємо за „Вапліте“ права на виправдування... може й ми де в чому помилились. Мусимо, проте, до рецензії на „Гарт“ додати фактичне спростування: гасло — „ученье свет, а не ученье тьма“ вигадав не Хвильовий, а ще Панько Куліш, а Хвильовий лише скомпромітував це гасло своїм „кіханізмом“. Ergo нагадати, між иншим, про те, що гасло кваліфікації без ніякого Хвильового потрібне і сучасне, що скомпромітувати його Дон-Кішотам модерністичної абетки не вдалось і не вдасться, — треба було.

Рецензент не зрозумів, присвятивши чималу увагу статті М. Доленґа в „Гарті“, стилевої кваліфікації, конспективно нагаданій в статті. „Ідеалістичний стиль“, протиставлений реалістичному або матеріялістичному, вигадав не М. Д., він фігурує в різних авторів, переважно, в істориків мистецтва, але останній час і в літературознавців та навіть у критиків з одіозного для „Вапліте“ журналу „На литературном посту“. Доленґо не відмовляється популяризувати і прикладами з'ілюструвати свої погляди на кваліфікацію стилів, коли це питання, в популярній літературі неосвітлене, цікавить академиків.

М. Доленґо

Р. Sc. Беручи на увагу непорозуміння з рецензією Д. на попереднє 2-е число „Вапліте“, мушу попередити своїх читачів, що я, М. Доленґо, справді таки вважаю без ніяких до того особистих причин, що твір А. Любченка, вміщений у 2-му числі, не є твір художній, а являє собою просто невдалу спробу в невластивому письменникові жанрі. Твір О. Копиленка „Мати“ вважаю за художньо сильніший, але вбачаю в ньому разюче, антихудожнє порушення принципу художньої економії. Автор виробив собі напружений, саркастичний тон викладу і не знайшов досі відповідного тонові об'єкту. В оповіданні „Мати“ він ілюструє прислів'я „за мухой с обухом“... Непогодження викладу з дрібною темою справляє на читача неприємне враження.

М. Доленґо

ХРОНІКА

У ВУСПП

Всеукраїнська Спілка пролетарських письменників розпочала видання своєї бібліотеки. Досі накладом ВУСПП уже вийшло 3 книжки: Ів. Микитенко „Брати", Іван Ле „Ритми шахтьорки" та В. Коряк „Хвильовистий соціологічний еквівалент".

Здано до друку збірки вибраних поезій М. Доленга, Г. Косяченка, О. Влизька.

Нещодавно накладом ДВУ вийшли такі книжки членів ВУСПП: І. Ю. Кулик „В оточенні", зб. поезій, О. Кундзіч, „Село Вовче", зб. оповідань, Д. Загул — Балади Шіллера (переклади), Л. Первомайський, „Земля обітованна" (повість), В. Сосюра — „Багряні гони".

В ЛІТОРГАНІЗАЦІЇ „МОЛОДНЯК"

Видавництво „Пролетарий" починає видавати бібліотеку журнала „Молодняк". Здано до друку О. Кундзіч — „В ущелинах республіки," — новели, В. Кузьмич — „Італійка з Мадженто" — повість, І. Ковтун — „Початкуючий," — літер. гуморески. Готуються до друку: збірки прози Л. Первомайського, О. Кундзіча — „Гіпс" — новела, М. Дієва, А. Клоча та Л. Смілянського збірники прози; збірки поезій: Петра Голоти, П. Усенка, О. Донченка; критика: Б. Коваленка, В. Юринця та В. Коряка.

У „ПЛУЗІ"

З осени організація „Плуг" переводить перереєстрацію своїх членів. Принципи: активна літтворчість та якість, відповідність у своїй творчості та діяльності — до основних завдань спілки.

До 10-х роковин Жовтня „Плуг" має видати брошюру „Плуг за 5 років" (історія, діяльність, досягнення спілки). Готується матеріял до 4 альманаху „Плуг".

У ВИДАВНИЦТВІ „ПЛУЖАНИН"

Видавництво „Плужанин" друкує книжку С. Пилипенка „Любовні пригоди" та поезії І. Кириленка. Готується до друку збірник оповідань О. Тургана та 2-ий десяток „Веселої книжки".

У ДВУ

ДВУ видає роман Винниченка під назвою „Соняшна машина" на 45 аркушів. Роман вийде в 3-х томах.

Цими днями вийде перший том творів М. Хвильового. В основі тому — „Сині етюди". З світових письменників ДВУ видає Е. Золя збірник творів — 10 романів в 20 томів на 200 аркушів. Друкується також збірник творів Роні Старшого.

Незабаром ДВУ має видати Білоруський Альманах на 10 аркушів. Здано до друку першу частину бібліографічного покажчика „10 років української художньої літератури".

У ВИД-ВІ „ПРОЛЕТАРІЙ"

Вид-во „Пролетарий" видає збірник творів М. Горкого українською мовою. До збірника входять „Мати", „Фома Гордєєв", „Мої університети". Те ж видавництво видає в перекладі на російську мову Івана Франка — „Ради домашнього огнища".

ПО ИНШИХ ВИДАВНИЦТВАХ

Вид-во „Рух" видає книжку С. Пилипенка під назвою „Кара" зб. оповідань. У вид-ві „Український Робітник" друкуються байки С. Пилипенка.

Книгоспілка видає твори Ґі де-Мопасана. Вже вийшов роман „Життя".

В БУДИНКОВІ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. БЛАКИТНОГО

Будинок Літератури має розпочати роботу 1-го вересня. Зараз переводиться ремонт і підготовча робота в книгозбірні до зимової роботи.

Книгозбірня одержує майже всі видання з Рад. України, а також літературу з Західньої України, крім цього Управа Будинку має передплатити низку французьких, німецьких, англійських, польських та чеських журналів з поля літератури та критики. Зараз вже приблизно намічено програму роботи Будинку з 1 вересня по 1 січня 1928 року. Мають відбутись диспути: „Які нам потрібні журнали", „Яка має бути газета", „Образотворче мистецтво на Україні", доповіді: „Американська література", — І. Кулика, „Театр Західньої Европи" — Лесь Курбас, „Українська закордонна література", „Українське мистецтво та 10 літ революції", „Українська література за 10 років революції", вечори: пам'яти В. Блакитного, пам'яти Заливчого, Чумака та Гната Михайличенка, ювілейний вечір О. Кобилянської й ин.

Окрім того, Будинок імени Блакитного має улаштувати низку вечорів у робітничих клубах.

Будинок Літератури ім. Блакитного купує для книгозбірні комплекти старих українських журналів („Літературно-Наук. Вісник", „Шлях", „Шляхи", „Ілюстрована Україна", „Зоря Галицька", „Українська Хата", „Украинская Жизнь", „Киевская Старина", „Основа" і т. д). З пропозиціями звертатись на адресу: Харків, Каплунівська, 4, Будинок Літератури.

БУДИНОК ПИСЬМЕННИКАМ

Заходами Правління житлокооперативу письменників „Слово" і за допомогою Харківського Окрвиконкому, Укржитлоспілка та Цекомбанк видали на побудування будинку, житла для українських письменників 150 тис. карб. Раніше окружний комітет допомоги письменникам видав уже 50 тис. карб. на цей будинок. Всього на будинок потрібно 800 тис. карб. Окрвиконком підніс питання перед відповідними органами, щоб ці кошти було відпущено. Окрвиконком дав ще 3 тис. карб. на допомогу українським пролетарським письменникам, що потрібують допомоги.

Крім того, Комунгосп погодився відвести в нових будинках 45 кімнат для письменників.

ВІДОЗВА ДО ЄВР. РЕВОЛЮЦІЙНИХ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ

Ініціятивна група єврейських письменників у складі т.т.: Д. Гофштейна, І. Фефера, А. Абчука, М. Аронського, А. Кагана та представників літературних угруповань молоди: Вейнермана, Котляра, Вінницького і Тузмана звернулися до євр. революційних письменників України з такою відозвою: „В декларації євр. революц. письменників, що її оголошено в журналі „Ді Ройте Вельт" ч. 5-6, говориться про те, що в євр. письменників є прагнення до відповідної організації пролетарських письменників, щоб працювати спільними силами. Ми вважаємо, що „організація пролетарських письменників „ВУСПП" відповідає нашій меті та методам роботи.

Ми закликаємо всіх пролетарських та революційних письменників України, що визнають за потрібне утворити літературу єврейських пролетарських мас, пліч-о-пліч з пролетаріятом инших націй — об'єднатися навколо ВУСПП-у.

Ми висловлюємо свою цілковиту впевненість у тому, що вступ єврейських письменників у загальну сім'ю пролетарських письменників спричиниться до дальшого буйного розвитку євр. пролетарської літератури й допоможе виявити нових письменників, що мусять і мають вийти з пролетарського оточення й робітничої інтелігенції".

Щоб провадити це об'єднання євр. пролет. і революційних письменників навколо ВУСПП-у, ініціятивна група скликає в кінці вересня Всеукраїнську нараду всіх тих, що висловлять свою згоду вступити до ВУСПП-у. Про дату скликання наради буде оповіщено окремо. Заяви та запитання треба адресувати — Київ, вулиця К. Маркса, 10 — 17, І. Феферу.

11-ті РОКОВИНИ СМЕРТИ ІВАНА ФРАНКА

Школи, культосвітні установи та організації, видавництва так на Україні Радянській, як і в Галичині цього року відзначили 11-ті роковини смерти Івана Франка. По школах відбулись урочисті збори, присвячені літературній громадсько-політичній та науковій діяльності Франка. У Харкові школа ім. Франка провадила цілий франківський комплекс. Ця ж школа випустила накладом видавництва „Рух" спеціяльного збірника статтів та розвідок про життя і працю Франка.

Видання франкових творів. Видавництва „Книгоспілка" та „Рух" видають повні зібрання творів Ів. Франка в 32 томах. Уже вийшло 14 томів. До 11 річниці Франкової Книгоспілка випускає великого збірника під загальною назвою „Франко". Крім того, Книгоспілка має випустити популярну бібліотеку для села з творів Франка.

Франко російською мовою. Вид-во „Український Робітник" видало збірку Франкових творів російською мовою — „На дне". В збірці є стаття А. Річицького: Переклади за редакцією І. Айзенштока. Вид-во „Пролетарий" друкує в перекладі О. Немоловської за редакцією С. Пилипенка роман І. Франка „Ради домашнего очага".

День Франка в Галичині. В Галичині хоча й було відзначено день смерти Ів. Франка (28 травня), проте, вирішено більш масово відзначити цей день 12 червня, коли минає 50 років з дня першого арешту Франка.

Серед українського населення Галичини переводиться збирання коштів на пам'ятник Франкові. Вирішено поставити два пам'ятника Франкові: один на могилі, а другий — на подвір'ї Львівського академічного будинку.

Матеріяли про Ів. Франка. Наукове Т-во ім. Шевченка у Львові, для вшанування пам'яти Ів. Франка на 11-ту річницю з дня його смерти, виготувало до друку десять томів оригінальних матеріялів про Івана Франка та кілька досі ще не друкованих Франкових творів. Перший том цих матеріялів і творів вийде ще цього року.

Галицьке Т-во письменників ім. Франка. У Львові утворилося Т-во письменників і журналістів ім. Франка. На чолі стоїть В. Стефаник. Це Т-во звернулося з закликом до громадянства про допомогу збудувати літню оселю для недужих і виснажених письменників і журналістів. Т-во дістало в подарунок шмат землі в Ялті, в Карпатах і тепер тільки бракує грошей на побудову оселі.

Це Т-во є перша спілка робітників пера в Галичині, що повстала для захисту матеріяльного становища своїх членів.

ЮВІЛЕЙ КОБИЛЯНСЬКОЇ

Українці Буковини жваво готуються відзначити ювілей відомої письменниці Ольги Кобилянської. Незабаром минає 40 років її літературної діяльности. З приводу цього ювілею, в Чернівцях відбулися збори представників різних організацій, на яких ухвалено створити ювілейний комітет. На цих же зборах вирішено святкування ювілею Кобилянської призначити на початок осени.

ЛІТЕРАТУРНЕ ЖИТТЯ БІЛОРУСИ

Відомий білоруський письменник Янка Купала випустив з друку нову поему „Могила Льва".

З'їзд літоб'єднання „Маладняк", що мав відбутися у квітні місяці ц. р. — відкладено до жовтня. „Маладняк" зробив перероблік членів, після якого залишилося в ньому 60 дійсних членів.

БІЛОРУСЬКО-ЄВРЕЙСЬКИЙ ФІЛЬМ „КАРЧМА"

На Україні вже є два білоруські фільми — „Лісова Бувальщина" та „Повія". Тов. Чарой та Оршанський приступили до розробки сценарія „Карчма". Цей сценарій відбиватиме життя та побут білорусів та євреїв.

ЛІТОБ'ЄДНАННЯ ЛИТОВСЬКИХ ПОЕТІВ ТА ПИСЬМЕННИКІВ

Уперше в СРСР, у Мінську, при робітничому литовському клубі, утворено об'єднання литовських пролетарських поетів та письменників.

„ЧЫРВОНАЯ УКРАЇНА"

Державне видавництво Білоруси незабаром випускає альманах з української літератури білоруською мовою. Цей альманах „Чырвоная Украіна" розраховано на 20 аркушів. У ньому візьмуть участь майже всі сучасні українські белетристи та поети. Альманах матиме велику критичну розвідку — статтю, що ознайомлюватиме білоруських читачів з українською літературою.

ПРОТЕСТ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ

Надзвичайні збори письменників Радянської України, що об'єднані в Всеукраїнську Спілку Пролетарських Письменників (ВУСПП), Вільну Академію Пролетарської Літератури (ВАПЛІТЕ), Спілку Селянських Письменників (ПЛУГ), в організацію „Молодняк", в організацію „Перевал", та письменників позагрупових, до краю обурені нечуваним злочинством, що його вчинила підла рука міжнародньої реакції над тов. Войковим у Польщі, виносять перед сумління культурного людства всіх країн свій непримиренний протест.

Перед цілим світом ми складаємо наш глибокий жаль на свіжу домовину чесного і мужнього оборонця Соціялістичного Союзу, того Союзу Республік, де вперше в історії людства наука, культура й мистецтво дістали незміряну можливість розвиватися вільно, і в нечуваних до цього часу маштабах.

Ніякі дипломатичні заходи тієї країни, що припустила на своїй території цей терористичний акт, ніякі компенсації з боку злочинців не зможуть ніколи затерти в нашій пам'яті глибокого карбу, що заліг у ній від пострілів наймита міжнародніх імперіялістів.

Ми знаємо, що постріл в серце т. Войкова не є нещасливий випадок. Ми переконані, що це є один із тих кривавих знаків оклику, що розставляють їх розбійники й пірати всесвітнього капіталу між шифрованих рядків свого пекельного плану, за яким вони хижо прагнуть втягти Союз вільних республік до нової війни, в хаос божевільного розгулу смерти й руйнації. Їхня мета — обернути фортеці творчого генія нової людини, що прийшла до великого історичного життя, на чорне згарище і мертву руїну й натомість затвердити культуру насильства, знущань та розбою.

Нам не треба шукати доказів. Кожний місяць і кожний день приносять нам ці криваві докази! Трагічна смерть Воровського, імперіялістичні загрози Керзона, розбійний напад на представників Союзу в Пекіні, злочинства в торгпредстві в Лондоні, акт порушення дипломатичних взаємин з СРСР, постріли на Варшавському вокзалі в груди тов. Войкова, нарешті, бомби в Ленінграді — який нерозривний, зрошений кров'ю, ланцюг!

Ми в обуренні кричимо:

Справа миру цілого світу під загрозою!

Ми, письменники України, що стали свідками й учасниками великої культурної творчости мас, заявляємо:

— Над цією творчістю брязкотять імперіялістичні мечі і рвуться бомби — передвісники страшної війни. Тому, сковані єдиним непоборним бажанням зберегти мир і життя мільйонів, ми ще щільніше згуртуємо свої лави навколо Союзу Рад.

Ми, що стали на сторожі нової культури, разом із цілим радянським суспільством, станемо й на обороні миру для щастя трудящого людства.

Ми закликаємо письменників усіх країн та народів, що їм дорогий розквіт творчих сил трудящих мас, підтримати нас у цьому обуренні й протесті проти ударів на голову Радянського Союзу.

Ми певні, що в ту хвилину, коли нам доведеться стати збройно проти цих ударів, ці письменники будуть з нами, а не проти нас!

НА ЗАХОДІ

НІМЕЧЧИНА

Новини з німецької прози.— Нова німецька проза бере свою основну лінію виключно від Генриха Мана. Лінія ця визначує переламову добу між XIX і XX в., тоб-то визначує ті дороги, що провадять від індивідуалізму до колективізму. В житті однієї особи мусить відбиватися життя цілої доби, в стражданнях цеї особи мусить відзеркалитися страждання цілої сучасности. Про свідомість цього напряму змагається тепер молодий світ німецьких епиків. Що ні один з них ще не знайшов ключа до цеї нової форми в однолитому кшталті, що всі ще занурені в описах осіб для їхніх ціх індивідуальних — цим пояснюється вся сучасна розхристаність німецької прози. Одначе деякі автори вже досить далеко зайшли по цій дорозі Генриха Мана. Німці мають уже таких прозаїків, що їхні спроби є не тільки поважні, але й прегарні. Поняття колективізму всім їм спільне, помимо всіх різнородностей напрямку, мети й умов праці. Тому одночасно можна проаналізувати критичне споглядання тенденційного (Zecha) Зеха, цигана Голляндра й західньо зорієнтованого Шіцневе.

Типовим розвоєм є розвій Павла Зеха. Перші твори, що він їх написав під впливом Рільке, колись вчасного, сантиментального, ще не гостро-конкретного поета романтичної мли, після чого поступово письменник входить у нову фазу свого розвитку, що її завданням стало — змальовування нужди та бід цеї доби. Фальшиво сприйнятий Рільке минулого перестає йому бути за зразок. Сучасність набирає істотного значіння. Зех хоче стати німецьким Золя. Неможна тут розглядати його величезних кількісно творів. Скажемо пару слів лише про його останню повість. Перш усього одна лише назва цеї повісти чогось варта — „Дурне серце". Цей титул книжки міг би бути титулом цілої творчости Зеха. Зех видав під цею назвою чотири новелі; оповідається в них про ту саму людину, що живе в нормальних умовах доти, доки її дурне серце не складе їй дулі, виб'є з рівноваги, спровадить у вир пригод, поки сили його неможна подолати. Змальовуючи ці типи, Зех змальовує себе. Свою остаточну мету він бачить в оголеній, холодній, ясній відбитці нужди. В своїй „Історії одної бідної Жанни" він описує долю бідної, покинутої дівчини, яка через п'яне кохання молодости доходить до самотньої старости. В „Повороті Переґріна" Зех в любовному переживанні сина фабриканта до доньки вчителя протиставить дві суспільні класи і знову постає любовна анегдота двох звичайнісіньких людей. Зех найтиповіше втілює те, що є в лінії змагання про форму Генриха Мана. Це змагання цілком варте того, щоб його оцінити за щирість, з якою він його провадить.

Вольтер фон-Голляндер вихідний пункт своєї творчости також знаходить у індивідуалізмі. Єдиною проблемою його творчости є зворушливо-вразливий момент у житті людини. Однаково в „Легенді про мужа" і „Меті сповнення" видно великі стилістичні заміри. Мало таких письменників, щоб так субтельно й ретельно опанували найтонші вібрації мови, мало хто так майстерно пише, до найдрібнішого звороту виглаженим стилем. Його персонажі також такі самі: тікаючи від путів кохання, в результаті потрапляють у них. Всі божевільством починають і ним кін-

чають, бо хоч вони того божевільства й бояться, але й самі його творять і самі йому піддаються. (Сам Голляндер походить зі старої здегенерованої шляхетської родини, збочив у бік зневіреної богеми). Але протягом останніх років сталася поважна й глибока зміна в поглядах Голляндра. Зрозумів, що образ загальної нужди є цінніший, ніж малюнок власної біди, блуканини й непевности. В „Домі маячіння" пощастило йому одної особи змалювати таку ж недолю цілого середовища того міста, де жила та особа. Дрібне міщанство Берліну знайшло тут точну відбитку свого упадку, з усім своїм убожеством, політичними побоюваннями, любовним голодом і малою групкою шляхетних гульвіс. „Дім маячіння" є архитвором, що виявляє всю нестійність сучасного міста в справжній ірраціональності мистецтва.

Макс Герман-Майсе заслуговує занотування завдяки одному творові із збірки „Зустріч", яка є зворушливо-вразливим документом німецької післявоєнної поезії. Є це новеля „Die Klinkerts". Герой її відданий з цілої душі своєму хлібодавцеві — фабрикантові, візник, який раптом попав у вир революції. Підчас війни цей візник був есдеком і належав до найпоміркованніших робітників. Підчас революції його обрано за голову робітничої ради. Герман по-мистецькому показує, як ця людина, яка в суті речи нічогісінько не знає в класовій різниці, яка десятки літ ходить у ярмі наймита в традиційно „доброго пана" запропащує справу робітничої ради тому, що й далі слухається свого „поступового" пана в той час, як з усією рішучістю мусів би боротися з ним. Ціле становище німецьких меншовиків після війни й перехід їхніх поступових елементів до комунізму, Герман показує з надзвичайною яскравістю на цій одній особі. Якби Генрих Ман мав сказати, хто найкраще розвинув його традиції, то напевне сказав би, що Герман Майсе.

Оскар Маврус Фонтона завжди послуговується стилем, який найкраще відповідає його творчій роботі. Не творить він чогось однолитого, лише піддається стилеві, що його вимагає даний твір. Бере він звичайні старі теми, що давно вже відомі повістярам, і творить з них нові твори, перетворює їх з точки погляду теперішнього часу. Мета цього письменника — різносторонність. В той час, коли інші силкуються вибитися на одній якійсь ділянці наперед, Фонтона працює на всіх ділянках і хоч ніде не стоїть на першому місці, але скрізь досягає цікавих результатів. (Такий же тип універсальности репрезентує в ділянці поезії Клябунд, запеклий ворог фахівства).

ФРАНЦІЯ

Нагороди Французької Академії. — Велику нагороду Французької Академії за літературний твір цього року одержав Joseph de Pesquidoux. Цей письменник завжди був осторонь від „великого" (богемського) літературного світу. Власник невеличкої садиби (середняк), значну частину року перебував на селі, старанно працюючи в полі та викохуючи худобу. Десять літ тому хтось такий умовив його спробувати дещо написати із життя сучасного французького села. Дебют вийшов цілком добре, що й заохотило його до дальшої праці. „Les travaux et jeux rustiques", „Le livre de raison", „Ghez nous", „Sur la glébe" — це назви його найважливіших праць, в яких „пункт" ваги лежить головно не на фабулі, лише на описах, і повні духу єднання з природою, тваринним світом та людською працею, що знайшло свій вираз у соковитій прозі.

Нагорода за повість припала Joseph'obi Kessel (з походження єврей з України). Служив як літун французький, потім був у Врангеля. Протягом останніх літ провадив авантурне життя, наражаючи себе на небезпеки. Перша його книжка була збірка новель з російського життя й революції п. н.: „Dans la steppe rouge". Здобув слави письменника своєю повістю „L'équipage". Острий конфлікт особистий двох мужчин виступає тут у формі запеклої повітряної боротьби. Оголошена минулого року повість „Les captifs" змальовує дію в санаторії сухотників (цей мотив спеціяльно спонукує сучасних письменників: досить згадати „Зачаровану гору" Томаса Моната „Останній розділ" Кнута Гамсуна). Остання праця Кесселя — це

том „Les colurs purs“ — три оповідання, „Mary de Cork“, „Makhno et sa juive“, „Le thé du capitaine Sogoub“.

Міжнароднє бюро перекладів. — Літературно-артистична комісія при Міжнародньому Інституті інтелектуальної співпраці у Парижі скликала на 18 — 19 травня ц. р., засідання експертів у справі перекладів. Засідання відбулося під головуванням Валері Ларбавд за участю делегатів Америки Південної, Німеччини, Еспанії, Італії, Угорщини, російських емігрантів та Франції. Постановлено зорганізувати міжнароднє бюро перекладів, що їх має визначити інститут після того, як спишеться з відповідними літературними організаціями різних країн. Членами бюра мають бути не делегати загальних держав, а делегати мов (народів). Запроєктовано також бібліографії перекладів, визначення нагород за досконалі переклади, видача субсидій на переклади, що вимагатимуть особливої праці, боротьбу з кастрацією й перекручуванням текстів підчас перекладу, поліпшення бернської конвенції, наскільки справа торкається перекладів.

Нагорода літературна винороб ів. — Нагороду літературну французьких виноробів у сумі 10.000 фр., що щойно минулого року її уфундовано, було визнано Раулеві Панчохові, а цього року Маврикієві Бриллянтові, відомому каталонському письменникові, секретареві місячника „Le Correspondant“. Загальне зацікавлення Бриллянта є дуже багате: поезія, музика, малярство, танець і, нарешті... астрономія (як теоретична, так і практична).

Дорога книга. — Накладом видавництва Еміля - Павля (Emile - Paul) видано в кількості 225 примірників чудову книгу п. назв.: „Tableaux de Paris“, що дає повний образ сучасного життя Парижу в усіх його найрізноманітних проявах. У книзі взяли участь 20 найвизначніших письменників і 20 найкращих малярів. Один примірник цеї книги коштує 2000 і 4000 франків.

АНГЛІЯ

Живуть собі... — Бернард Шов виїхав з літературного кварталу Лондону, Adelphi Terrace, де мешкав протягом 30 літ, і переїхав до Whitehall Court, найелегантшої дільниці міста, де мешкатиме поруч Велса. — В грудні Шов виїздить до Індії, в гостину до Рабіндраната Тагора.

Позаздрив Сервантесові. — Остання повість Честертона має назву „The Return of Don Quixote“. Зміст її такий: молодий бібліотекар лорда Seawood (Севуда) Міхаель Герне, спеціяліст середньовіччя, що вивчає цілком байдужу більшости людей річ і тому не викликає серед них ніякісінького зацікавлення, не на жарт бере на себе ролю Ричарда - Левове Серце, яку йому призначено у середньовічному видовищі, впорядкованому у Севуд Аббе. Одначе найдивніше те, що й инші члени товариства впадають в божевілля середньовіччя. Лорд Севуд, який приходить послухати антисиндикалістичної промови Черне, довідався, що за часів середньовіччя ознайомлені з якимсь ремеством мистці вчили несвідомо того самого і своїх учнів, а він, лорд Севуд, ніяк не знає нічого. Під кінець повісти романтичний бібліотекар сумно виїздить старенькою бідкою. „Сервантес — каже Честертон, — гадав, що романтизм вимер і що розум повинен стати на його місце. Але я скажу, що за наших часів розум умер і що його старі літа в значно меншій пошані, ніж були старі літа романтизму. Треба мати передчуття до якогось сильного й безпосереднього виступу. Треба чекати когось такого, що має віру у можливість успішного змагання з велетнями“.

ІТАЛІЯ

Проти Піранделло. — З нагоди всеєвропейських чуток про майбутню нагороду Піранделло премією Нобеля, один німецький критик виступив проти нього з дуже гострою статтею, кажучи у ній, що абсолютно не можна говорити про якийсь світогляд Піранделло, чи про „піранделізм“: випадкові, фрагментальні його думки ніяк не можна уложити в якусь систему. „Кожна з його драм — це тільки здраматизовані мандрівні людські афоризми, або точніше — софізми, з яких один актор робить собі велику маску, другий — малу, а, взагалі, всі разом грають ролю дурнів, не завважуючи цілком маніпуляцій логіки, що потрібна акторові для паро-

доксального виявлення своєї особистости. Піранделло є чудовий сценічний майстер, одначе не є мислитель. Має стільки спільного з Ібсеном, як Gorgiasz з Платоном. Аджеж у давній Греції не дали б Gorgiasz'ові, нагороди Нобеля.

„Військова реформа" Марінетті. — Марінетті оголосив „impero" свого проєкта „військової реформи". Головне саме цього „проєкту в тому, що на випадок війни у майбутньому до війська повинні бути прикликані в першу чергу старші люди, почавши від 60-ти літ, а потім уже молодші і т. д. Метою цього є — збереження для країни на повоєнний час молодих сил, що безперечно більш потрібні й корисні, ніж висилкувані старі діди. „Чи ж не краще їм, нарешті, — питає Марінетті, — згинути десь на полі бою? „Крім того, майбутня війна зовсім не вимагатиме спеціяльно сил фізичних, скільки старечої розсудливости та повної зрілости. Молоде покоління мусить бути покликане тільки в останній момент, коли цього буде вимагати катастрофічний стан фронту, або остаточне знищення ворога. В цей спосіб буде полагоджено також таке важливе питання, як справа молодих жінок, що, позбавлені своїх молодих чоловіків, раз-у-раз нав'язують стосунки зі старими, що, крім захованої розпусти, нічого иншого державі не можуть дати.

БЕЛЬГІЯ

Нещодавно часопис „Europa" вмістив статтю Fr. Hellensa про сучасну літературу Бельгії, що подає нам такі відомості:

Перший великий письменник Бельгії, що пише по-французькому, це Karol de Coster, автор „Légende d'Ulenspiegel", народився в 1827 р., у Монахіумі. Де-Костера, як і Едмунда Пікарда і Каміля Лемонієра, можна вважати за попередників того руху, що прибрав тепер назву „Молодої Бельгії", початок якого постає десь від 1880 року. Пікард, знанний правник і політик, був рівнож і різнобічним письменником, а деякі його книжки мають довготривалу вартість. До таких книг належать головно: „Scénes de la vie judiciaire", „La vie simple" і т. и. Каміль Лемонієр є найвизначніший повістяр бельгійської літератури. Його націоналізм має дуже окромішній тон — є дуже фламандський, рубенсонівський, незвичайно колоритний і повен субтельної побудливости. Найліпшими повістями Лемонієра є: „Le mâle", „Le petit homme de Djeu", „L'homme ou amour", „Le vent dans les moulins" і т. и.

Рух, що має назву „Молодої Бельгії", робить початок зарисові нової ділянки тієї літератури, що досі була нехтована в Бельгії і що тепер здобуває собі належне місце серед мистецьких творів країни. До групи „Мол. Б.", свого часу належали такі письменники, як от: Верхарн, van Aerenbergh, Роденбах, Girand, Gilkin, Walser та инші. Цей рух заявляв себе у житті за допомогою часопису „La-Ieune Belgique", моральний вплив якого був велетенський. Чимало спричинився цей часопис до зазнайомлення Бельгії з французьким парнасізмом, а перш усього з Боделером; поза тим, дякуючи своїй бойовій поставі, звернув він увагу на низку талановитих поетів-письменників самої Бельгії. Макс Вальцер основоположник часопису, а також і його співробітники, як, напр., Albert Girand, Ivan Gilkin, Valery Gille van Aerenbergh, були поетами певного ґрунту, авторами класичних віршів, але не були творчими силами. Вже навіть до символізму, вони зайняли одверто ворожу позицію, в наслідок чого розійшлися з усіми справді оригінальними письменниками, як Verhaeren, Lemonnier, Eckhoud, Demolder Bodenbach та Picard, які відірвалися від них і утворили новий часопис, „Le Coq Rouge", що став органом модерністично-новаторського руху.

Покоління, що настало після цих визначних письменників, налічує всього лише декілька прізвищ, що їх можна згадувати. Слід згадати повістяря Едмунда Ґлесенера (Edmund Glesener), непоправного флобериста, якого масивні, з труднощами змонтовані твори є завжди дбайливо сконтруйовані й обґрунтовані на такому ж дбайливому спостереженні; Губерт Крайнс (Hubert Krains) написав декілька повістей із життя провінції досить значної артистичної вартости; Л. Делятре (L. Delattre), повен сердечного гумору валонський новеліст; Мавріцій Омбіах (Maurycy d'Ombiaux), „якого задум — пише (Gaucher) — йде поруч з поверховою, але проникливою аналізою життя, що врешті є не що инше,

як звичайний матеріялізм'. До цих прізвищ можна ще додати Леопольда Ковковбле (Leopolb Coucouble), автора соковитих „брюсельських повістей", а рівно ж і Макса Ельскампа (Maks Elskamp), дуже простого і щирого фламандського мініятюриста і символіста.

Фердинанд Кротель, якого триактова п'єса „Le cocu magnifique" відома тепер театрам цілої Европи, знаходиться під значними впливами Метерлінка та ван-Лерберґа, що завважується також і на першому його творі: „Le sculpteur de masques". Лише в „Cocu magnifique" дає він щось нове, що важко здефеніювати: щось ніби передчуття таємниці, містична й сатанічна змисловість, у якій поєднується з найфантастичнішими середньовіковими бельгійськими мистцями, переважно малярами, як Bocsh, Breughel, а із сучасних— James Ensor, автором „Масок".

А. Баільйон, мешкаючи тепер у Парижі, зробився відомим повістярем виключно через два своїх твори, що визначаються чудовою формою й надзвичайними рисами спостережливости. Перший його твір „Les sabots", що змальовує життя села, знаходиться під виразним впливом Юлія Ренарда (Renarda). „L'histoire d'une Marie" і „Louron Pépéte" — є його зрілими творами, що цілком вільні від побічних впливів і повні глибокого почуття людськости.

H. van - Offel, що вийшов із властивого G. Eckhond'ові натуралізму, — нещодавно оголосив низку надзвичайно цікавих реалістичних повістей, оздоблених рубенсоновським розмахом. Його мистецтво є повне чуття психічної міци, що до деякої міри влучно інспіроване від Достоєвського та Мопасана, хоч мимо того є дуже оригінальне. Инший цілком є A. t'Serstevens, з творів якого є два, що заслуговують загальної уваги: „Les sept parmi les hommes" і „Le retour de Don Juan". Є це письменник характерний, повний відтінків, лише психічний бік його творчости значно слабший за G. Eckhonda. H. Grégoir „спеціялізується на екзотиці" й написав низку, повних живого захоплення, повістей із життя муринів (негрів).

Отже, як видно з цього, то все зупинилося на „золотій середині" і лише, може, щойно наймолодше покоління, від 20 до 30 літ, зможе придбати бельгійській літературі нові здобутки. Всі ці молодики, що тепер виступають, переважно гуртувалися біля редактора часопису „Signaux de France et de Belgique" (1921 — 23), потім навколо часопису „Disque Vert" (основаного в 1922 році). Не так давно вийшла у світ велика антологія „Poètes belges d'esprit nouveau", де репрезентовано більшість цих сил.

ПІВДЕННО - СЛАВІЯ

„Зенітисти" й Рабіндранат Тагор.— Як відомо, що єдиним яскравим виявленням нових напрямків сучасної сербської літератури була (і є) білградська група молодих (лівих) письменників „Зеніт", що протягом трьох літ видавала за такою ж назвою свій літературно - критичний місячник. Ця група письменників перша виступила проти традиційного етнографізму та остогидлого патріотизму й заговорила про конечну потребу „европеїзації", як першого етапу на шляху загальнолюдської творчости. Зрозуміло, що такий напрям не міг подобатися офіційним авторам патріотичних віршів та заскорузлим наслідувачам Караджіча (Вука, звичайно), а тому сербська поліція викинула „Зенітистів" за межі їхньої батьківщини. Сталося це якраз у той час, коли у Білгороді перебував, як гість, також відомий бенгальський „пророк", містик і поет Рабіндранат Тагор, на честь якого уряд Пашіча творив спеціяльно врочисті обіди. „Зенітисти" звернулися до „великої людини", щоб вона відмовилася від тих обідів, але „велика людина" воліла не звертати на це ніякої уваги. Мало того, вона („велика людина") говорила Пашічові компліменти, як говорила їх також Хорті й Муссоліні. „Зенітисти" опинилися в Парижі, де, як подають Варшавські „Wiadomosci Literackie" — „не тільки, що провадять далі свою працю, але й навіть відновили видання свого місячника".

У першій книзі цього місячника вміщено „одвертого листа" „Зенітистів" до Рабіндранат Тагора, зміст якого цілком заслуговує того, щоб його переказати тут у цілому:

„Дорогий батьку Бенгалю й облудний пророче!

„Ми варвари, що є пересичені порожніми фразами про сучасну культуру й цивілізацію. Та цивілізація на Балканах має те саме значіння, що застигла кров і сльози. Бо сьогоднішня цивілізація є сльози — сучасна цивілізація є людожерна і ворожа всякій людяності. Ми — зенітисти, революційні мистці - письменники повстали до останньої боротьби з европейською цивілізацією, що гнобить нас, і ладні все віддати на справу знищення тієї людожерної цивілізації, яку ти, за допомогою білої бороди й шовкових халатів, виготовлених на англійських фабриках, так огидно рекламуєш.

Чи пам'ятаєш, що вчинив твій великий земляк Магатма Ганді? Чому ти разом із ним не став до боротьби із сучасною цивілізацією, з насильством англійських лордів та індійських магарадж.

Непрошено приходиш до країни варварів, обличчя якої ваша шовкова цивілізація викривила конвульсіями страждання. Бо ті, що тебе припровадили туди, на цвинтар европейської культури, дбають тільки про добрий зиск та гроші, про торговлю всім і всіми та про продаж людського сумління, але найменше про цивілізацію. Ці агенти культури, справжні сини европейської цивілізації, нажилися й тішаться тепер за нашими плечима, що виручили за свої фальсифікати добру монету, на якій стоїть напис: „Рабіндранат Тагор". Аджеж обманювали тебе сербською гостинністю, — знай це, облудний пророче, що сербська гостинність є брехня й гіпокризія і що найкращі сини того краю є чужі у власній батьківщині. Кажемо це і тільки в імення правди повертаємо сьогодні проти тебе, проти гіпокризії сербського суспільства і проти гіпокризії всіх сучасних суспільств. Кличемо нашу батьківщину: „Місця нам! Гостинности передовсім нам!" Хай та країна вислухає раніш власних поетів, які без порівнання більші й сильніші, ніж ти і всі твої „Садівники". Та країна мусить послухати посланців нової цивілізації, ніж лебединого крику европейських кістяків.

Твої вірші є лімонадом, твоя філософія — гноєм, твій містицизм, як і кожний містицизм, — містифікація, твоє пророцтво є тільки позою — і моральним злочином проти тих, що терплять, що ячать під вагою людожерної сучасної цивілізації.

Цим листом зенітисти вітають тебе і бажають тобі щасливої дороги. Не забувай понурих Балканів і веселого зенітизму. Зенітисти про одну лише річ тепер просять тебе — в далекому Бенгалі схили чоло перед своїм великим сучасником, Магатма Ганді. Буде це твій найкращий вчинок і земна нагорода твого акторства. Подумай про це перед неминучою подорожжю до Нірвани і тішся, дорогий батьку, бо в Нірвані не буде зенітистів".

АМЕРИКА

Нова повість Сінклера Левіса. — Головний персонаж останньої повісти Сінклера Левіса „Elmer Santry" взяв від церкви й школи все, крім звичайної пристойности, доброти й розуму. Бувши у школі, зумів поводитися так, що ніхто його не любив, але всі боялися його фізичної сили. Через ледарство стає пастором; гучний голос та добра вимова запевняють йому кар'єру. Ельмер Сантрі переходить через низку авантурних пригод, поки приходить нарешті до керування найбільшою церквою у Zenith; спокусник і шахрай, який крізь звуки побожно виспівуваного псальму, не спускає з ока новенької хористочки. Лондонський „Times", як і належиться „порядному англійцеві", переказуючи своїм читачам зміст цеї повісти, каже: „...можемо вірити Сінклерові Левіс, що релігія в Сполучених Штатах може бути цілком окомерціонізована, що великі релігійні організації можуть бути на послугах торгу й промислу, що фах популярного пастора може заховувати в собі найрізноманітніші форми приватнього життя, але треба ж таки знати міру, якщо нема розуміння релігії, щоб таке писати".

Від ред. До статті М. Доленґа „В. Поліщук — лірик“ на стор. 85 пропущено примітку редакції: З деякими твердженнями автора редакція не погоджується.

Помічені помилки:

На стор. 98, рядок 15 згори надруковано Іотшед, треба — Готшед; на ст. 110, 8-й рядок, знизу надруковано: tiction. треба — fiction.