

С. ФЕДЧИШИН

ЕСТЕТИКА ГЕГЕЛЯ

(Стаття друга¹)

У Гегеля діалектика стоїть на голові. Треба поставити її на ноги, щоб розкрити раціональне ядро під містичною скорлупою.

Маркс

Щоб ясніш показати різницю між естетикою Шеллінга і Гегеля, ми позволимо собі указати на головний водорозділ між їх філософськими системами. Коли для Шеллінга самосвідомість є лише утворення в свідомості несвідомої творчої дії абсолютного, при чому здібність свідомого розуміння абсолютного є окремий талант, що втілюється тільки у немногих, вибраних, то для Гегеля абсолютне дане нам в понятті і шлях до нього доступний усім, хто вміє логічно думати. І тому філософія Шеллінга вела до містицизму, а гегелівська, будучи послідовною, не могла не вести до матеріалізму.

Це видно вже хоч би навіть у трактовці Гегелем вихідної точки естетики його вчення про ідею.

Ідея, як її розуміє Гегель, є лише перевернена „до гори ногами“ дійсність. „Всяке дійсне існування обов'язано своєю дійсністю ідеї і лише завдяки ідеї воно є дійсне буття“. (Енциклопедія Гегеля, ч. I, § 213). Ця ідея в її безпосередньому існуванні, у Гегеля, є життя. В свою чергу життя, яке „звільнилося від різниці і від кінечности знання і вернулося до себе самого й яке прийшло до своєї тожності з ним, при допомозі діяльності поняття, є абсолютна або спекулятивна ідея“ (курсив Гегеля, там же, § 235).

Що ж таке абсолютна ідея Гегеля. Вона є єдність ідеї життя та ідеї знання, тому що „життя не досконале, бо воно є ідея в собі: знання, навпаки, не досконале тому, що тут ідея існує тільки для себе. Істиною єдністю життя і знання є абсолютна ідея, яка існує в собі і для себе“ (Там же § 236). Ідея на ступні абсолютної має саму себе своїм об'єктом дослідження.

Коли уважно приглянутись до вищенаведених гегелівських формулювань ідеї і її відношення до життя, приходиться незвичайно дивуватись, як близький Гегель, при всій своїй ідеалістичности, до матеріалізму. Справа заключалась в тому, щоб перевернути схему Гегеля, поставити її з голови на ноги — виражаючись словами Маркса. Недаром Роберт Флінт з досадою примушений був констатувати, що „гегеліанство, не зважаючи на це, що є самою розробленою із усіх ідеалістичних систем, само по собі є дуже слабою перепоною для матеріалізму“ (цит. за Плехановим, VIII, 140). Ми сказали б навпаки — воно є прямим шляхом до матеріалізму.

¹) Першу статтю див. „Гарт“, № 2 за цей рік.

С. Федчишин

Вертаючись до вищепорушеного вчення Гегеля про ідею, ми наглядно бачимо, в чім його позитивні сторони і недостатки. В одного боку, Гегель розглядає процес людського думання, як суть світового процесу, і в цьому саме той ідеалізм, який став об'єктом критики Фюрбаха. З другого боку, не треба забувати, що гегелівські поняття не лише відповідають суті речей, є їх відбиткою, але навіть з ними тотожними, і ця сторона вчення Гегеля стала вихідною точкою для більш досконалого в порівненні з французьким матеріалізмом XVIII століття, а саме діалектичного матеріалізму.

* * *

Але перейдемо нарешті безпосередньо до естетики.

Ми вже згадували раніше („Гарт“ № 2, стор. 81) про те, що мистецтво — в гегелівській системі — є одним із ступнів розвитку абсолютного духа — наряду з релігією та філософією.

Дослідження мистецтва є предметом окремої галузі філософії — естетики, яка є — для Гегеля — нічим іншим, як філософією мистецтва.

Чи є естетика наукою?

Остановлюючись на цьому питанні, Гегель подрібно розбирає всі закиди проти естетики, що йшли із табору суб'єктивістів — естетиків, головним чином Канта та його послідовників.

А ці закиди зводились приблизно до того, що мистецтво промовляє більш до уяви, почуттєвості, але не до розуму, воно прикрашає наше існування, очаровує години віддиху, — але не має серйозної життєвої цілі і тому не може бути предметом науки ¹⁾.

Відповідаючи на ці закиди, Гегель зауважує, що коли глядіти на мистецтво, не більш як на забаву, прикрасу або просто насолоду, то воно не буде незалежним, свободним, таке мистецтво — раб. Але ми хочемо вивчати мистецтво свободне в своїй цілі і своїх засобах.

Хай використають його для иншої цілі, для нього не характерної, — це в нього спільне з наукою; наука також служить чужим інтересам, але сама самостійна лише тоді, коли, звільнюючись від усякого чужого впливу, піднесеться до істини, яка одна є дійсним її об'єктом і одна може вповні її задовольнити.

¹⁾ Ці кантівські „зади“ недавно майже дослівно повторив новоявлений „теоретик“ мистецтва Майк (!) Йогансен в передмові до своєї книжки „Як будується оповідання“, видаючи їх притім за останнє слово науки та одночасово обвинувачуючи Плеханова в кантівських ухилах. Чия б корова ревіла, але йогансенівській аж ніяк це не до лиця.

Бо чим іншим, як не на 100% кантіанством, та притім звільгаризованим в дусі сучасної богеми, дише од такої фрази, що, мовляв, субстанція, суть мистецтва — то є розвага. Соціальна вартість мистецтва дорівнюється приблизно вартості мороженого, сельтерської води літом та гарячого чаю в зимі. Соціальна функція мистецтва така, як каруселі чи невинної гри; словом, це один із способів відпочивати. Читач уже бачить, що ми збираємося процитувати Державина:

„Поэзия тебе любезна,
Приятна, сладостна, полезна,
Как летом вкусный лимонад!“

Ми не збираємось критикувати цю теорію новітньої української богеми. Дальше наведені слова Гегеля будуть найкращою відповіддю на це непорозуміння.

Естетика Гегеля

„Теж буває і з мистецтвом: свободне, незалежне, — воно в істинній розумінні мистецтво: яким буває, вирішуючи завдання свого високого покликання. Саме в творі мистецтва народи вклали свої найтайніші думки й багатіші погляди; навіть часто мистецтво є єдиним ключем для розгадання тайн їх мудрости і тайн їх релігії.

„Докір в недостойності, що падає на мистецтво за те, що воно робить ефект своїм зверхнім виглядом і приманами, мав би підставу, коли б зверхній вигляд, форма була чимсь, що не повинно бути. Але форма потрібна для основи (змісту), яку вона проявляє і настільки ж важлива, як і основа (зміст). (Ест., I, стор. 4—5 1).

Коли абстрагуватись від середньовікового, трохи схоластичного і до того трошки важкуватого способу вислову, характерного для Гегеля (в скобках замітимо, що Гегель в порівнанні з іншими представниками німецької класичної філософії, Кантом, Фіхте і Шеллінгом, писав блискучим і вельми ясним стилем), то ми можемо констатувати, що Гегель вважав мистецтво на ряду з релігією, філософією і наукою — скарбницею людської думки і ключем для розгадки людського світогляду, зовсім слушно зауважуючи, що мистецтво, користуючись певною формою, вкладає в неї певний зміст і ця форма настільки важлива, як і зміст, а також, що мистецтво може служити чужим інтересам, тоб-то соціальним, класовим, і повинно звільнитись від чужого впливу тоб-то впливу, християнської релігії, яка мала на мистецтво в часи Гегеля негативний вплив.

Правда, Гегель, як і личить ідеалістові, заявляє з пафосом, що „мистецтво знімає з істини обманливі й брехливі форми цього недосконалого й грубого світу й одягає їх у більш піднеслу й більш чисту одягу, створену самим духом. А значить форма ні в якому разі не будучи лиш одним, чисто облудним зверхнім виглядом, — має в собі більш дійсности й істини, чим в феноменальних істотах дійсного світу. Світ мистецтва справдливіший (?! С. Ф.) світу природи й історії“ (Ест. I, стор. 5), але ці його думки треба розуміти лише так, що мистецтво не відзеркалює лише одну реальну дійсність, по крайній мірі у тих письменників, що живуть у суспільстві, що не задовольняє їх, а і той ідеал, який є об'єктом їх змагань.

Відаючи належне мистецтву, як одній із форм прояву людської свідомості ²⁾, Гегель не забуває про його специфічні риси. Найголовнішою з них він вважає те, що „розум трудніше проникає крізь грубу кору природи суспільного життя, чим крізь твори мистецтва (Ест., I, стр. 6) і тому „наука — по його думці — віднімає від ідей життя і погружає їх в темну абстракцію, а мистецтво одушевляє й оживляє їх“. (Стр. 4—5). Які ж завдання естетики?

¹⁾ Тут, як і далі, ми будемо означати скорочено російськ. переклад Модестова „Курс эстетики“ В. Ф. Гегеля „Ест.“, а німецький оригінал „Vorlesungen über Aesthetik“ Werke B. X 1, 2, 3, Abteilungen Berlin 1842 — скорочено Aesth. Том означений римською цифрою, а сторінка арабською.

²⁾ Ось як прекрасно визначає Гегель місце мистецтва в природі та в суспільному житті:

„Спочатку ми замічаємо масу фізичних потреб, яким відповідають всі речі матеріального життя і з якими вони нероздільні — власність, промисловість, торгівля і др. Степенню вище — царина права, сім'я, держава і все, що міститься всередині останнього. Далі — релігійне почуття, яке родиться в глибині невідомої душі, кормиться й розвивається в нетрах релігійного суспільства. Наприкінці — наука з безліччю напрямків і творів, обнімаючи в своїй ділянці безкінечне число істот. В цьому крузі знаходить собі місце й мистецтво, назначене задовольняти зацікавлення, яке дух знаходить в красі, представляючи її образ під різними формами“. (Ест., I, стр. 47). Чим не зародок марксовської теорії бази й надбудови!

С. Федчишин

„Філософія мистецтва, — пише Гегель, — не змагається давати приписи художникам, але старається створити собі погляд на те, що взагалі є мистецтво і як воно себе виявляє в дійсності, в художніх творах, без якого б не було наміру нав'язувати їм які-небудь правила“ (Aesth., I, 25). Хто не пригадає собі аналогічного вислову, що його неоднократно повторювали Белінський і Плеханов? В цьому, як і многих других питаннях естетики, вони йшли вслід за Гегелем.

Чим же повинна займатись естетика, раз вона не може давати ніяких приписів? Вона повинна вивчати його закони і збагнути його специфічний характер.

Але ранше, ніж приступити до вивчення законів і специфічного характеру мистецтва, Гегель ставить собі в вищій мірі цікаве питання про те, який предмет вивчає естетика. Він цілком слушно зауважує, що об'єктом вивчення для геометрії є протяглість, для астрономії — сонце. Але є науки, в яких може виникнути сумнів відносно того, чи існує об'єкт її вивчення, напр., в експериментальній психології. „Коли ці предмети не даються почуттями, але ми находимо їх в собі, як факти свідомости, то можемо спитати — чи вони не просто прояв нашого духа? Так представляли прекрасне — неначеб-то воно не має дійсности поза нами; неначеб-то воно просто почування, насолода — щось чисте суб'єктивне“ (Ест., I, стр. 13).

На жаль Гегель не дає вичерпуючої відповіді на це цікаве питання, оправдуючись тим, що це виходить за рямці його науки, що цим питанням повинна займатись енциклопедія філософії, яка вивчає універсум, як ціле, в якому окремі дисципліни лише замкнуті кільця єдиного замкнутого кола, і приймаючи ідею мистецтва, як лему, або короларій, тоб-то положення, взяті з одної галузі знання, якими користуються в логіці для доказу теореми в другій галузі знання.

І це зовсім зрозуміло, бо в часи Гегеля ще історична розробка розвитку мистецтва і, в першу чергу, його виникнення у первісних народів, робила всього тільки перші кроки і вирішити ці питання вповні науково удалось лише Плеханову, спираючись на досвіди Дарвіна, Бюхера, Грооса та др. Тільки Плеханов вказав на те, що в розвитку мистецтва біологічний фактор грає ролю в виникненні естетичних смаків, а соціальний — в їх дальшому формуванні й розвитку.

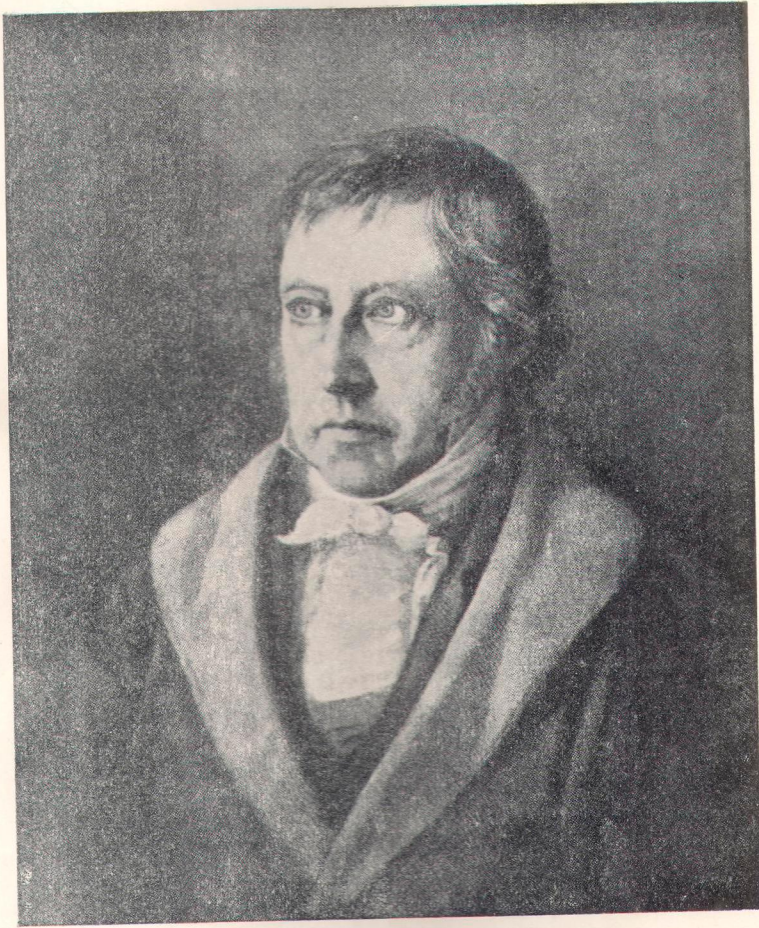
Але все ж таки Гегель, не зважаючи на всі вище названі об'єктивні умови, зробив декільки вельми цікавих зауважень про суть мистецтва. Найголовнішим із них треба вважати те, що мистецтво є твір людської діяльності, а не природи.

„Початок, відкіль мистецтво бере своє походження, — пише Гегель, — є цей признак, що чоловік думаюча істота, свідомо себе... А цю свідомість самого себе чоловік одержує двома шляхами: теорією і практикою, наукою і працею (діянням)“ (Ест., I, стор. 18).

Цей висновок особливо цікавий для нас хоч би тому, що в догегелівські часи в Німеччині укріпилась думка, що мистецтво продукт генія, який виключає мишлення й знання і не рахується ні з якими правилами. Гегель не вповні погоджується з такими поглядами.

„Не має сумніву, що в таланті і генії є елемент, який зависить лиш од природи; але він може розвиватися лиш через роздумування і досвід. Крім того, всі мистецтва мають технічну сторону, яка досягається працею і навиком“ (Ест., I, стр. 15).

Тут ми поки в коротці торкнемося і думки Гегеля про висшість краси в мистецтві в порівнанні в красою в природі, яку так завзято оспорював в свій час Чернишевський. Хоч Гегель тут і не зовсім правий, але треба мати на увазі, що він, як виразник активно-творчої буржуазії свого часу, не задовольнявся пануючою тоді теорією умираючих класів, що вбачали важливішим завданням мистецтва пасивне наслідування природи (Аристотель, Буало), і тому теорія Гегеля є прогресивним етапом в розвитку естетичних поглядів. Гегель дуже гостро критикував



Hegel

Естетика Гегеля

теорію наслідування природи, правда, по мотивах, що „чоловік, стараючись наслідувати природу, падає в нерівній боротьбі. Він подібний на червяка, який, повзучи, хоче наслідувати слона“ і що насолода від наслідування взагалі дуже обмежена ¹⁾).

Далеко більш задоволення, по думці Гегеля, дає творчість. „В такому розумінні маліший винахід в технічному мистецтві більш цінний в очах чоловіка, чим найлучше наслідування. Для чоловіка більш гордості в винаході молотка і цвяха, чим в найлучших творах наслідування“. (Част. I).

І тому найвищу ціль мистецтва він вбачає в тім, щоб „представляти нашим очам повну картину усього, що заключає в собі людська природа, розбуджувати нашу почуттєвість і збагачувати нашу уяву. Мистецтву призначено виповнити в нас правило: *nil humanum a me alienum puto*. Воно повинно пробудити всі сили, які сплять в чоловікові, відкрити свідомості глибоке і таємне в серці і думці чоловіка, з усіма контрастами, протилежностями і протиріччями його природи: його величність, бідність, тугу і страждання, всі почуття і всі пристрасті; і все це для того, щоб чоловік жив повним життям. Мистецтво досягає цього результату привабливанням, що замінює для нас дійсність“. (Ест., I, стор. 28).

В останніх словах так і відчувається відсталість тодішньої Німеччини, яка давала можливість німецькій буржуазії „жити повним життям“ тільки в галузі ідеології, в першу чергу, мистецтва, творити революцію тільки під черепом і ні в якому разі не в реальному житті. Це заставляло її ідеологів виконувати із естетики велике знаряддя боротьби за новий суспільний лад. А поскільки тодішня німецька, як і вся західно-європейська, буржуазія вважала себе носієм всенародної та вселюдської культури, то це не могло не відбитись і на естетичних поглядах Гегеля.

„Мистецтво належить не малій кількості вибраних, вчених і освічених, але усієї нації“.

„Твір мистецтва, який би він не був прекрасний і повний в собі, існує не для себе, а для нас, для публіки, яка глядить на нього і ним насолоджується“. Актори драми повинні бути зрозумілі усякому глядачеві. Теж саме відноситься і до других виконавців мистецтв. Без сумніву, правдивий ідеал зрозумілий усьому світові і тому, що в загальних принципах, що керують дієвими особами сцени, людьми, богами, ми признаємо власні інтереси і наші пристрасті. (Ест., I, стр. 175).

Коли читаєш ці стрічки, так і не віриш, що вони належать Гегелеві, навпаки, мається враження, що вони вийшли із - під пера якого - небудь французького матері-

¹⁾ Спинімося дещо на цьому питанні, поскільки воно має велике значіння і для марксіської естетики. Якраз в цьому питанні ми не можемо погодитись з Гегелем. По - перше, ми ні в якому разі не можемо визнати за правильну думку про те, що краса в мистецтві вище краси в природі, навпаки: художня творчість постійно черпає повними пригоршнями із скарбниці природи, при чім природа у всякого митця в різні епохи сприймається по різному, через, так би мовити, соціально - психологічну призму. Але, з другого боку, ми не можемо погодитись і з Чернишевським, для якого твори мистецтва є лиш сурогатом дійсності, тоб - то і природи. Коли б мистецтво було лиш сурогатом дійсності і більш нічим, то воно не було б мистецтвом, бо не могло б емоціонально впливати на тих, кого не задовольняє дійсність. І якраз представники нових класів малюють в мистецтві не тільки дійсність, але в першу чергу свій соціальний ідеал, який ще не є дійсністю. Те ж саме і що до природи. Мистецтво не просто наслідує природу, копіює її, — воно вкладає в неї певний соціальний зміст і до того зміст, співзвучний епосі. Щоб в цьому перекоонатись, досить порівняти зображення природи в народній творчості різних народів, у Люкреція та хоч би у Тичини.

яліста, хоч би, напр., Дідро, якого так цінив Гегель і вплив якого, без сумніву, відбився на його естетичних поглядах.

Демократизм і утилітарний погляд на мистецтво доходить у посліднього до того, що він без вагання вважає доцільним навіть переробку і пристосовання творів Шекспіра в залежності від часу й аудиторії, оскільки справа йде про другорядні, несуттєві та тимчасові елементи художнього твору.

Глибока соціальність гегелівської естетики йде в парі — як про це вже згадувалось вище — з негативним відношенням до природи. Гегель у протилежність а-соціальному Кантові ставив природу нижче мистецтва, як діла людських рук. Характерно, що навіть в житті Гегель дуже холодно відносився до красоти природи. В листах з подорожі по Альпах в травні 1795 р. він з великим незадоволенням відзивається про альпійську природу. Гірські кручі та межигір'я здавались йому страшними та непривітними, а гірські потоки і навіть льодовці — скучними і тільки гірські водопади радували його очі.

Зовсім друге враження справила на нього подорож по Голандії, хоч остання відбувалась вже під старість Гегеля. Він з запалом юнака спішив оглядати музеї, галереї і другі пам'ятники мистецтва та старини. Але найбільше подобалась йому Голандія, де природа відчула вже на собі вплив людської культури в дуже великій мірі. „Голандія, — пише він, — прекрасна країна для піших гулянок. Тут природа і мистецтво зовсім злилися з собою; тут все йдеш серед краєвидів Поттерса і Бергемса; усяке місто має чистенький, принагідний вигляд, перерізане каналом і повно, але й: ні одного розваленого дому, ні одної дирявої криші, немає прогнилих воріт та розбитих вікон“. (Цит. по Куно-Фішеру: Гегель, том I, стор. 169 — 170). І немає нічого дивного в тому, що Гегель був таким великим прихильником голандського мистецтва і дав класичну і, що саме головне, матеріалістичну характеристику посліднього, яка стала пізніше вихідною точкою для аналізу голандського мистецтва у Тена¹⁾, Плеханова і других.

Щоб не бути голословним — наведемо відповідні виписки. „Голандці черпали матеріал для своїх представлень із себе, із власного життя, із власної історії. Голандець, переважно, сам створив землю, на якій живе і яку примушений постійно захищати проти наступу моря, що грозить його потопити. Населення міст і сіл хоробрістю, витривалістю та відвагою скинуло ярмо іспанського панування при Філіпі II та відвоювали собі разом з політичною ще й релігійну волю. Буржуазна психологія (Buergerlichkeit), пристрасть до підприємств в малому та великому, у власній країні та морській далечині, любов до добробуту, старанність, чистота, задоволеність та гордість із - за почуття бути обов'язаним лише власній діяльності, ось що є змістом їх картин. Але тут нема речей, які могли б обурити навіть заносливих представників вищого світу. В цьому розумінні похвальної та сильної національності Рембрандт намалював славу амстердамську вечірню, ван-Дайк много своїх портретів, Вуверман

¹⁾ Тен зацікавився гегелівською філософією в 1848 році, захоочений до неї своїм вчителем Бенаром (перекладчиком гегелівської естетики на французьку мову) та вивчав її дуже пильно до 1853 р. вже в перших його творах, як, напр., *Essai sur les fables de la Fontaine* (1853 р.), можна спостерегти великий вплив на Гегеля. В цьому послідньому творі при аналізі байки Лафонтена Тен виявляє свої погляди на прекрасне, які нічим не відрізняються від аналогічних думок Гегеля (в його вченні про ідеал). Гегелівський вплив відчувається і в „філософії мистецтва“ Тена (взяти хоч би, напр., характеристику венеційського та голандського мистецтва в обох!) гл. про це кн. Engel'a: *Der Einfluss Negels auf die Bildung der Gedankenwelt Nippolite Taines* Stuttgart, 1920, Fromans Verlag.

Естетика Гегеля

сцени кавалеристів; мало того, самі сільські гулянки, повні веселощів та жартів належать туди - ж. . .

У голяндців в їх корчмах, підчас весілля і танців, при їжі та питтю, коли навіть доходить до сварки та бійки, і то радість та веселість не припиняється. Тут бувають і жінки, і дівчата, і почуття незв'язаності та задоволення просякає все. Ця легка свіжість та бодрість законного віддиху, яка заслужила навіть місце в малюнках тварин і вихваляється як ситість, задоволеність, свобода і життєрадісність — ось що є предметом цих малюнків (Гегель, Ест. I, 95 - 96; Aesth I 213-214).

Чи не це ж саме писав в своїх „Лекціях по мистецтву“ Іпполіт Тен? Послухаємо! „І до нині населення (Голяндії) повинно захищати землю від рік та моря. В Бельгії берегова лінія нижче лінії приливу, і завойовані таким чином „польдерси“ є не що інше, як обширні глинякуваті рівнини з болотяним ґрунтом фіолетового відтінку між греблями, які навіть в наші дні прориває вода. В Голяндії небезпека ще більше і все життя тут не надійне. . .

„Під цим віковим ярмом характер складається на певний кшталт: то, що було привычкою, робиться інстинктом; риса, засвоєна батьком, становиться спадковою у сина; працьовник, промисловець комерсант, діловий чоловік, господар, чоловік, наділений лиш одним здоровим глуздом, — він з самого народження без праці робиться тим, чим його предки стали, підчиняючись необхідності“.

Це що до оточення, яке мало рішучий вплив на розвиток голяндського мистецтва. А тепер послухаємо, як характеризує Тен само мистецтво. Для прикладу візьмімо дуже ярку характеристику художньої творчості Рубенса. „Ніхто з малярів не надав своїм фігурам такого пориву, не змалював таких негнотоманих жестів, такого безудержного та скаженого лету, такого бурного напруження усіх м'якулів, які натягнулись та скривились від зусиль. Його герої говорять без слів, навіть сам їх віддих граничить з діяльністю; відчувається, що вони тільки що діяли і зараз возмуться знову за роботу. . . Ніхто не досягнув такого знання живого організму та звіриного боку чоловіка. Володіючи таким почуттям та розпоряджуючись цим знанням, він міг в залежності від змагань та потреб відродженої нації дати повне вираження могутнім силам, які він находив кругом себе та в самому собі, тим самим які служать основою, опорою та втіленням переживаючогося через край та триюфального життя; з одного боку, гігантські кості, геркулесові постаті та плечі, колосальні червоні м'якули, бородаті та суворі голови, розкормлені тіла, повні соків та крові, розкішна виставка рожевого та білого м'яса — і, з другого боку, звірині інстинкти, які штовхають людську істоту до обжирства, п'янства, битви, насолоди, дика жорстокість воїна, величезні розміри пузатого Силена, задорна почуттєвість Фавна, порив прекрасного, несвідомого, наповненого гріхом творіння, грубість, енергія, розгульне весілля, природна добродушність, ясність основного національного типу“. (Філософія мистецтва, ч. 3).

Читаючи ці і другі місця із Тена, мимоволі приходиш до висновку, що маєш справу просто з дуже талановитим популяризатором найбільш глибоких думок Гегеля і приходиться жаліти, що тепер перше джерело цих думок вже й подавно майже зовсім забуто і в той же час еkleктична популяризація цих же думок користується широким розповсюдженням. Але часи еkleктики, будемо надіятись, по крайній мірі в Радянському Союзі, рішуче минули і задікавлення моністичними системами, і в першу чергу гегеліянською, що з неї виріс марксизм¹⁾, все більше росте.

¹⁾ Звичайно, марксизм виріс не тільки із гегеліянства (лівого), але із синтезу його з французьким утопічним соціалізмом, англійською політекономією та робітничим рухом. Але це не є в даному разі предметом нашого обговорення.

* * *

Вияснивши питання про відношення між мистецтвом, з одного боку, і суспільством та природою з другого — перейдімо до того, як уявляв собі Гегель відношення між мистецтвом та релігією.

А. І. Аксельрод - Ортодокс в своїх споминах про відношення Плеханова до мистецтва („Под знам. марксизма, № 3, 5-6 за 1922 р., стор. 20“) вказує на те, що Плеханов вважав мистецтво одним з засобів, який в загальнокультурному розумінні замінить релігію. Трохи в іншому розумінні висказав цю ж думку і Гете в славнозвісних „Ксеніях“: „Хто володіє наукою та мистецтвом, у того є релігія: хто ж ними не володіє, хай оволодіє релігією“.

Власне кажучи, в даному разі Гете і Плеханов сходяться в тому, що мистецтво (і наука) витісняє релігію, але різниця між ними в тому, що перший стоїть на типічно буржуазній точці зору, що, мовляв, релігія потрібна для трудящих мас як здержуючий стимул і, навпаки, без неї можуть обійтись верхні десять тисяч, які в стані оволодіти наукою та мистецтвом, а для другого проблема витіснення релігії і заміна її мистецтвом була актуальною в першу чергу в відношенні до пролетаріату і трудящих.

Але вернімося до Гегеля. В своїй молодості останній був прихильником поглядів французьких матеріялістів на релігію. В той час він був переконаний, що релігія підтримує деспотизм і залюбки повторював думку Дідро про те, що свобода можлива лише після того, як „на кишках посліднього попа буде повішено посліднього короля“.

Пізніше він вже не осмілювався висказувати такі і подібні погляди, але критичне відношення до релігії залишилось у нього на все життя. Про його пізніші погляди на релігію кидає світло хоч би таке місце із вступу до „Історії філософії“. „Старий символ віри признавався в ці часи і сейчас що не змінно вважається за істину, хоч її визнання є чисто зовнішнім, а слова віри — пустою формулою, що її висказують уста“.

Ця маленька довідка, по нашому, вповні достаточна для того, щоб розвіяти ті перші враження, які можуть виникнути при поверховому читанні його творів, де майже на кожній сторінці можна зустрінутись з поняттям „бога“ у всіх його варіантах та відмінках. А на самому ділі Гегель в умовах пруської монархії був вповні задоволений тим, що обвинувачення в атеїзмі в послідній час зробилось рідким явищем, тому що вимоги в відношенні до релігії і сам зміст релігії зійшли до мінімуму (Енциклопедія, I, § 71. Замітка).

Тепер вам стане зрозумілим той факт, що Гегель ясно розумів зависимість, яка існує між релігією, мистецтвом, наукою та розвитком горожанського суспільства. Тільки і в цьому разі треба повернути схему Гегеля з голови на ноги... Кожному принципу, що лежить в основі даної релігії, відповідають відповідні поняття про вище призначення чоловіка, а значить певна ступінь розвитку горожанськості народу: окремішності його права, тоб-то його дійсної свободи і його державного устрою, — його мистецтво (Підкресл. наше. С. Ф.) і наука. „І хоч дальше Гегель заявляє, що „один і той же дух створює і оживляє всі ці форми народнього життя“, але і тут ми переконуємось в його близькості до матеріялізму, бо ж ота „горожанськість“, про яку вище писав він, в марксієвській термінології носить назву економічної структури суспільства і саме вона в решті решт визначає всі форми ідеології, в тім числі і мистецтва і релігії.

Але найцікавіше це те, що Гегель вважає, що мистецтво, як і філософія, спричиняють загибель релігії. „Вони звільняють дух від почуття неволі“, в якому почуває він себе в релігії, і підготовляють ґрунт для побіди науки.

* * *

Краєугольним камнем усієї післякантівської естетики — і в тім числі гегелівської — є поняття краси ¹⁾, як видимости ідеї сприйнятої почуттям.

В природі краса проявляється як форма в правильності симетрії, згідності з законом (*Gesetzmässigkeit*) і гармонії.

Правильність є рівність або повторення одної і тієї ж форми, а симетрія є більш-менш досконала форма, діалектична комбінація рівності та нерівності. Правильність та симетрія є кількісне опрeдeлення і характеризує головним чином форми обмежених творів природи.

Пояснюючи це своє розуміння правильності та симетрії, Гегель зазначає, що ті прикмети в природі властиві голозним чином мінералам та кристалам, де вони приймають характер найбільшої точности. Що до рослинного світу, то в ньому правильність та симетрія виявляються в правильній формі листків та пелюстків та їх конфігурації, нарешті в звіриному цвіті, в розположенні органів тіла.

Згідність з законом служить переходом до волі живої істоти. Вона характеризує, наприклад, специфічну правильність еліпси або параболи, яка визначається лиш по власному закону. Туди ж відносяться всі овальні та хвилові лінії, які не можна визначити математично, але які мають свою специфічну правильність.

Вища ступінь правильності — гармонія, яка є „відношення між різнородними елементами, що складають ціле, і ріжниця яких по якості має свій початок в суті самого предмета. (Ест., I, стор. 73).

Як приклад гармонії, можна навести хоч би таке розположення красок, яке унікає різких переходів та згладжує грубі контрасти.

Після виявлення різних проявлень краси в природі, Гегель знову повертається до визначення краси в природі. Цю красу характеризує він як абстрактну єдність

1) Як, якими органами людина сприймає ці прояви краси? На це питання Гегель дає ось яку відповідь.

Смак, нюх і дотик не є органами оцінки мистецтва, тому що „мистецький твір є не просто почуттєвий предмет, а разом з цим і прояв розуму в якому небудь почуттєвому предметі“. (Ест., III, 16).

Тому і зір — „почуття без бажання“, — може прийняти участь в естетичній оцінці лише відносно форми і барви.

Слух, навпаки, не торкається форми і барви і може оцінити тільки звукові елементи в мистецькому творі.

Для повної оцінки естетичного твору потрібна почуттєва уява, спомини, спосібність зберігати образи. „Образи проникають в душу почуттями, улаштовуються там під впливом загальних понять, з якими активна уява ставить їх в зв'язок і приводить до єдності. Від цього всяка матеріальність зовнішнього світу деяким чином одушевляється, а ідеї, навпаки, становляться матеріальними в уяві і представляються свідомості в почуттєвій видимій формі. (Ест., III, 17 — 18).

Ці думки Гегеля знаходять собі підтвердження в сучасній психології. Ось що пише Рібо в своїй „Психології почувань“: „Чому мистецтва базуються лиш на зоровім і слуховім почуттях, а не на смаку та нюхові? Тому, що зорові та слухові почуття легко відтворюються та асоціюються, або одночасно (групами), або послідовно (серіями), для смакових та нюхових вражень справа мається навпаки: відтворення та сила асоціацій слабкі. Ці психологічні умови роблять їх зовсім не спосібними до участі в яком-небудь побудуванні. Дуже трудно визиваємі з пам'яті, не групуючись ні одночасово, ні серіями, вони не можуть творити мистецтво ні в руху, ні в спокою“.

матерії, яка зводиться до чистоти якогось явища, наприклад — чистота неба, ясність атмосфери, синява моря і т. п. Як ми бачили вже і раніш, по думці Гегеля, краса природи все ж таки не досконала... „Дух безсильний найти в сфері матерії та в її границях безпосередній вид і насолоду своєю волею, примушений шукати задоволення в більш високих сферах. Такою сферою є мистецтво, її дійсністю — ідеал“.

Під ідеалом Гегель розуміє дійсність в далеко більш глибокій та правдивій формі, чим вона існує та може існувати при звичайних умовах життя: це дійсність у всій повноті своєї сили і свободи. Краса ідеалу в його незмінній єдності, спокійній досконалості. Але колізія нищить постійно гармонію та кидає ідеал в обняття протигностей та дисгармонії. Колізія має початок в насильстві, яке не може існувати в своєму виді і повинно щезнути. Це переміна, яка вносить хаос в порядок речей, де без неї панувала б гармонія. (Ест., I, стор. 119).

Дуже цікаво, що Гегель під красою розуміє між иншим вічну зміну гармонію дисгармонію. Колізія, що постійно пишить гармонію краси, щоб її знову відновити на новій основі і опять кинути в обняття забуття, грає у Гегеля велику роль. Поняття колізії у Гегеля це теж саме, що і закон антигеzi в плеханівській естетиці і воно є виразом тих бурних соціальних зрушень, які переживала німецька буржуазія часів Гегеля. Гегелівський естетичний ідеал в даному разі був „адекватний“ тому соціальному оточенню, яке його створило.

Зовсім прогиглений був, наприклад, естетичний ідеал дореволюційної української буржуазії. Це й зовсім зрозуміло, бо „чим даліше на схід Європи, тим слабшою, трусливішою та підлішою становиться буржуазія“. Українська буржуазія не є винятком з того твердження і, навпаки, його блискуче підтверджує. Це не могло не відбитись і на розумінні естетичного ідеалу українською буржуазією. Войовничі нащадки цих ще так недавно „беззубих провансальців“ устами свого ідеолога, фашиста Донцова, рішили покінчити з цим. Ось що пише вищезгаданий автор — ...краса (українців - провансальців) не знає драматизму, бо не може бути його там, де ідеалом є непорушний спокій: а ні того, що зветься по німецьки *das Erhabene*, по французьки — *le sublime*, а по-українськи треба мабуть назвати словом „величне“. Суть поняття величного для Гегеля — це звертатися проти всього „втїленого“. Як же ж міг мати це почуття наш провансалець, якого богом було власне „партикулярне“, „втїлене“? Для нього драматизм, для його істотою є конфлікт індивідуальної волі з об'єктивним вичерпувався часом навіть безвинним болем, це був трагізм рибака, роздавленого чоботом прохожого. „Далеко завело нас провадити наш хід думок і в області музичної творчості, але цікаво, що найбільша опера нашого найбільшого композитора („Тарас Бульба“ Лисенка) — це також скоріше *opera lirica*, як *opera heroica*. В ній даремно будемо старатись найти щось сильне, могутнє, широке, як тодішня епоха, як тодішні сталеві характери. Все в ній мело драматичне і плаксиве“ (Донцов: „Націоналізм“, стор. 126).

Донцов дуже жаліє, що його предки були такими безвольними, і закликає до ніцшеанської „*Wille zur Macht*“ („волі до могутності“). Ми дуже сумніваємось, чи допоможуть українській буржуазії *ria desideria* Донцова, а з свого боку ми можемо тільки висказати задоволення з того, що слабкість нашої „рідної“ буржуазії дала нам змогу досить швидко ліквідувати її безславне панування. Новий героїчний драматизм в українській літературі зможе створити лиш пролетаріят. Але вернімося до ідеалу у гегелівській естетиці.

* * *

Ідеал Гегеля тісно зв'язаний з дійсністю. „Не можна відділити людину від зовнішнього світу, як статую від храму, в якому вона знаходиться. І так ось причина,

Естетика Гегеля

чому ми повинні вказати на безкінечне число ниток, що звязують ідеал з дійсністю і який проникає її з усіх сторін. Тут ми бачимо майже безмежно кількість відношень, настільки многочисленних та складних, що думка ледве може їх охопити. Сюди входять, по-перше — всі явища з зовнішньої природи, місцевості, країни, місця, часу і клімату, що завжди мелькають перед нашими очима...

Чоловік заставляє служити природу своїм потребам і своїм власним цілям... Чоловік живе в суспільстві, яке керується обичаєвими нормами, які не що інше, як форми зовнішньої дійсності... У всіх цих відношеннях ідеал увіходить у безпосередній зв'язок з дійсністю, з тим, що є в ній звичайного та повсякденного; одним словом, з усією прозою, життя" (Ест., I, стор. 151 — 152).

Як бачимо, гегелівський ідеал не є якась пуста абстракція, а поняття, наповнене багатограним життєвим змістом і тисячею ниток зв'язане з життєвою дійсністю, з усією „прозою життя". Недаром, навіть буржуазні естетики, ідеалісти — при всій своїй курячій сліпоті в відношенні до розуміння суті гегелівської естетики¹⁾, назвали її естетикою змісту (Gehalt — Aesthetik) в протилежність кантівській „естетиці форми". Один із них Dr. G. Neudecker в своїх „Студіях до історії німецької естетики" примушений визнати, що „в естетиці Гегеля" послідовно проведена думка, що абсолютна ідея і є підставою краси, що об'єктивно прекрасне є те, що правдиве; тому що ідеальне і реальне буття є дві протилежні сторони абсолюту (сторінка 17).

* * *

Ідеал гегелівської естетики здійснюється в художньому творі, і тому твір мистецтва, який не був досконалим, існує не для себе, а для нас, для публіки (Ест., I, стор. 175). Як бачимо, не в примір теоретикам „мистецтва для мистецтва" великий ідеаліст не уважав образою для мистецтва, його профанацією службовий, утилітарний характер мистецтва. „Мистецтво було першим вчителем народів, — заявляє він, але воно „не має власного призначення"... воно одно із тих різних засобів, які можна використовувати для досягнення просвітньої цілі" (Ест., I, стор. 31).

Колись релігія — тоб-то в перекладі на класову мову феодальна класа — використовувала мистецтво як засіб, то чому не використати його ж для просвітньої цілі буржуазії, — заключає Гегель, — бо ж, — зовсім резонно, заявляє він далі, — мистецтво є форма, в яку можуть одягатися самі різноманітні предмети. Воно без різниці виражає добро і зло, прекрасне, огидне, шляхетне, непристойне, низьке та гідне. Ми заключаємо по аналогії, чому ж мистецтву не виражати самий різноманітний класовий зміст.

В зв'язку з цим встає проблема, відкіля мистець повинен черпати зміст для свого твору: чи лише з минулого, вірним зеркалом якого повинен бути твір, чи з сучасності, ідеї та обичаї якої повинні втілюватися в нього. Гегель, по духу своєї системи, не може схилитися ні до одного з цих двох поглядів зокрема, вважаючи оба їх ложними крайностями, та шукає примирення цих двох протилежностей, їх

¹⁾ Правда, і для матеріалістів-діалектиків гегелівська естетика (як і його філософія) справляє не аби-які труднощі, але вона зовсім не переварима для слабих шлунків дрібнобуржуазних земляків Гегеля, захворівших на еклектизм. Прикладом такого безвихідного еклектизму може служити хоч би нарізність убога змістом брошура Вільгельма Данцеля „Про естетику гегелівської філософії", в якій автор тільки тим зацікавлений, що „пускає шпильки" по адресу Гегеля та видавця його естетики Гото, чим робить себе інколи прямо таки смішним.

С. Федчишин

синтези та вважає ідеальним рішенням тієї проблеми, об'єктивне вираження в художньому творі історичної дійсності, але обов'язково через призму сучасності. Художній твір при всій своїй об'єктивності повинен бути в вищій мірі актуальним, цікавим і непереобтяженим історичними подробицями. Инакше читач буде скутати, а художники та критики будуть сердитись на його поганий смак.

* * *

Художній твір є продуктом митця. Німеччина в часи Гегеля переживала найбільший літературний розквіт. Ціла плеяда геніальних письменників та поетів (Лессінг, Гете, Шілер, Кляйст та інші) укреслили тодішній німецький „Олімп“. Але все таки не вщухали спори про те, чи можна бути усякому грішному письменником. Гегель задавався вирішити це незвичайно важливе для кожної нової класи, що береться за переустрій старого суспільства, питання. Він ставить питання, наскільки широкі кола суспільства можуть приймати активну участь в оригінальній мистецькій творчості. Це питання і в наші часи набирає великої актуальності в зв'язку з тим наскільки широкі кадри повинні охоплювати наші пролетарські, письменницькі організації, і між іншим недавно літературна дискусія на Україні й в Росії в значній мірі крутилася навколо цього питання. Погоджуючись в основному з думкою, що „всюди, де лиш спосібності духа і форми мови досягнули деякої ступені образованости, кожний в силах, коли лише прийде фантазія, виразити в віршах деякі події свого життя, так же як кожний може написати листа“ — він різко обрушується на подібний вид письменства, „який надзвичайно широко розповсюджений під тисячами форм, хоч з різними відтінками, і дуже скоро становиться скучним, бо правдивий талант повинен бути обдарований силою проникатися живою почуттєвістю тонким розумом і багатою уявою, ототожнювати з собою різні положення, які хоче описувати, одушевляти їх і тим самим добути із загальної ідеї оригінальне, прекрасне і варте уваги“¹⁾. (Ест., II, стор. 330 — 331). „Не в бров, а в глаз“ декому із наших поборників та реставраторів давно переможеної пісаревщини.

¹⁾ В російській літературі ці думки Гегеля часто повторював Белінський. „Кожний поетичний твір, — писав він, — є продуктом могутньої думки, що оволоділа поетом. Коли б ми припустили, що ця думка є лише результат діяльності його розсудку, ми вбили б цим не лише мистецтво, але і саму можливість мистецтва. В самім ділі, чим трудно було б зробитись поетом, і хто б не в спроможі був зробитись поетом по необхідності, по вигоді, або по сваволі, коли б для цього достаточного було придумати яку-небудь думку і втиснути її в придуману форму? Ні, не так це робиться з поетами по природі і по покликанию! У того, хто не поет по натурі, — хай придумана ним думка глибока, правдива, навіть свята, — твір все таки вийде дріб'язковий, ложний, фальшивий, поганий, мертвечий та нікого не переконає, а скоріш розчарує кожного в вираженій ним думці, не зважаючи на всю її правдивість! Але, між тим, якраз так і розуміє мистецтво товпа, цього саме і вимагає вона від поетів! Придумайте їй, на дозвіллі, яку-небудь прекрасну думку, а потім обробіть її в будь-яку видумку, зовсім як брильянт в золото. І ділу кінець. Пісарев бачив в цій думці дуже велику дань естетичному містицизму (і погорді „толпі“ — додали б ми; С. Ф.), який провадить різку границю між поетами і простими смертними“. Цей же Пісарев розвивав думку, що всяка розумна людина може стати поетом або критиком, коли лиш побажає технічно вишколити себе в даній галузі. „Такий чоловік, — продовжує він, — до якого голови заходять розумні думки, який вміє задержувати та розглядати ці думки в своїй голові та який шляхом вишколення зробився майстром словесних справ, такий чоловік, кажу я, може, коли лиш

Естетика Гегеля

А все ж таки які признаки особливо специфічні для митця? — „З задовольняючим пізнанням форм зовнішнього світу повинно об'єднатися (у митця) ще й пізнання внутрішньої природи чоловіка, пристрастів, що зворують його серце — і всіх цілей, які має на меті його воля“. „Усе, що живе і кипить в душі, мистець може представити собі не инакше, як в образі та почуттєвій зовнішності“... Він особливо живо сприймає оточення, охоплює найбільш характерне і дуже чутливо реагує на всі зрушення, „сам хвилюється і других хвилює“, відтворюючи в конкретних образах, а не в логічних силогізмах певну ідею, задум, сюжет. Він показує нам задумане, а не доказує ¹⁾).

побажає, зробитися поетом, тоб - то написати кілька творів, які вплинуть на читачів настільки ж, наскільки впливають на них твори, написані правдивими, патентованими поетами“. Після того, що ми читали по цьому поводу у Гегеля і Белінського нам здається, що навіть не треба доказувати, що Пісарев тут помиляється.

¹⁾ Хоч як прекрасно Гегель розумів, що характерною рисою художнього твору є вираження думок в образах, а не логічних силогізмах, і що инакше твір не вийде за рамки простого версифікаторства, але і сам в молодості не устояв перед спокусою написати поему „Елевзіс“, яку він присвятив своєму другу, романтику - поетові Гельдерліну. На жаль, як це буває часто в таких випадках, вийшов не художній твір, а глибокий філософський трактат в віршованій формі, і таким чином сам Гегель на практиці підтвердив одно із важливіших положень своєї естетичної теорії. Наводимо маленький зразок:

... „Dem Sinne nähert Phantasie das Ewige,
Vermählt es mit Gestalt. — Willkommen, ihr
Erhabne Geister, hohe Schatten,
Von deren Stirne die Vollendung strahlt,
Erschreckt nicht. Ich fühl, es ist auch meine Heimat,
Der Glanz, der Ernst, der auch umfließt.
Ha! sprängen jetzt die Pforten Deines Heiligthums,
O Ceres, die du im Eleusis thronst!
Begeisterung trunken fühl'ich jetzt
Die Schauer Deiner Nähe,
Verstände Deine Offenbarungen,
Ich deutete der Bilder hohen Sinn, vernähme
Die Hymnen bei der Götter Mahle,
Die hohen Sprüche ihrer Raths“.

Цит. по К. Фішеру: Гегель, т. I, стор. 40.

(„Фантазія наближає Вічне до розуму,
Об'єднує його з формою. — Вітаю Вас,
Всевишні духи, високі тіні,
Чоло яких сіяє піднеслістю,
Ви не страшні мені. Я навіть чую, що це й моя вітчизна,
Цей блеск, повага, що вас огортає.
Ах, якби розтворилась брама Твоїї святині,
О Церера, що пануєш в Елевзісі!
П'яний поривом, я почуваю
Дрож поблизу Тебе,
Я б зрозумів Твої пророцтва,
Я об'яснив би глибоке значіння образів,
Почув би гімни при трапезі богів,
Глибські слова їх поради“).

С. Федчишин

Але Гегель вважає грубою помилкою думати, що творчість поета може обмежитися лише одною фантазією, як думав Кант. „Мистець без углублення, яке вміє розрізняти, відділяти та вибирати, не справиться з сюжетом, який він хоче виконати; і смішно думати ніби-то мистець не знає того, що він робить. Він повинен вміти зосередити свої почування (Ест., I, стор. 197—88). Гегель заперечував таким чином твердження Канта про відсутність пізнавчих моментів в естетичній творчості, що зовсім правильно і що заперечує погляд на те, що існує якась окрема художня інтуїція, яка пізнає процеси і явища, не користуючись методами наукового пізнання. Відсутність окремої, художньої інтуїції заперечує хоч би такий факт, що такі письменники, як, наприклад, Флобер, десятками років вивчали певний комплекс подій, поки брались за писання задуманого художнього твору.

Ці характерні риси, що визначають творчість митця-художника, в далеко більшій степені сконцентровані в таланті, а ще більше в генії.

Яка ж різниця між талантом та генієм?

Талант є специфічна здатність до якогось окремого виду мистецтва (гра на якомусь інструменті, спів і т. инш.) і його можна звести до віртуозності.

Не те геній! Глибокий ум у генія простирається на безкінечне число предметів (наприклад, у Гете). „Продуктивна сила уяви, при помочи якої мистець представляє ідеї під подчуттвовою формою, в творі, які є його особистим виявленням — ось що називають — генієм, талантом, митцем“. (Ест., I, стор. 198).

Ця суб'єктивна, „вродженна“ сторона генія, таланта, митця, але є й друга, сторона, набута в процесі удосконалювання певних навиків. Перша сторона більш властива генієві, друга — талантові. Простий талант зводиться в решті-решт до більш-менш досконалого виконання, якоїсь одної спеціальності, в той час, як геній є загальна спосібність в мистецтві.

Правда, в своєму вченні про геній Гегель допускає, що творча спосібність має своє джерело в особі митця і є суб'єктивною, не ставлячи ще питання про те, що геній виражає в решті-решт об'єктивно інтереси та змагання певної класи, нації або суспільства, але все ж таки Гегель в цьому питанні пішов далеко дальше за своїх попередників (Канта і др.).

Ходяча мудрість приписує художню творчість, як це ми вже згадували раніш, специфічному видові інтуїтивного, а не інтелектуального надхнення. Гегель не дуже погоджувався з таким поглядом. Він вважав, що надхнення просто, чисто почуттвове побудження, а також воля й розум. Правда, інколи можна сказати про поета, що він „співає як птиця“ (wie der Vogel singt), але були і зовсім протилежні випадки, коли величні творіння мистецтва творились із-за зовнішніх обставин. Так більша частина од Піндара написана по наказу; те ж саме можна сказати про будівлі та картини. Тисячу разів давали художникові ціль та сюжет, і він потім повинен був вдохновлятися як міг“ (Гегель). Можна було б сказати, що талант, хист залежить в значній мірі від природи, а імпульс, що його визиває із стану можливості в дійсність, майже завжди буває чисто-зовнішнім. Так, напр., Шекспір, „вдохновлявся“ народними переказами, старинними баладами, повістями, хроніками, важно лише, щоб художник, одержавши стимул до творчості зовні, просяк дійсним інтересом та запалом для здійснення свого замислу. Ось в тім-то і надхнення.

Надхнення вимагає здійснення його в художньому творі, а це здійснення можливо лише при наявності певних прийомів втілення його в певну форму.

Суб'єктивні прийоми роботи утворюються в процесі практики. Так маляр виробляє в собі певні прийоми змішування красок, користування світлом та тінню і т. инш. Прийом переходить в виконання. Виконання у художників часто перетворюється в штамп, рутину. Рутину — це смерть мистецтва. На вищому ступні суб'

Естетика Гегеля

ективний прийом перетворюється в стиль. Стиль — це чоловік — каже французька поговорка. „Стиль є мистецтво та привичка, що служать внутрішнім вимогам матері, що її оброблює мистець, щоб висказати свої думки і поняття“ (Ест., I, стор. 212).

Перенесення стилю із одного виду мистецтва в другий дає негативні наслідки. І тому Гегель вважав неправильним перенесення Дюрером стилю гравірування на дереві в малярство. Навпаки, вміння схопити стиль своєї форми мистецтва є оригінальністю, але дійсну оригінальність треба відрізнити від манерности, яка є ложною, абсурдною оригінальністю. „В цьому відношенні ніхто так не оригінальний, як англійці; в них у кожного є окремих рід манієри, яку не побажає наслідувати жодна розумна людина; і кожний, не зважаючи на свідомість своєї глупости, називає себе оригіналом (Ест., I, стор. 215).

„...Єдина велика манера — не мати ніякої манери; і в тім — то виключно розумінні Гомер, Софокл, Рафаель, Шекспір повинні називатися оригінальними геніями“. Недаром і про самого Гегеля дехто каже, що він унікав оригінальності там, де він був зовсім оригінальним; зате він вмів в час приймати чужу думку і захищати її неумоломо строго проти ложної оригінальності від ложних гіпотез.

Гегель розрізняє три роди стилю: простий або строгий; ідеальний і граціозний або приємний. Перший стиль характеризує примитивне молоде мистецтво, яке суворе та грубе і дуже погано приуцється володіти формою та об'єднувати її гармонійно зі змістом.

Більш досконалий є ідеальний — як він називає — стиль, що характеризується тихою, але прекрасною величавістю, як от, наприклад, стиль Фідія. Ідеальний стиль переходить часом в граціозний, який звертає більшу увагу на форму і залишає на другому плані зміст, сюжет твору. Ще далі йде ефектний стиль, який звертає увагу виключно на зовнішні прикраси, повний кокетства, нещирости та позбавлений природности та простоти. Це стиль епохи упадку, який яскравістю та досконалістю форми хоче скрити свою ідейну бідність та безсилля. Таким чином, стиль є вираженням співвідношення між формою та змістом в художньому творі.

В чім суть проблеми форми та змісту? Кант вважав, що головне в мистецтві — це форма. Зовсім протилежного погляду був Гердер, непримиримий супротивник та критик Канта, для якого зміст мав рішуче значіння в мистецтві.

Гегель, признаючи величезне, рішуче значіння за змістом в мистецтві, все ж таки вважав, що завдання мистецтва є об'єднати, синтезувати ці дві крайності в одну гармонійну цілість. Мало того, по суті вся історія мистецтва для Гегеля є діалектикою протирічливої тотожності форми та змісту. Постараємося це доказати. Гегель ділив мистецтво на символічне, класичне та романтичне. Символічне мистецтво, по його думці, розвивається на ранній ступені розвитку певної нації і характеризується перевагою форми над змістом. Романтичне мистецтво приближається до періоду упадку і характеризується перевагою змісту над формою. І тільки класичне мистецтво, що народжується в момент найвищого розвитку нації визначається повною гармонією форми та змісту.

На перший погляд ця схема може показатися досить дивовижною або принаймні штучною та не відбиваючою реальної дійсности. Але коли її відповідним чином матеріалізувати, то вона може стати ключем для зрозуміння розвитку мистецтва.

Щоб в'яснити закид про штучність цієї схеми Гегеля, дозволимо собі навести те місце із його естетики, в якому він категорично заявляє, що „правдивий розподіл (мистецтв) можна вивести лише з самої природи мистецтв“ (Ест., III, стор. 15). Правда, Гегель часто в погоні за гріяною забував це золоте правило, але все ж таки воно наложало дуже значний відпечаток на його естетику. Недаром Плеханов писав колись про те, що в діалектиці Гегеля майже все взято з досвіду

С. Федчишин

і коли б відняти від неї те, що вона взяла від досвіду, то їй прийшлося би взяти жебрацький ціпок.

Ця прекрасна думка Плеханова цілковито примінима і до діалектики Гегеля в естетиці. Візьмімо хоч би таке місце із Гегеля: „Мистецтва мають початок, розвиток, найвищу точку досконалости та упадок; вони ростуть, розквітають та перероджуються“ (Ест., III, стор. 7); мало того, він розумів тісний взаємний зв'язок між мистецтвом та соціальними відношеннями і другими формами ідеології. „Тільки при даній релігії може існувати дана форма державного устрою, і лише при даному державному устрою може існувати дана філософія і дане мистецтво“. (Підкреслення наше. С. Ф.). Правда, тут в ролі „базису“ *mutatis mutandis* опинилась релігія, але, внісши відповідний коректив, ми будемо мати справжній матеріалізм, бо Гегель, наскільки йому дозволяв його ідеалізм, держався історичного, емпіричного ґрунту (його власний вираз). Історизм просякнув наскрізь усю систему Гегеля і в тому числі його естетику і історизм є одною із найважливіших її примет. Недаром Гегель дехто вважає, і не без підстави, основоположником історичної естетики та одним із перших істориків мистецтва, коли не рахувати Вінкельмана, який мав великий вплив на Гегеля.

Але вернемося до проблеми періодизації мистецтва за принципом співвідношення між формою та змістом. Нам здається, що коли перевернути вищезгадану схему Гегеля, то вона може мати неоцінене значіння для розуміння діалектичного розвитку мистецтва. Коли провести вищезгадану „операцію“ над схемою розвитку мистецтва у Гегеля, то ми одержимо ось який результат:

Перша епоха розвитку мистецтва: перевага змісту над формою.

Друга епоха розвитку мистецтва: гармонія (єдність) змісту і форми.

Третя епоха розвитку мистецтва: перевага форми над змістом.

Коли так реконструвати цю гегелівську схему, то ми дійсно матимемо змогу при її допомозі простежити розвиток, розквіт та упадок мистецтва в окремих класах та народів, а навіть отчасти у многих художніх школах, угрупованнях, а також в окремих художників.

Досить взяти який-небудь приклад із історії мистецтва або літератури, щоб переконалися в правдивості цієї схеми. Візьмімо, наприклад, хоч би розвиток пролетарської літератури. Перша її епоха, яку ми переживаємо, це, безперечно, епоха переваги змісту над формою.

Найбільші успіхи в цьому відношенні ми маємо в літературі. Другі види мистецтва тільки намагаються ґрунт під ногами для здійснення цього положення, роблять перші кроки в цьому відношенні.

І в той же час в галузі літератури ми спостерігаємо вже певні зрушення в напрямку до здійснення в художніх творах єдності форми та змісту, повної гармонії обох. Реальним вираженням цих зрушень була до деякої міри літературна дискусія в російській, українській та других літературах радянського союзу, боротьба за якість літературної продукції й т. п.

Ми не будемо наводити других прикладів; гадаємо, що і без того ясно, наскільки важливою є проблема змісту та форми в гегелівській естетиці, і вона не втратила своєї актуальності й для пролетарського мистецтва та його теорії. Але найголовніше, що вона може служити одним із критеріїв для об'єктивної, соціологічної періодизації мистецтва.

* * *

Ми поставили собі завдання викласти, по можливості, словами Гегеля його естетичну систему. Але ми виклали лише загальну теорію мистецтва, оставляючи

Естетика Гегеля

в стороні його аналізу окремих видів мистецтва (архитектури, скульптури, малярства, музики, поезії), які займають значну частину першого й весь другий та третій том. На ці часті гегелівської естетики звертаємо увагу теоретиків мистецтва з окремих галузів, надіючись, що і нам згодом вдасться зайнятися цими проблемами. Зокрема звертаємо увагу на третій том — який має самостійне значення — гегелівську поетику, де розглядаються загальні принципи поезії, як окремого мистецтва, а також епічна, лірична та драматична поезія зокрема.

Всі, хто працює в галузі матеріалістичної поетики, найдуть в ній цілу скарбницю нових думок, які у багатьох допоможуть орієнтуватися в тому, якими шляхами треба йти до утворення матеріалістичної поетики.

* * *

Зробимо деякі підсумки.

Гегелівська естетика — кульмінаційна точка розвитку філософської естетики в Німеччині. Вона вважала, що мистецтво одягає свої поняття в почуттєву форму образів і своїм завданням ставила відшукати філософський еквівалент даного художнього твору. І в цьому відношенні вона є попередником марксівської естетики, яка теж вважає одним з найважливіших своїх завдань і завдань художньої критики — відшукування філософського, вірнішого соціологічного еквіваленту.

Але як марксівська, так і гегелівська естетика не обмежуються цим одним, хоч і вельми важливим завданням. Другим, настільки ж важливим завданням гегелівської естетики, як і марксівської, як це прекрасно показав Плеханов, є показати, що форма, в яку втілюється певна ідея (зміст), виражена в конкретних почуттєвих образах, в мистецтві знаходиться в тісній залежності від змісту і тому повинна бути вивчена і проаналізована нарівні зі змістом художнього твору.

Мало того, по думці Гегеля тільки той твір може претендувати на назву художнього, в якому, як ми про це говорили раніше, зміст і форма знаходяться в гармонійній єдності і тому повноцінна, об'єктивна всестороння художня критика, що виходить із засад гегелівської естетики, не може обмежитись оцінкою тільки одного із цих елементів художнього твору.

* * *

Гегелівська естетика мала величезний вплив не лиш на розвиток цієї ж науки, але і на розвиток історії мистецтва. Величезна праця, що була пророблена в галузі філософії мистецтва до Гегеля, найшла собі синтетичний підсумок в його естетиці і в свою чергу була вихідною точкою для нових течій в галузі теорії мистецтва і художньої критики. Ось що пише по цьому поводу один із учеників Гегеля Мориц Кар'єр в своїй фундаментальній роботі „Мистецтво в зв'язку з загальним розвитком“. „В естетиці він (Гегель) насолоджує нас масою самих утончених думок, хоч і без строгої систематики, яку вніс в неї пізніше Фішер (Vischer¹); особливо при обробці

¹) Фішер (Vischer) теж один із учеників Гегеля, який змагався „виправити“ естетичну систему свого вчителя. Але це „виправлення“ у нього пішло по лінії ще більшого її ометафізичення. В той час, як Гегель, вказавши на це, що ідея прекрасного здійснюється в мистецтві, переходить до розгляду конкретного мистецтва, його учень змагається виводити категорії естетики (прекрасне, піднесене, трагічне, комічне і т. п.) сами з себе, без огляду на їх конкретні прояви в природі та мистецтві, розвиваючи їх перехід одної в другу. І тому не дивно, що Фішер домікає Гегеля за те, що він „не використав засоби своєї діалектики для того, щоб

С. Федчишин

кожного мистецтва зокрема. Гегель використав усе, що підготували Лессінг, Вінкельман, Гердер і романтики, але це не мішає йому різко поставитись проти перебільшень, які вони собі дозволяли. Коли ці лекції (Гегеля) появились в друку, вони прямо таки стали школою естетичної критики і підручником для тодішніх белетристів (т. V, стор. 462 російського видання 1875 року). Можна не погоджуватись з деякими моментами цієї оцінки, напр., заслуг Фішера, але в основному в ній много справедливого і можна бути певним, що той позитивний вплив, який естетика Гегеля мала в минулому столітті і який не пройшов безслідно і для марксівської естетики, і в сучасний момент буде вельми цінним для дальшої розробки марксівської теорії мистецтва.

Колись німецький драматург Грільпарцер писав про гегелівську систему, що вона йому тому так дуже подобається, що вона незрозуміла, як світ¹⁾. Нам, марксистам, взагалі гегелівська система не „подобається“, і коли ми цінимо Гегеля, то не за його систему, а за діалектичну методу.

Ще більше не „подобається“ нам якраз оця незрозумілість, за яку так цінить Гегеля Грільпарцер. Ми, без усякого пієтету перед авторитетом Гегеля, відкидаємо її, коли за нею скривається містика, але якщо за незрозумілими, на перший погляд, тирадами Гегеля скривається раціоналістичне ядро, матеріялістична суть, то ми з найбільшою старанністю постараємося її найти, розшифрувати, інтерпретувати і дальше розвинути, але уже в матеріялістичному, марксівському руслі.

Це і є найближче завдання „друзів гегелівської діалектики“, яке поставив перед марксистами Ленін. Ми змагались в своїх статтях зробити хоч би перші кроки в напрямку до здійснення цього завдання в приміненні до гегелівської естетики користуючись окремими, геніяльними зауваженнями Плеханова, порозкиданими по його творах. Коли наші чернові нариси, не зважаючи на їх хибі, хоч би звернуть увагу на зовсім забуту сейчас гегелівську естетику, то наше завдання ми будемо вважати виконаним.

піднесе і комічне розвинути, як внутрішні моменти прекрасного, а, навпаки, ці форми розпорочив в других частях системи“. (Vischers Aesth., I., стор. 215). І тому не дивно, що Чернишевський в своїй дисертації „Естетичні відношення мистецтва до дійсности“ в першу чергу обрушився проти метафізики Фішера, лиш рикошетом попадаючи в Гегеля. Фішер і Чернишевський — це два антиподи, які в однаковій мірі вийшли із гегелівської естетики, але в той час, як перший розвинув ідеалістичні моменти його естетики, другий — матеріялістичні, але про це нам уже приходилось писати в другому місці (див. журн. „Критика“, № 4 за 1928 р.).

¹⁾ „Was mir an deinem System am besten gefällt? Es ist so unverständlich, wie die Welt“.

ДЕКЛАРАЦІЯ АРМУ

в справі утворення Всеукраїнської федерації радянських художників

І. Первісний процес збирання й організації українських мистецько - образотворчих сил, що розпочався на Україні інтенсивно й широко з 1925 року, йдучи за матеріально - господарчим піднесенням рад. республік, нині в цілому закінчено: перейдено шлях від величезної розпорошеності, розгубленості й дезорієнтованості (матеріальної й моральної) до організації дужих і міцних об'єднань з певною цілеспрямованістю, усвідомленими ідеологічними позиціями й мистецькою практикою, що об'єднали майже всіх художників України (поза об'єднаннями нині не залишилось будь - яких визначних сил).

Виразним і вельми показовим явищем в сучасному українському мистецькому житті, поруч з зазначеними тенденціями й рухом до організації, об'єднання та консолідації мистецьких сил, є також деклароване теоретично й виявлене практично стремління всіх мистецьких об'єднань до спрямування своєї діяльності в річище радянського й соціалістичного будівництва, що треба гаряче вітати й всіляко стимулювати, як важливе радянське досягнення та ідеологічну перемогу в цій галузі культурного будівництва.

Організація художніх сил проходила ряд літ в формі загостреної ідеологічної боротьби мистецьких угруповань й об'єднань поміж собою за методи роботи, за саме розуміння ролі й завдань мистецтва в радянській сучасності, диференціюючи мистецтво й мистців на групи відповідно їхнього ідеологічного й соціального самовизначення. Ця боротьба нині закінчилася цілковитою перемогою радянської ідеологічної установки в мистецькій роботі, як основної передумови дальшого розвитку, втягненням в цю установку всієї маси художників УСРР, величезним кількісним і якісним піднесенням українського образотворчого мистецтва й мистецької культури на Х річницю Жовтня, якісною домінантою в мистецькій роботі й значним нагромадженням формально - культурних і технічних передумов для дальнішого успішного мистецького розвитку й творчості поруч з переборенням і дискредитацією традиційної української провінційної відсталості й кустарщини, націоналістичних збочень так російсько - централістичних (навала АХРР'у), як спрощеної українсько - етнографічної обмеженості (рецептиви досить ще значних мистецьких кіл), переборенням недооцінки виробничого мистецтва то - що.

Всі зазначені організаційні, ідеологічні й практично творчі досягнення й здобутки українського образотворчого мистецтва, до яких треба ще додати зростання здорового художнього молодняка, що робиться помітною силою в сучасному мистецтві — роблять наше образотворче мистецтво спроможним і значно підготовленим до виконання відповідних завдань в плані великої культурної революції, що стоїть нині на реальному порядку дня, вимагаючи від усіх художніх угруповань й об'єднань максимального контактування й скупчення своєї уваги та об'єднаних зусиль на спільних радянських завданнях замість групового суперництва й дрібної конкуренції

Декларація АРМУ

на більшому акцентуванні на мирне спільне співробітництво, аніж на змагання за зовнішнє першенство й гегемонію, за визнання та матеріальну підтримку з боку радянських органів.

Назрілою й доцільною формою такого співробітництва й об'єднаної контактної роботи існуючих мистецьких об'єднань, що стоять на радянських позиціях, є Всеукраїнська федерація цих об'єднань, яка матиме завданням:

1) Максимально широко втягнути всі мистецькі сили й угруповання в практичну радянську мистецько-культурну роботу, використати їх для радянського й соціалістичного будівництва, скеровуючи весь процес по виразному пролетарському комуністичному річищу.

2) Охопити всі художні угруповання й об'єднання парт. впливом і керівництвом разом з підсиленням ідейного керівництва внутрішнім життям об'єднань й консолідацією їх пролетарських кадрів, що дасть можливість скерувати увагу й цілих об'єднань, і окремих мистців на продуктивну творчу роботу.

3) Упорядкувати справу художнього ринку та організованого планомірного художнього обслуговування робітничо-селянських мас.

II. Оскільки в основі затьожної кризи сучасного мистецтва лежать процеси боротьби й змагання культур буржуазно-капіталістичної й пролетарсько-соціалістичної, що живляться соціально-класовою боротьбою в усіх ділянках нашого будівництва, зокрема й особливо будівництва культурного, — остільки боротьба на мистецькому фронті, боротьба формальних художніх угруповань не може в той чи інший спосіб не відбивати боротьби соціально-класової, а значить не може ліквідувати соціально-ідеологічну боротьбу, яка не зникається, а лише переходить в іншу фазу, набуває нових соціально більш корисних культурно-організаційних форм. Тому федерація не мусить ані в якій мірі спричинитись до затушовання ідейної боротьби й виявлення процесів соціально-класового самовизначення, диференціації мистецьких сил і мистецької творчості. Навпаки, вона повинна дати простір й вихід для наближеного змагання формально-стильових підходів, течій, шкіл з точки зору майстерності, підвищення художньої та ідеологічної якості мистецької творчості.

Зокрема, помимо загальних соціально-політичних і класових основ диференціації й боротьби в мистецтві є для них нині низка специфічних особливостей та внутрішніх протиріч, а саме:

а) належність основної маси наших художників і соціально, і художньо-формально до старої дореволюційної генерації мистців, для яких внутрішнє перевищення є дуже складним і повільним процесом;

б) повільність і трудність процесу виділення з надр пролетаріату власних кадрів на мистецько-творчу роботу й виховання відповідної пролетарської „зміни“;

в) культурна й культурно-мистецька відсталість пролетарських і селянських мас, певні „ножиці“, диспропорція поміж невиразним і невикристалізованим соціальним попитом („соціальне замовлення“) та мистецькою продукцією й пропозицією її, неприпасованість мистецької продукції й творчості до нових вимог і потреб, прірва поміж глядачем, масою та мистецтвом, відставання розвитку виробничих мистецтв порівнюючи з мистецтвом „чистим“, станковим і т. ін., що в сумі складає для мистецтва стан нерівноваги та невизначеності в радянській дійсності. Федерація мусить з'явитися могутнім засобом виживання цих протиріч.

III. Являючись здійсненнями назрілої ідеї єдиного революційно-радянського фронту в образотворчому мистецтві, федерація ідеологічно мусить бути побудована в цілому на таких принципах, що впливають з директив керуючих органів комуністичної партії, висловлених в галузі літературно-художньої політики партії.

Зокрема засадами федерації мусять передбачатись такі моменти:

Декларація АРМУ

1. На тлі нечувано зростаючої в наш час культурної революції активності мас у споживанню та творенню культурних і мистецьких цінностей черговою справою мистців радянських республік постає практичне й свідоме будування радянської мистецької культури. Це будування може реалізуватися й іти вірним шляхом лише при умові найщільнішого зв'язку мистців з робітничо - селянськими масами при умові активної співучасті мас у творенню нових мистецько - культурних цінностей.

2. Органічний і безпосередній зв'язок з робітничо - селянськими масами, який забезпечив би дійсний вплив їх на творення нової мистецької культури, є можливий і реальний лише при умові наявності організованих відносин між художником і масами в розумінні організованого задоволення художниками соціально - колективного замовлення мас на мистецьку продукцію.

3. Соціально замовлення федерація розумів не як лише урядове замовлення, а як активну організацію й належне художньо - ідеологічне спрямування тих фактичних вимог на мистецтво, що їх стихійно виявляють робітничо - селянські маси. Федерація ставить завданням організувати наш художній ринок, поширювати масові та колективні форми його, просувати мистецтво глибше у маси, вишукати організовані форми споживання мистецтва й мистецької продукції у житті та побуті, як і вишукати соціально - організовані форми роботи художника.

4. Федерація розглядає мистецтво як суспільну ідеологію й заперечує всякий класовий нейтралітет мистецтва, тому вимагає підпорядкування мистецької роботи, ідеології й інтересам, класової боротьби пролетаріату та її проводиря — компартії. Федерація стремить через найбільш повне об'єднання організованих мистців УСРР до начал планового будівництва мистецької культури, планового використання мистецьких сил у інтересах соціалістичного будівництва.

5. Федерація заперечує відокремлення в мистецькому творі форми від змісту, ставлячи твердження, що форма в мистецтві є завжди продуктом соціально - класової психології й виявленням класової ідеології (зміст), а тому як актуальне завдання радянської сучасності висуває боротьбу за стильові шукання й мистецьку форму, що в сумі своїх властивостей становить якість мистецького твору. Боротьба за якість й нову мистецьку форму, що відповідала б сучасності за революційну змістовність у мистецькій продукції, мусить бути актуальним завданням федерації.

6. Орієнтуючись на новий побут і робітничо - селянські маси, ставлячи завданням органічне вrostання мистецтва в побут і активну участь мистця в організації нового колективного побуту, засобами мистецтва федерація розглядає в цьому плані виробниче індустріальне мистецтво, як цілком рівноцінне в інших (суто ідеологічними й суто образотворчими) формами мистецької роботи, маючи в перспективі цілковите злиття мистецтва з життям і виробництвом.

7. В галузі суто образотворчого мистецтва (станковизм то - що) федерація ставить проблему максимального використання існуючих форм і метод образотворчості, перевіряючи їх з точки зору революційно - творчого активно - організуючого впливу на життя та волю й свідомість мас. В зв'язку з цим федерація висуває до поглибленої практичної розробки проблему образотворчого пролетарського активного реалізму, як одно з важливіших завдань мистецтва нашої доби.

8. Федерація мусить взяти активну й організовану участь в підйомі широкого руху самодіяльного мистецтва робітничо - селянських мас, стимулюючи та поглиблюючи розвиток самодіяльності, йдучи цій масовій хвилі назустріч силою, досвідом і знанням кваліфікованого професійного мистецтва.

9. Базуючись на інтернаціональній класовій ідеології марксизму, на інтернаціональних досягненнях світового мистецтва, федерація українських радянських художників повинна однак практично творчу працю просякати шуканням форм, що відпо-

Декларація АРМУ

відають національним особливостям робітниче-селянських мас України, пам'ятаючи, що піднесення національної культури є неодмінною умовою будівництва соціалізму,

10. Федерація, об'єднуючи широкі маси мистців УСРР, має стремити до братнього співробітництва з федераціями інших радянських республік, що вже творяться, маючи метою об'єднання їх в спілку федерацій всіх республік Радянського Союзу.

11. Являючи собою доброхотне об'єднання організованих в асоціації й групи мистців та художників України, федерація ставить умовою своєї праці радянського художника безкомпромисовий критицизм що до буржуазного мистецтва минулого й сучасности та методичний перегляд усіх форм мистецтва з метою використання їх здобутків у плані підготовки нових синтетичних форм і досягнень, пам'ятаючи, що нова епоха соціалізму витворить свій стиль і форму. За вихідні пункти в практичній роботі федерації є: а) засвоєння й просякнення мистецької роботи революційним марксісько-матеріалістичним світоглядом; б) аналітично критичне вивчення й засвоєння надбань художньої техніки минулого й сучасности та опановання формальних здобутків попередньої світової мистецької культури.

* * *

Висуваючи наведені ідеологічні засади для організації Всеукраїнської федерації радянських художників, ЦБ АРМУ звертається до всіх існуючих на Україні художніх об'єднань з закликом приступити до практичного здійснення ідеї федерації, як основи й запоруки дальшого успішного потужного розвитку революційного мистецтва України.

Хай живе федерація радянських художників України!

Хай живе й міцнішає організована, активна участь мистців у пролетарській боротьбі й будівництві соціалізму.

ЦБ Асоціації революційного мистецтва України — АРМУ.

Приймаємося цілком і повністю:

Ініціативна група спілки робітничих художників Донбасу ІЗО — Забой.

БІБЛІОГРАФІЯ

Дмитро Фальківський „На пожа-рищі“ ДВУ, 1928 р. Ціна 90 коп.

Прекрасно видана книжечка досить відомого на Україні поета, починається епіграфом з П. Тичини.

— На майдані коло церкви

Революція іде... — і, безперечно, тематикою своєю йде від революції, від часу, коли „вперше вдарили гармати“ й чоти й батальйони — йшли „вперед на відблиски криваві“...

Йшла нестримана, гігантська сила, якої навіть сам чорт (досить оригінальний образ) не вважав би спинити.

Коли б сам чорт промимрив: — стій!

Спиніться на хвилину! —

Між очі вдарив би набій

Або граната — в спину...

Дійсно, ніщо не спиняло рішучої ходи революційних батальйонів — ні голод, ні спрага, ні найжорстокіші ворожі розправи, ні смерть. Комісари, коли рота зміняла позиції, прикривали відступ — один при кулеметі... Рота йшла з рушницями, запготові до бою,

А там, де за яром вітряк,

Де листя пожовкле опало,

В руках з кулеметом заляк

Комісар... Світало...

Жорстокий героїзм! Певне все це справді було: і комісар помер коло кулемету, ворожою кулею звалений, і рота зайшла вигідніших позицій.

Тільки читаючи, думаєш — ні, не так це було... Инакше якось.

... речі здаються різними. На світанку мемфіські піраміди подібні на стовпи з рожевого світла, а ввечері вони

здаються чорними трьохкутниками на племенистому небі... (Франс А. „Таїс“),

По-різному можна сприймати революцію, й не завжди річ буває революційною, хоч про революцію в ній згадується, бо, крім того, що на речі можна дивитися з різних боків, в різний час можна ще й надавати їм особливого обарвлення, що залежить вже від індивідуальних особливостей соціальної біологічної одиниці.

Автор сам каже, що мав натуру не цільну, сам визнає, так би мовити, їх дуалізм:

Бо в мене серце — на дві половини

Дна шепче: був і будеш селянином,

А друга каже: ти вже робітник.

Та чи ж можна вірити авторові? Справжнє не в тому, що автор почуває, а в тому, які висновки можна зробити з втілених у поетичну форму авторових відчужень.

Звичайно, з автора ніякий селянин, хоч селянського в ньому більше робітничого. Тільки й селянин цей такий, що зкуштував вже міської (не робітничої) культури, інтелігентського лоску й чи не від переляканої громами й канонадами війни й революції, інтелігенції перейнявся настроями офарбленого тонами пацифізму Проклята війна!

Одна нога в стременах.

Сніги. Вітри. Зима.

Розрубані рамена,

А голови нема...

Невже ж таки не встане?

Ще вчора був веселий:

Сьогодні ж, леле!

Мрець...

Бібліографія

Проклята війна! Усяка, яка б не була,
вона приносить криваві шмаття замість тіла

І пожарища замість хат...

А там, де льон мережить тіні,

Чиясь розбита голова

Впялась очима в небо сине,

Проклявши людськість і права,

за те, що є війна, за те, що треба вбивати й вмирати самому, невідомо, за що й для чого... Тяжкою безвихідністю віє від усієї книжки, лейтмотивом якої є війна, як така, зі смертю, трупами, пожарищами й сльозами матерів... Таку б книжку кудись на Західню Україну, у Польщу, Німеччину! Може, вона б і прислужилась пролетарській справі, не одному обдуреному, показавши жах...

Але не робітникам Радянської країни, не тим, що, прийшовши на пожарище, не розгубилися, а стали дбайливо вибирати решту ще гідного матеріалу для „першої будівлі нового світу“. Є війни і є війни. Між ними треба бачити різницю. Різниця ця така проста й ясна для кожного з нас, що соромно навіть її роз'яснювати авторі, котрий звикнути не може

... до міста

Брудного, глумливого міста,

Бо серцем я ніжний і чистий,

Дарма що колись був чекістом.

Останнього (тоб-то того, що автор був чекістом) з книжки аж ніяк не видно. Чекістської твердості, яскравого усвідомлення своєї мети й засобів у Фальківського немає.

Що ж до формального боку поезій, то з певністю можна сказати, що автор жодним рядком не переходить меж своєї школи, коли вважати його вчителем Сосюру.

Наостанку можна ще навести два рядки з книжечки.

А крик гусей з далечини,

Як згадка про минуле —

— Поезії Фальківського поза всею його формальною обмеженістю були б дуже гарні, якби не пасеїстичне звертання до минулого й разюче невміння бачити й сприймати сучасність.

М. Мор

Кость Котко „Істукрев“ — Підручник історії українських революцій. ДВУ, 1928.

Це справді цікаве й сумне явище, що вимагає свого пояснення: „співуча“ українська нація так небагато ще дала в галузі фахової музики, і, мимо прославленого народного гумору, так мало висунула наша література справжніх, видатних гумористів. Може, через те, що сатира, і гумор, як і камерна чи симфонічна музика — вимагає, як передумови для свого розвитку, багатої фахової спадщини, надто теоретичної; спадщини ж цієї попередні віки національного поневолення дати Україні не могли. Просто ж хисту та народних зразків тут не досить. Тут треба бути, перш за все, справжнім, освіченим майстром, психологом, знавцем законів рефлексології й масового сприймання художніх та гумористичних роздратовань, законів емоційної реакції на них.

Бо коли повторення засобів художнього виображення взагалі притупляє реакцію споживача, то повторення засобів гумористичного й сатиричного учуднення не лише викликає байдужість, але й втому, як наслідок розчарованого спаду енергії після напруження, що його переживав споживач, готуючись до сприймання гострого й влучного, а значить нового дотепу. Ось чому нудоту викликає в наші дні Степан Руданський, ось чому таку ж нудоту й досаду викликають і сучасні просвітянського типу гумористики, що користаються в своїй роботі примітивним арсеналом „хуторянських“ засобів, побудованих на вславленому „хохлацькому гуморі“ та руданщині.

Тимчасом, саме спосіб учуднення, відхилення од реальності — це основне в сатирі й гуморі. І ця основа вимагає високої культури, самотності й неповторності, вона не дарує, не пробачає шаблонів і навіть просто повторень.

З Костя Котка — чи не єдиний в нас щасливий виняток. Це культурний, оригінальний і свіжий письменник, художник, що оволодів так складною в даній галузі таємницею учуднення.

Бібліографія

Та нумо договоримось, про яку саме гадузь мова мовиться. З Костя Котка аж ніяк не гуморист. В гуморі, як такому — Котко безпорадний. Але він сатирик гострий, виключний і, ми сказали б, нещадний.

Котко — наочне заперечення безграмотних „теорій“ що, мовляв, в гуморі й сатири фактичний бік справи та ерудиція автора — не грає значної ролі: аби було дотепно й гостро, аби смішило й дошкулало. З „Істукреву“, ще більше ніж з інших творів Костя Котка перш за все виявляється обізнаність автора на предметі й темі його писань. Може, це здасться парадоксом, але „Істукрев“ можна рекомендувати, як цілком поважний та міродаїний підручний матеріал для вивчення історії української революції. К. Котко знає українську революцію, як свідомий та активний її учасник; мало того, він вивчав її, збираючи матеріали для „Істукрева“. Останнє видно й з тих розділів „Істукреву“, які вже друкувались по журналах „Шляхи Мистецтва“ та „Гроно“ 1922 — 23 рр.

Друге, що звертає на себе увагу в „Істукреві“, це цілеспрямованість автора. Він не просто регоче тому, що йому, мовляв, самому смішно, і не на самі веселощі викликає читача. У Костя Котка певна мета; в залежності од зміни цієї мети міняється й техніка, і теми, і самий матеріал художньо-сатиричного впливу на читача. Коли вперше друкувались фрагменти „Істукрева“, була мета — вплинути на того читача, що ще вагався, переважно на українську інтелігенцію, яка не зробила ще остаточно вибору між пролетарською революцією та націоналістичними манівами. Тоді треба було розбити сумніви й забобони, знищити ореол старих об'єктів ідеалізації, підштовхнути на правильний шлях. І ми бачили, як загострював К. Котко методи свого впливу на читача, як розбивала, нищила його зла сатира.

Нинішнє видання, очевиднож, має вже на увазі й нового читача, з молодшої генерації, що їй не довелося свідомо переживати подій, яким присвячено книжку.

Тут вже нова мета — виховувати, протиставлячи важке минуле кращому сучасному. Отже й тон викладу став спокійніший, поважніший, не загубивши, проте, своєї свіжості й гостроти.

Яким саме чином досягає бажаного ефекту Кость Котко? Перш за все особливою методою учуднення. Він не нагромаджує фантастики й економно поводить ся з гіперболою. Він просто говорить, ніби цілком поважно, надаючи своєму викладові реалістичного вигляду. Тим міцніший ефект на читача, коли в цей реалістичний ніби виклад вплітаються дотепні елементи ірреального й гіперболічного, коли „нормальні“ ситуації викликають несподіваних наслідків. Але все це в міру, щоб читач мав час заспокоїтись, знов повірити в реалістичну поважність викладу, — й опинитись перед новим, точно розрахованим й через це незмінно ефективним натиском елементів сатиричного учуднення. Така економна й вдумлива маніра забезпечує успіх книжки, популярність її в масових читацьких колах.

Ми були б несправедливі перш за все до автора, коли б не зазначили хиб „Істукрева“. Часом (хоч і дуже рідко) автор збивається з тону й використовує заявлені дотепи, що їх не відмовилися б і „гумористи“ „хуторянського гатунку“. Так трапилось, наприклад, з поясненням слова „гетьман“ (ст. 34); це зайвий раз доводить, що самий гумор — не стихія К. Котка. Досадно також, що в книжці не знайшли свого належного відображення отаманщина, григор'євщина, махновщина. Хоч у розділі V і є спеціальний параграф (36) під назвою „Отаманщина. Зелений і Мазуренко“, та займає він зaledве півтори сторінки — явна диспропорція до значности цього матеріалу. Про григор'євщину ж зовсім не згадується; тимчасом у автора є інші твори, присвячені спеціально цій сторінці історії української революції, отже матеріалу йому не бракувало.

Сподіваємось, що в другому виданні (воно повинно бути хутко, бо книжка знайде масового споживача) ці прогалини буде заповнено.

Бібліографія

Видано книжку гарно, з добірними ілюстраціями Л. Каплана. Деякі з них, як портрет В. Винниченка — промовляють не згірше за текст. Взагалі в цих ілюстраціях почувається вплив автора книжки на художника — настільки часом збігається їхній стиль з літературною манірою К. Котка. Ціна, як на наш час, не дуже висока.

В. Роленко

П. Петренко — Марксієвська метода в літературознавстві. „Книгоспілка“. 1928. Стор. 135. Ц. 1 крб. 25 коп.

Марксизм, як наука і як метода, посідає у нас головне місце, особливо в царині наук суспільствознавчих в широкому розумінні цього слова. З кожним днем він завойовує широкі ділянки знання, з кожною теоретичною працею поширюється обсяг і деталізація його проблем і з кожною практичнодослідницькою працею глибше застосовуються його основи до вивчення конкретних явищ.

Марксієвська метода і в галузі мистецтва та літературознавства займає тепер „домінантне“ положення, положення єдино наукової методи, що не має собі ні рівних, ні суперників. Правда, т. зв. „формальна метода“ за перших років своєї молодості задьористої діяльності, сперечалася за першість на ролі наукової методи, але після недавньої дискусії мусила здати позиції переможній методі марксієвській, хоч суб'єктивно ватажки цього напрямку не цілком і погодились. В численних працях — і теоретичних, і практичних, що обсягом доходять від статтейного розміру до досить грубих книжок на 200 з гаком сторінок, ми маємо приклади успішного завоювання марксієвською методою позицій в літературознавстві і то не лише серед марксистів - комуністів, ідейних керівників - політиків і разом і журналістів, робітників преси, але й серед суто наукових кіл, серед професури. На нашому полі ми давно вже мали спробу популярного викладу основ цієї методи в її застосуванні до письменства; це невеличка позбавлена хиб спроба проф. Б. Якубського: „Соціологічний метод у письменстві“ р. 1923. В Росії останніми

часами маємо дві ґрунтовних спроби теоретичні з соціології письменства: П. Сакуліна — „Социологический метод в литературоведении“ та Єфимова — „Социология литературы“ 1927 р. на 220 стр. Обидві книги, що-правда, не можуть вважатися за зразок витриманого застосування ортодоксального марксизму до проблем літературознавства, вони великою метою ще еклектичні, але все-таки вже наближаються до марксієвського розуміння літературного процесу. Ми не говоримо тут про численні уже праці, — і ґрунтовні, і статтейні, — справді марксієвські — і в галузі мистецтва.

Що ж у нас є на полі марксієвського теоретичного розроблення проблем мистецтва й літературознавства? — Одверто треба признатись, що дуже мало. Справді, із загальнотеоретичних праць до сього часу, крім згаданої праці Б. Якубського, ми так і не мали нічого, коли не зважати на кілька журнальних статтей — його ж таки, В. Коряка, С. Щупака, Б. Коваленка, І. Лакизи та ще двох-трьох авторів.

І ось сьогодні маємо знову брошурку на 132 стор., подібну до вищезгаданої роботи проф. Якубського, — спробу молодого літературознавця Павла Петренка.

Що ж це за книжка? Що вона дає нового в галузі літературознавства і яка її наукова вартість?

Треба признатись, що сам заголовок, поки дивився крізь скло вітрини, обіцяє далеко більше, ніж дає читання. Але це стосується до вимог фахівця -літературознавця.

Книжка має аж 9 розділів, кожен з яких трактує якусь проблему з літературознавства: „Історична зумовленість естетичних уявлень“, „Література й економіка“, „Література й класи“, „Література й географ. оточення“ і т. ин., тоб-то всі ті розділи, які ми мали і в книжці Б. Якубського, тільки виложені вони тут докладніше і на свіжішому матеріалі; крім того, додано цілком новий розділ про „Іманентні закони літератури“.

Зміст книжки становить виклад основних проблем літературознавства з марксієвського погляду на основі робіт відомих

Бібліографія

літературознавців — колишніх і сучасних. Хоч у заголовку і стоїть „марксівська метода“, але про методу, як таку, про способи й шляхи дослідження літературного матеріалу зі зразками (власними чи запозиченими) марксівської аналізи, — тут не говориться. Подамо лише основні принципи, що повинні бути покладені в основу марксівської методи при дослідженні письменства. Тому точніше цю працю слід було б назвати: „Основні принципи марксівської методик літературознавстві“.

Не важко догадатись, що було за ціле наставлення цієї праці. 80 наукових праць, які використав автор, 130 більших (тільки!) цитат наведених, що займають майже $\frac{4}{5}$ обсягу всієї книжки, доводять, що це є компілятивного типу наукова робота з наставленням на ерудицію (що, звичайно, важливо для „початкуючого“ вченого) та на самоусвідомлення використаного матеріалу. Книжка так рясно пересипана цитатами, що для пересічного читача, а особливо хто сам не читав наведених праць, становитиме не аби яку труднацію дати собі раду з рязбизною й нерівністю стилю її, а головне відшукати серед цього лісу власні думки авторів.

Та не тільки наводити цитати з учених книжок й було усієї роботи автора. Він мав ще й таку: 1) стягати до купи ті цитати і подавати побіжно свої міркування, що мали тут функцію „скрепляющего цементу“; 2) подавати власні ілюстрації до чужих схематичних тверджень; 3) робити з цитат загальнотеоретично-дидактичні висновки і 4) подавати подекуди і власні міркування.

Висновки подано не бозна вже які й гідні, а переважно куцї, пісні й худорляві через свою загальність і абстрактність, що не можуть правити в конкретній роботі певний принцип, а так, щось вроді „загальної директиви“. Зате багато войовничого дидактизму, так властивого молодій зацьористості: майже кожен розділ, що він не кінчається цитатою, кінчається повчальним рефреном з „напучувае-

ням“: „слід пам'ятати“. „слід мати на увазі“ і т. д. За зразок загальнодирективного висновка може правити висновок IV розділу про класову зумовленість літературного процесу:

„Марксівська аналіза літературних творів полягає в тому, щоб у складному плетиві тих соціальних сил, що зумовили творчість певного письменника, відшукати головні, зрозуміти своєрідність преломлення цих сил у літературній продукції письменника, усвідомити закони цього преломлення. Взагалі ж слід пам'ятати, що наша метода класифікації художніх напрямків з погляду відповідності їх соціальним прямунням суспільства потребує уточнення й великої обережності в своєму конкретному застосуванні“ (ст. 65). (Підкреслення мої — Л. П.). Яке це все далеке від класичної ясності Плеханова!

Слідом за цим уривком, ми теж скажемо: слід пам'ятати, що такі затуманені загальники (підкреслені місця) нічого не дають і нічого не допомагають в конкретному дослідженні письменства, а, навпаки, затемняють справу там, де вона давно вже ясно виложена у геніального Плеханова. Там далеко краще, докладніше, а головне ясно, точно і конкретно вказано, в чому „полягає марксівська аналіза“ і в якому порядку її переводити треба.

Загалом кажучи, автор стоїть на базі марксівського розуміння справи, але в і помилка, і збочення, і хиби. Насамперед, автор дає непевне і хибне означення предмету історії літератури: „загальним для всіх марксистів (?! і хто його уповноважував від імени всіх говорити?) буде таке означення: історія літератури вивчає розвиток художніх форм, у яких втілюються думки претів“ (ст. 18). А цього висновку автор дійшов не студіюванням означень марксистів справжніх, а наводить лише цитату з Цейтліна, що

Бібліографія

марксистом зроду не був, а тільки поблизу нього терся: „об'єктом (вивчення письменства — Л. П.) є стиль, форма твору“ (ст. 18) і за цим формалістичним ухилом і сам іде. Адже марксизм, як такий, одкидає і формалістичні ухили послідовних формалістів, і „форсоцівські“ ухили Цейтліно-Арватовського „толку“. Нашому авторові ще слід було б пам'ятати, що сказав Н. Бухарін підчас дискусії з формалістами: „Цілком незрозуміло, чому форма є специфічною ознакою мистецтва. Форма є категорія, яка властива цілому ряду речей. Більш істотним... для мистецтва є чуттєвий елемент“. („Красная Новь“, 1925 р., № 3). І взагалі, знаючи, що для марксистів специфіка мистецтва й літератури зовсім не у формі полягає, а в „систематизації думок і почуттів у образах“, важко пристати до означення історії літератури власне Петренка, але виданого від імені „марксистів“ за справжній „марксістський“ фабрикат. Ми не кажемо вже про абсолютну невиразність, неточність і неповноту такого роду означень, що йдуть всупереч основним принципам діалектичної логіки (див. про це у Леніна т. XVIII ч. I., стр. 59).

Друге, що викликає підозріле ставлення до „марксизму“ авторового, є таке його твердження: „Слід пам'ятати (!), що кваліфікуючи даний напрям, як заєпадний у соціальному розумінні, ми ніколи не маємо права вважати його за такий і в розумінні художньому“. (Стор. 27). Цеб-то, що так звані заєпадні буржуазні напрямки у мистецтві й письменстві, на думку Петренка, можуть вважатися заєпадними лише в соціальному розумінні і ніколи в художньому, тоб-то можуть ніби бути твори з соціально-ідейного боку нікчемні чи шкідливі і водночас художньо прекрасні.

Адже ж це чистісінька теорія декадентів і сучасних формалістів! І для всякого, хто засвоїв хоч елементи марксістської естетики з її постулатами: „вартість художнього твору визначається кінець-кінцем пито-

мою вагою його змісту“ (Плеханов), а „змістом своїм мистецтво всякої даної історичної доби має найбільш важливе для людей даної доби“, бо „мистецтво є заєсобом спілкування між людьми“ і т. д., і т. д., — ясно, що з марксизмом це Петренкове твердження нічого спільного не має. Жодний марксист ніколи нічого подібного не казав та й не міг казати, раз заєпадає клас вкладає в свою творчість і заєпадні ідеї, а „хибна ідея неминує і весь твір псує“. Досить принаймні звернутись до писань найвидатнішого і найкомпетентнішого в цих справах марксиста Плеханова, особливо до його ст. „Искусство и общественная жизнь“, звідки я беру ці постулати, щоб переконатись, що у Плеханова сила-силенна є доказів на пряму відповідь Петренкові, що заєпадної класи мистецтво не може не бути заєпадним.

Ось вам прямі відповіді Г. В. Плеханова:

„Ідеології панівної класи втрачають свою внутрішню вартість тою мірою, якою вона визріває для заєгибелі: Мистецтво, утворене її переживаннями, падає“ (Плеханов, сб. „Искусство“, стор. 161).

„Коли художники стають сліпими відносно важливіших соціальних течій свого часу, тоді дуже сильно знижується в своїй внутрішній вартості природа ідей, як і вони втілюють в своїх творах. А на цьому неминує втрачають і ці останні“ (там же, стор. 158).

От вам цілком ясна, точна і пряма відповідь, що твір чи напрям заєпадний в „соціальному розумінні“ є таким же заєпадним і „в розумінні художньому“ і нема чого вискакувати з абсолютно недоведеними й цілком хибними твердженнями з неодмінним і без апеляційним дидактичним „напучуванням“; „слід пам'ятати“, бо не личить вченому початківцеві починати свою марксістську кар'єру з ревізії марксизму.

Не будемо спинятись докладно на низці інших авторових ляпсусів, як, напр., невміння розрізнити поняття літератури взагалі,

Бібліографія

в широкому сенсі слова, і у вузькому, — як красного письменства, що призводить автора до неправдивого розуміння читання з Веселовського (стор. 17.); 2) хибно (бо запізнало й іде всупереч діалектичній логіці) використано негативний відзив Плеханова про Фріче (ст. 51); адже це говорено про Фріче лише на початку його вченої марксіської діяльності; років з 20 тому, і що було в свій час правдивим, згодом змінилось, бо ніщо на місці не стоїть, „все тече“, розвивається і помилки виправляє; 3) автор з явним формалістичним ухилом трактує питання впливу (стор. 99.), звертаючи увагу лише на форму: „лише докладне порівняння стилістичних елементів цих мистецтв може правити за достатню базу для вірних (?) висновків у цьому складному питанні“ (впливів—Л. П.); 4) в розділі про „Іманентні закони літератури“ автор теж допустився антимарксіських ухилів, погодившись із формалістичним принципом Шкловського „зношування“, і з іманентним принципом Сакуліна. Автор пише: „принцип зношування-повнення сам собою у великій мірі вірний, але... недостатній“ (стор. 106), забуваючи, що це є не більше, як факт, а не принцип, та ще й в метафізичному сенсі, яким його преподносить Шклов-

ський. Так само і „принцип“ іманентного вивчення Сакуліна, якщо його розуміти, як принцип, цілком суперечить соціологічній методи марксіській, його можна вважати лише за технічний засіб у дослідженні, службово-підготовчий для методи соціологічної, а не принцип.

А проте, попри всі свої хиби, збочення, ухили і помилки, книжка П. Петренка все-таки має певну вартість, як спроба висвітлити з марксіського погляду сучасний стан літературознавства. Саме своєю ряснотою цитат вона дає вказівки на багату літературу питань саме для тих, хто хотів би докладніше обізнатися з предметом з перводжерел.

Загалом кажучи, ця спроба є ще учнівською спробою молодого майбутнього літературознавця, що досягнув (і досить успішно) першу стадію науковості, — зібрав і опанував матеріал і зорієнтувався в ньому, хоч подекуди його марксіський світогляд і захитався. А тепер на черзі — виявити знання і уміння орудувати методою на практиці. Будемо ж сподіватися на дальші роботи надійного автора, але вже в галузі практичних дослідів конкретних питань і проблем літературознавства, яких так нам бракує, бо багато з них ще не поставлено, а ще менше й не розроблено зовсім.

Л. Підгайний

ХРОНІКА

О. М. ГОРКИЙ СЕРЕД ТОВАРИШІВ ПО ПЕРУ.

(В будинку літератури ім. В. Блакитного)

Святом єднання двох культур руської та української була товариська зустріч Максима Горького з українськими письменниками. За шклянкою чаю сиділи товариші письменники і говорили з дорогим гостем на різні теми, що давно хвилювали пролетарську суспільність взагалі, особливо українських пролетарських письменників. Велетень художнього слова вперше ознайомився з творцями нової культури колись пригніченої нації. Бадьоро якось відчуваєш себе, дивлячись на цю постать сідого буревісника революції. Глянеш на його обличчя, пригадаєш собі В. І. Леніна, що так любив Олексія Максимовича, і перед твоїми очима не просто талановитий письменник, а великий революціонер — основоположник руської пролетарської літератури. Це дійсний герой праці на тяжкому літературному фронті. Власне тому кожен з присутніх хотів послухати із уст О. М. оцінку нашої діяльності на фронті культурної революції. „Але не тільки для привітання зібрались ми тут, — сказав у своїй промові т. Постоловський, — ми маємо тут в тісній дружній співрозмові поговорити з О. М. про ті проблеми, що цікавлять нас всіх, як робітників художнього слова. Але на шляху нашого інтимного єднання з т. Горьким стоїть одне непорозуміння. Можливо, що ми, молоді українські письменники, дуже хоробливо на нього реагували, — але воно внесло деякий „холодок“ в наші взаємини. Ми гадаємо, що в своєму відомому виступі про українську літературу й українську мову Максим Горький став

жертвою неправильної інформації. Але ми були б більше, ніж провінціями, коли б наше ставлення до Горького залежало від цього непорозуміння. З цією великою людиною в нас є і інші спільні інтереси, інші відношення, — їм ми повинні присвятити нашу сьогоднішню розмову. Горький має нас навчити, як ми повинні служити пролетаріатові, бо він протягом усього свого життя служив йому, він мав нам розповідати, що ми повинні зробити для дальшого розвитку молоді української літератури. Ту велику любов, що ми всі відчуваємо до Горького, ми розділяємо з усім пролетаріатом Радянського Союзу і ніякі непорозуміння не зможуть зменшити її“.

У відповідь на цю промову Максим Горький сказав, що він дуже радий, що т. Постоловський „прямо поставив питання про те непорозуміння, яке сталося між мною й письменником Слісаренком. Я не знаю, хто з нас двох виявив більше безтактовності — я чи він, можливо, що я, обурений шовіністичним тоном листа т. Слісаренка, написав щось зайве, — але я мушу сказати, що в мене завжди були досить тісні звязки з низкою українських громадських діячів і літераторів, що я не можу позбавляти ту чи іншу національність права розвивати свою рідну мову. Навпаки — ми зараз виявили з великим здивуванням, що найвідсталіші народи — вотяки, якути та ін. — мають свій багатий епос, свою літературу.

Слісаренко в своєму листі написав, що я вчився „по Іловайському“. Це суперечить моїм основним принципам: я — інтернаціоналіст, і мене не можна зарахувати до шовіністів. Але нехай, я беру провину на себе, будемо вважати, що не тактовним був я.

Торкнувшись питання про те, що він назвав українську мову „наречієм“, т. Горкий сказав таке:

— Я — не філолог, і зовсім не хотів цим самим образити українську мову, бо не розумівся в тонкостях. Взагалі — весь інцидент я вважаю наслідком того, що ми з Слісаренком трохи посварилися, — а в запалі полеміки можна наговорити багато зайвого. З цього не можна робити ніяких висновків, крім одного — що сердитись можна, тільки обережно. Тому цей інцидент вважаю за вичерпаний.

Ці слова т. Горкого були покриті оплесками.

Далі виступали окремі українські письменники — представники різних літературних організацій, які вітали М. Горкого і висловлювали задоволення з приводу розв'язання цього непорозуміння.

Тов. Микитенко привітав М. Горкого від імени Всеукраїнської Спілки Пролетарських Письменників і сказав далі:

— У себе на Україні ми розв'язали національне питання в організації пролетарської літератури, як нам здається, ідеально. Навколо основної організації українських пролетарських письменників ми об'єднали письменників національних меншостей — єврейських і руських. Кожна з цих організацій має свій журнал, а всі вони об'єднані під одним прапором пролетарської літератури. Ми стоїм нині на шляху до здійснення товариського об'єднання і з пролетарськими письменниками РСФРР та інших республік. Ваше відвідання столиці України і зокрема Будинку літератури ім. В. Блакитного ми вважаємо за свято єднання двох великих національних культур — російської та української.

Тому говорити далі про згадуване від товаришів непорозуміння з Вашим листом, дискутувати далі про „наречіє“, чи „язык“ було б небажаним звуженням теми нашої сьогоднішньої бесіди. Немає чого говорити про речі аксіомного порядку. Хто ж таки може нині серйозно говорити про якесь „наречіє“? Ні, ми вважаємо, що цей лист був справді „печальним непорозумінням“; Олексій Максимович сам

його виправить, та вже й виправив тут з'ясувавши цілу справу, як вона була. Отже, нам треба поговорити про шляхи двох великих культур — російської і української, про ці реальні речі, яким дехто навіть пророкував завзяту боротьбу і навіть знищення однієї з них другою. Коли вже виникають теорії боротьби двох культур, що в різних модифікаціях (російській та українській) намагаються кинути ці культури на шлях ворожих змагань між собою, то очевидно, що представники російської модифікації не тільки знають прекрасно, що таке „наречіє“, а що таке українська мова, — вони знають, і що таке українська культура, і хочуть з нею боротися, як з реальною загрозою російській культурі. Значить, тут не залишається будь-яких сумнівів навіть для тих, хто свідомо чи позасвідомо ставиться до української культури з націоналістичним великодержавним упередженням. Вони знають все-таки, що не тільки українська мова, а й нова українська культура мають багатовікову культурну спадщину, давню історичну генеалогію. Та хіба шлях боротьби цих культур є наш шлях? Ні, ми давно слідом за комуністичною партією засудили подібні теорії, ми замість того йдемо до братерного співробітництва всіх національних культур нашого Союзу, ми нещадно боролися й будемо боротися з тими, хто має на думці сіяти розбрат між пролетарськими культурами Росії та України. Слово такого письменника, як ви, слово Максима Горкого, до якого прислухається цілий світ, важить у цій справі дуже багато. Тому й буде багато охочих скористати хоч будь-яку невиразність вашої позиції, якби ви її припустилися. Буде багато охочих використати на свій бік те чи те ваше ставлення до української культури. І з цього погляду не можна говорити так, що от, мовляв, і чуваші то-що підіймаються нині до культурного життя, і ніхто ж не буде заперечувати їхнього права говорити своєю мовою... Таким чином, мовляв, і проти української мови хто ж може що сказати?... Це є невиразна постанова питання. Одна справа —

Хроніка

підіймаються до культурного життя гноблені колись народи, і лише після Жовтня починають перше культурне нагромадження, і інша справа культури тих народів, що нині можуть і повинні, як культурніші, допомагати тим народам розвивати свою національну культуру. Отже, такі рівняння до вояків через це не можна вважати за якусь виразну позицію.

Ми хочемо бути певні, що Олексій Максимович саме так розумітиме справу співробітництва національних культур, як розуміємо її всі ми, як нам дає розуміти комуністична партія і наші робітничі маси, що будують нові соціалістичні держави, з новою пролетарською культурою.

З великою промовою виступив від „Плугу“ С. В. Пилипенко, торкаючись низки практичних завдань, що стоять перед письменниками всього СРСР, зокрема України. Горкий охоче відповів на виступ та запитання, вносив низку пропозицій — зокрема Горкий запропонував українським письменникам налагодити зв'язки з журналом „Наші досягнення“, що буде виходити в Москві. Цей журнал мусить бути люстром, де б людина побачила себе. Треба, щоб люди, які „сумують“, побачили велетенський розмах будівництва. Треба налагодити як найширший переклад творів українських письменників на руську й інші мови, щоб ознайомити трудящих усіх народів з досягненням української революційної літератури. В кінці співрозмови письменники влаштували Горкому овацію. Великого письменника обрано на почесного члена Будинку м. В. Блакитного. На прощання М. Горкий зфотографувався разом з українськими письменниками.

А. Рожанський

**ЯК У НАС ПОПУЛЯРИЗУЮТЬ АБО,
ВІРНИШЕ, НЕ ПОПУЛЯРИЗУЮТЬ
УКРАЇНСЬКУ КНИЖКУ**

(За матеріалів дослідження книгозбірень
м. Миколаїва).

Питання про те „що читає“ й „чим цікавиться“ читач бібліотек, все більш та більш звертає на себе увагу не тільки з

боку видавництва, але й з боку радянської суспільності. Потрібно вивчати попит читача, але не тільки вивчати, а й скеровувати його в певне річище, в бік підвищення культурності читача, поступового перероблення його психіки. В умовах України ця галузь роботи ускладняється національними моментами, треба українізувати читача, треба популяризувати українську книжку, українське письменництво, українську літературу. Отут роля бібліотекаря величезна, він мусить являтися одним з чинників культурної революції на Україні, проводячи завдання партії та радянської суспільності. Але насамперед треба самому бібліотекареві добре знати українського письменника, українську книжку, щоб не лише не нищити потягу до української книжки, але й стимулювати інтерес до читання, зокрема літератури пролетарської. Факти дослідження бібліотек говорять про те, що бібліотекар частенько являється гальмом в процесі опанування української пролетарської літератури масами. Організації бібліотекою думки читача навколо тієї чи іншої української книги непомітно. В Миколаївській Округовій центральній публічній бібліотеці українська література становить 6,2% загальної кількості книг. (4000 прим. українських на 64.000 кн.). При чому з них найбільше частина класиків. Попит на класиків пояснюється тим, що вони знайшли місце у програмах ВУЗ'ів, Рабфаків та ін. шкіл. Попит на сучасну літературу занадто малий, що пояснюється тим, що викладачі відповідних предметів, сами мало знайомі з сучасною літературою й не менше заохочують до неї слухачів. Бібліотекар, який повинен в своїй конкретній роботі слідувати за марксистською критичною думкою, не виписує навіть такі журнали: як „Критика“, „Червоний Шлях“. Не краще стоїть справа в серці пролетарської гущі, в бібліотеці клубу при заводі „А. Марті“, де українська література складає 3,5% загальної кількості до того ж відсотків на 70 класиків старих української літератури. Що до загального попиту літератури, то він полягає в таких цифрах,

Хроніка

наприклад, видача книжок за січень місяць 1928 р. при пересічних відвідуваннях бібліотеки з боку робітників у 70 — 75 чол. щоденно та службовців 90 — 100 чол. була така: белетристика російська 4690, белетристика українськ. 211 прим. З сучасних письменників більш вимагають Хвильового, Винниченка, Сосюру, Вишню, Микитенка. Що ж до інших сучасних українських письменників, то їх зовсім немає в бібліотеці. Цікаві вимоги пересувних цехових бібліотек заводу і механічний цех вимагає Франка, Коцюбинського, Винниченка, О. Вишню, Шевченка, котельний — взагалі що-небудь з українського, вагонний — Шевченка, Винниченка, електричний — вимагали з українського тільки не селянського, а з заводського побуту. В порівнянні з минулими роками маємо таку тенденцію росту питомої ваги попиту укр. літератури, що видно з таких цифр: В 1925 р. бібліотекою було видано 53 пр. укр. книжок. В 1926 р. 150 — 200 пр., в 1927 р. (за 4 зимових місяці), видно, більш як 1000 прим.

Але абсолютні цифри занадто незначні.

В бібліотеці при клубі спілки „Вантажників“ з української літератури лише 60 — 70 прим., що становить 1,2% загальної кількості. Весь попит укр. літератури з боку читачів сходиться до одного: „дайте що-небудь з українського“.

Бібліотекар, знайомство якого з сучасної української літератури обмежується О. Вишнею, а з минулої Коцюбинським, Винниченком та Франком, пропонує „Усмішки“. Що ж до іншої літератури, то вона не рухома. Навіть в бібліотеці будинку освіти, де українців більше 50% загальної кількості абонентів і де більшість читачів складає педагогічний персонал, українську літературу репрезентовано в розмірі 14% загальної кількості. Всі ці факти обслідування Миколаївського свідчать про те, що не все гаразд у нас в цій царині.

Наші бібліотекарі ще не досить зрозуміли значіння гасла „Українську книжку в гущу трудящих мас“. Боротьба за якість

бібліотечної роботи, боротьба за покращання змісту її є одна з основних діянок культурного фронту. Питання популяризації, просування української книжки, наближення її до гущі мас набирає на сьогоднішній день величезного значіння.

А. Рожанський

В ДЕРЖАВНОМУ ВИДАВНИЦТВІ УКРАЇНИ.

Вийшли друком за останній місяць:

З перекладної літератури: Оскар Маурус Фонтана — „Острів Елефантина“ (соціяльний роман. Переклада з нім. мови Л. Піонтек). Ептон Сінклер — „100%“ (Історія одного патріота. Переклад з англійської мови Л. Скрипника). Кнут Гамсун — „Голод“. „Пан“. „Вікторія“. Калевала — Фінська народня епопея — (переклад Е. Тимченка).

З сучасних письменників: Ол. Копиленко — „Сенчині пригоди“ (оповідання). М. Подзелінський — „Тереза з Сегедину“. (Оповідання червоної казарми). Володимир Кузьміч — „Хао-жень“. (Збірка оповідань: Хао-жень, Люди зимнього моря, Евстрат, Вистава). Упорядкували Ю. Смоліч і Л. Балабан. — Збірка п'єс — вип. III (куди ввійшли такі п'єси: Г. Михайлець — „Вороги“, Д. Бедзик — „Сигнал“, Г. Михайлець — „Кум“, А. Предславич — „Хлібороб по-американському“).

З дитячої бібліотеки українських письменників за редакцією В. Арнаутова та О. Попова: Б. Грінченко — „Під тихими вербами“ (повість).

З бібліотеки світової літератури друкуються твори Е. Золя: „Гроші“ (переклад В. В. Дубровського), „Земля“ (переклад Л. В. Пахарецької), „Прорість“ (переклад В. Черняхівської), „Людина-звір“ (переклад В. Щербаненка), „Черво Паризу“ (переклад О. Езерницької), „Доктор Паскаль“ (переклад Коваленкової), „Сторінка кохання“ (переклад Волковича). Роні-Старший — „Червона хвиля“ (переклад Волковича). Окорє Бальзак — „Шагренєва шкура“ (переклад В. Вражливого).

Хроніка

З українських класиків друкуються твори: т. П. М. Кропивницького за редакцією П. Руліна.

За планом бібліотеки „Світового історичного роману й повісти“ замовлено переклади й переробку таких творів: Джіованіолі — „Спартак“ (з італійської); Гофман — „Майстер Мартин“ з німецької; В. Лібкнехт — „Лицарі духу“ (з німецької — революція 1848 року); Ожешко — „Міртала“ (з польської); Ірасек — „Псоглавці“ (з чеської); Вальтер Скотт — „Роброй“. „Айвенго“ (з англійської); А. Дюма — „Три мушкетери“ (з французької); Конан Дойль — „В країну див.“ (з англійської) і Чернишевський — „Що робити“.

Складено договір з проф. Плевако М. А. на видання історико-літературної праці „Нова українська література“. В книжці має бути вміщено матеріал на певні історико-літературні теми з нової української літератури в її послідовному історичному розвитку. (Література нової доби. „Підготовка нової української літератури“. Попередники Котля-

ревського; — „Травестичний жанр в українській літературі“ „Григорій Квітка та його школа“; — „Романтизм“; „Бвген Гребінка та українське байкарство“; „Шевченко“; „Українська драма XIX століття“; „Модернізм в українській літературі“ і т. д.). Особливу увагу звернено на початок XX століття і надто на сучасну літературу. До важніших тем з української літератури додано буде бібліографічний матеріал з чужих літератур, що висвітлює аналогічні історико-літературні процеси в чужій літературі і т. д. Працю буде виготовлено до друку до 1-го січня 1929 р.

З тим же автором складено договір на видання „Словника українського письменства“, що має охопити українську літературу з найдавніших часів аж до наших днів. Словар складатиметься із 1. Біографій письменників (також критиків та істориків літератури) 2. Показчиків біо-бібліографічних джерел. 3. Бібліографія творів. 4. Бібліографії статей.

Працю має бути виготовлено протягом 1929 року.

ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ:

ПОЛІТИКО-ЕКОНОМІЧНИЙ ДВОТИЖНЕВИЙ ОРГАН ЦК КП(б)У

БІЛЬШОВИК УКРАЇНИ

ЖУРНАЛ МАЄ СВОЇМ ЗАВДАННЯМ:

- 1) Освітлювати головні питання нашого соціалістичного будівництва в галузях політики та економіки.
- 2) Розробляти головні питання марксизму й лєнінізму та боронити їх від усяких перекручувань.
- 3) Освітлювати завдання й особливості культурного будівництва УСРР.
- 5) Освітлювати міжнародне життя й особливо міжнародній комуністичний рух.

Редакція міститься: Харків, вул. Лібкнехта, 64, ЦК КП(б)У

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ:

На 12 міс.— 6 крб. 50 коп., на 6 міс.— 3 крб. 40 коп., на 3 міс.— 1 крб. 75 коп., на 1 міс.— 60 коп. Окреме число — 40 коп.

ТРИМІСЯЧНИЙ ЖУРНАЛ

ПРАПОР МАРКСИЗМУ

ОРГАН УКРАЇНСЬКОГО ІНСТИТУТУ МАРКСИЗМУ

„Прапор Марксизму“ має завдання висвітлювати дослідження з різних галузей марксизму, об'єднуючи навколо себе марксистські наукові сили України.

Журнал „Прапор Марксизму“ редагує редакційна колегія:
М. Скрипник, М. Попов, В. Юринець, М. Яворський,
Г. Рохкін.

Адреса редакції: Харків, вул. Равенства й Братерства, № 216

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ:

На 1 рік (4 вип.) — 8 крб., на 6 міс. (2 вип.) — 4 крб. 50 коп.
Окреме число — 2 крб. 50 коп.

ДВУХМЕСЯЧНИЙ ЖУРНАЛ

ЛЕТОПИСЬ РЕВОЛЮЦІИ

ОРГАН ИСПАРТА УКРАИНЫ

Задачей „Летописи Революции“ является освещение истории революционной партии пролетариата КП(б)У и борьбы рабочих и крестьянских масс Украины за свое освобождение.

Редакция: Харьков, ул. Свободной Академии, 4

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

1 год (6 книг) — 8 руб., 6 мес. (3 книги) — 4 руб. 50 коп.
Отдельный номер — 1 руб. 75 коп.

Передплату принимают: СЕКТОР ПЕРІОДВИДАНЬ ДВУ

Харків, Сергіївська пл., Московські ряди, № 11,
уповноважені періодсектору по всіх містах України

ПЕРЕДПЛАТНЕ:

ВІСНИК УКРАЇНИ

ВІСНИК УКРАЇНИ. Орган української державної влади. Видається щотижня. Ціна 1 рубль. Підписати можна в редакції або в місцевих відділеннях. Адреса: Київ, вул. Майданська, 10. Підписати можна також в місцевих відділеннях. Адреса: Київ, вул. Майданська, 10. Підписати можна також в місцевих відділеннях. Адреса: Київ, вул. Майданська, 10.

ВІСНИК УКРАЇНИ

ВІСНИК УКРАЇНИ. Орган української державної влади. Видається щотижня. Ціна 1 рубль. Підписати можна в редакції або в місцевих відділеннях. Адреса: Київ, вул. Майданська, 10. Підписати можна також в місцевих відділеннях. Адреса: Київ, вул. Майданська, 10.



ВІСНИК УКРАЇНИ. Орган української державної влади. Видається щотижня. Ціна 1 рубль. Підписати можна в редакції або в місцевих відділеннях. Адреса: Київ, вул. Майданська, 10. Підписати можна також в місцевих відділеннях. Адреса: Київ, вул. Майданська, 10.

ВІСНИК УКРАЇНИ

ВІСНИК УКРАЇНИ. Орган української державної влади. Видається щотижня. Ціна 1 рубль. Підписати можна в редакції або в місцевих відділеннях. Адреса: Київ, вул. Майданська, 10. Підписати можна також в місцевих відділеннях. Адреса: Київ, вул. Майданська, 10.

ВІСНИК УКРАЇНИ. Орган української державної влади. Видається щотижня. Ціна 1 рубль. Підписати можна в редакції або в місцевих відділеннях. Адреса: Київ, вул. Майданська, 10. Підписати можна також в місцевих відділеннях. Адреса: Київ, вул. Майданська, 10.