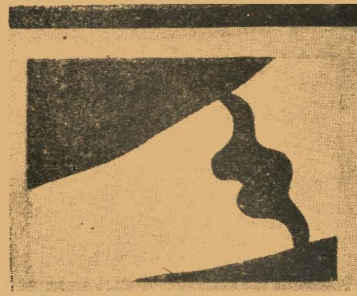
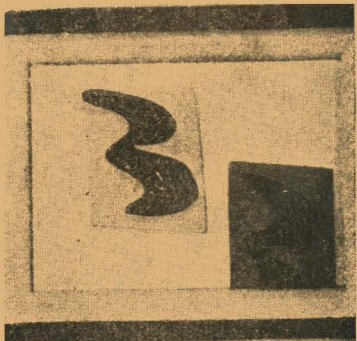


Р. Щ 14  
Р.К. 1295



Р. КУТЕПІВ

# НОВІ ТЕЧІЇ В МАЛЯРСТВІ

Д В О У • Л І М

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

† 1

Шифр РШ14; К95 Инв. № 2429402

Автор Кутенів Р.

Назва Нові теми в малюванні

Місце, рік видання Х., 1931.

Кіль-ть стор. XXXI, [1], 202, [9] с. і мал.

-/- окр. листів \_\_\_\_\_

-/- ілюстрацій \_\_\_\_\_

-/- карт \_\_\_\_\_

-/- схем \_\_\_\_\_

Том \_\_\_\_\_ частина \_\_\_\_\_ вип. \_\_\_\_\_

Конволют \_\_\_\_\_

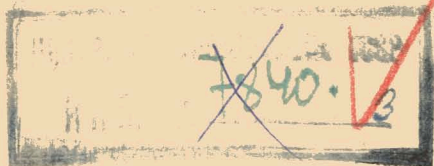
Тримітка:

З. Д. 2402.  
Молд.

2008

Б 262836

Р. КУТЕПІВ



75  
Щ 14  
К 95

# НОВІ ТЕЧІЇ В МАЛЯРСТВІ

Державний науково-методологічний комітет Наркомосвіти УСРР ухвалив до вжитку як посібник по художніх вишпах

2429402  
~

К



ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО  
ХАРКІВ 1931

Цы 140.22



Укрголовліт № 816 Д. 15/VII 1930.  
Замовлен. № 1909. Тираж 3.000.

Відділ видавничої справи  
Ленінградського державного  
університету  
Ленінград, 1930

## I. ВСТУП

Орієнтуватися в новітніх мистецьких напрямках, зокрема в напрямках малярського мистецтва—це актуальна потреба нашого художника. Але вимоги соціалістичного будівництва ставлять перед ним складніше завдання—орієнтуватися в мистецьких напрямках з погляду революційного марксизму, щоб не просто знати про ті чи інші течії в сучаснім мистецтві, а критично оцінити їх та визначити вартість їхню й соціальне значіння з діалектико-матеріалістичного погляду.

На жаль, не можна сказати, що в марксистській літературі ці питання досить висвітлено.

Лише основні засади марксистського мистецтвознавства, можна вважати, визначено ясно, передовсім у творах Плеханова та Фріче. Щодо конкретних проблем сучасного мистецтвознавства, то їх або мало опрацьовано, або тільки починають опрацьовувати (А. Луначарський, І. Маца). Особливо відчувається потребу розглянути та критично висвітлити соціологічний зміст напрямів сучасного малярства; цю справу рівняючи, наприклад, до літератури марксистська критика охопила значно меншою мірою. А тимчасом, на нашу думку, ніде з такою силою й виразністю не позначився процес розкладу й занепадництва сучасної буржуазної ідеології, як саме в малярстві кінця XIX—поч. XX ст. Через це вивчення та критика цих малярських напрямів з погляду основних засад марксистського мистецтвознавства стають особливо важливі й потрібні, бо аналіз цих напрямів викриває часто всю глибину деструктивного процесу сучасної буржуазної ідеологічної продукції.

До вивчення сучасних мистецьких напрямів можна підійти з двох боків: з погляду історико-генетичного дослідження характеру та форм мистецької продукції і з погляду філософсько-соціологічного. В першому випадку головну увагу в дослідженні звертається на генезу, походження певного мистецького напрямку, на його розвиток в історично-конкретних рисах та, нарешті, на фізіономію безпосередньої продукції того чи іншого напрямку. Але

можна, спираючись на історичний матеріал, піднятися на вищий щабель філософсько-соціологічної аналізи. Тут головну увагу зосереджується не на генезі, а на діалектичній з умовленості певної мистецької продукції в її ідеологічному виявленні (обличчі).

Визначити ідеологічну природу певного мистецького напрямку з погляду марксистської методології, показати його діалектичну залежність від сучасного стану витворчих сил та ідеологічне споріднення з іншими видами ідеологічної продукції — ось завдання філософсько-соціологічної аналізи.

Зрозуміло, що обидва підходи до дослідження мистецтва — історичний і філософсько-соціологічний не виключають один одного, а, навпаки, доповнюють — і, сказати б так — зумовлюють один одного. Вони відрізняються головне тим, на чому в дослідженні ставиться наголос — на конкретно-генетичній стороні явищ чи на моменті поглибленого вивчення ідеологічного характеру цілого напрямку мистецької продукції.

Орієнтуватися в сучаснім стані мистецтва є невідкладна потреба не тільки для самих мистців, як безпосередніх продуцентів цього виду ідеологічної продукції, а й взагалі для широких культурно-освітнянських кіл. Бо ніколи раніш мистецтво не було в такому безпорадному, майже катастрофічному стані, як тепер; ніколи не було стількох різноманітних, що один одного включають напрямків, ніколи боротьба на мистецьким фронті не досягала такої гостроти й напруження, як саме за останні десятиріччя. Цілковита розгубленість і розбещеність щодо розуміння самих основ і вартостей мистецтва, цілковите розкладництво й глибоке занепадництво — ось знаменні риси сучасного буржуазного мистецтва. Чимало видатних дослідників сучасного мистецтва дійшли таких песимістичних висновків, не чекаючи навіть від мистецтва ніякого відродження (Майер-Грефе, Гавзенштайн, Шпенглер та інш.).

Звичайно, це не значить, що в галузі мистецької продукції за останні десятиріччя немає або не може бути творів гарної якості; зрозуміло, що такі твори є, але їхнє незначне число лише підкреслює загальне занепадницьке тло сучасного мистецтва.

Та й дивно було б, якби справа виглядала інакше.

За часів настигання велетенської всесвітньої соціальної кризи в останню добу капіталізму розкладницькі тенденції півної класи, особливо в ідеологічній галузі, перемагають і всюди відчувається подих занепадництва.

У філософії гарний тон вимагає ідеалізму в різних формах. Широко розповсюджується ідеалізм переважно суб'єктивного напрямку (емпіріокритицизм, прагматизм, фікціоналізм, іманентна школа), набираючи часом і об'єктивного типу, як от інтуїтивізм Бергсона, неокантіанство, феноменологізм

Гуссерля. Нарешті, поруч цих рівняюче пристойних, сказати б так наукообразних форм ідеалізму широкою хвилею котиться релігійна філософія (типу Р. Ейкена), різноманітний містицизм і крайній спіритуалізм (типу Р. Штейнера) найдикіших і реакційніших форм. Виникає багато спіритичних клубів та організацій, видається безліч спіритичної макулятури — різних журналів, книжок тощо. Навіть на науковім полі помітно оживлення ідеалістичних симпатій. У фізиці точиться гостра боротьба навколо проблем будови матерії, природи світла та тяжіння, етеру; не вгаває дискусія про теорію відносности Айнштайна та її експериментальну перевірку (останні досвіди Дайтон-Міллера); механістичну модель атома за теорією Н. Бора підривається феноменологічними поглядами Гайзенберга та Шредінгера, які принципово заперечують можливість наочної моделі атома, бо, на їхню думку, не слід закони макрокосму переносити на явища мікрокосму. Відділя присмак скептицизму та навіть агностицизму у фізиці.

Найвищу синтезу сучасного природознавства — теорію відносности Айнштайна намагаються тлумачити ідеалістично (почасти сам Айнштайн, Еддінгтон). У біології ширяться віталістичні погляди (неовіталізм — Райнке, Паулі, Дріш, Коржинський, номогенез Бера).

Отже з наведених прикладів видно, що справді занепадницька стихія панує в таких ідеологічних царинах, як от філософія, і навіть почувається подекуди і в науці. І це зрозуміло: коли панівна кляса втрачає ґрунт під ногами (бо росте й міцнішає його могильник — пролетаріят), то вона починає шукати порятунку на небі, в царстві ідей, незримих і невідомих вартостей, що стоять понад цією дійсністю.

## II. СОЦІАЛЬНЕ ЗНАЧІННЯ МИСТЕЦТВА

1

Мистецтво з марксистського погляду є вид ідеологічної продукції. Тому мистецтво, як всяку надбудову можна зрозуміти лише в світлі певних соціально-економічних умов, що в данім раз становлять базу для цієї надбудови.

Викрити діалектичну залежність тої чи іншої надбудови від її бази — значить дати соціологічну аналізу цієї надбудови, як ідеологічної продукції. Довести залежність мистецької продукції в її конкретно-історичній своєрідності від певних базових її основ, показати соціологічний зміст і сенс цієї продукції на тлі відповідної клясової психології та ідеології — це завдання марксистського мистецтвознавства.

Як же слід з цього погляду визначити мистецтво, як підійти до його розуміння?

Мистецтво є продукт суспільного життя. В цій стислій формулі підкреслюється функційну ознаку мистецької продукції, що становить собою знаменну рису для правильного розуміння соціологічної суті мистецтва.

Мистецтво, як продукт і виявлення суспільного життя, очевидно, відіграє, як і всяка надбудова, певну роль. Отже, на мистецтво слід дивитися з погляду життя, його життєвої функції.

Виходячи з цього легко зрозуміти й соціальну функцію мистецтва, цебто ту роль й значіння, які воно відіграє в класовому суспільстві.

Класи мають різні інтереси (через різне економічне буття), різну класову психологію і різну класову ідеологію. Як бувають проміжні, перехідні класи, так буває проміжна, мішана, компромісна ідеологія, що сидить, сказати б так, одразу на двох стільцях, але позакласової або надкласової психіки немає. Немає також позакласової ідеологічної продукції, цебто такої, що не відбиває певної класової атмосфери, її інтересів.

Отже й мистецтво, як вид ідеологічної продукції, не може не мати класового обличчя, не може не бути виявленням певної класової потенції в класовому суспільстві.

Позакласового або надкласового мистецтва немає, воно завжди носить на собі печать класової приналежності.

Але це не значить, звичайно, що мистецькі речі й вартість однієї класи втрачають абсолютно своє значіння для другої класи. Таке спрощене розуміння неправильне, бо класова природа мистецького твору викриває його походження, його зміст і форму, але в данім разі загалом не визначає того, яку саме вартість матиме цей твір з погляду другої класи. Може статися, що твір цілком втратить свою вартість, своє естетичне значіння, але за відповідних умов певний мистецький твір буде визнаний за естетичну вартість за нових умов іншої класи (з іншого погляду).

К. Маркс у своєму „Вступі до критики політичної економії“ зазначає:

„Труднощі не в тім, щоб зрозуміти, що грецьке мистецтво й епос мають зв'язок із відповідними суспільними формами розвитку. Труднощі саме в тому, що ці твори продовжують ще давати нам художню насолоду і в певному розумінні зберігають вартість норми й несаяжного зразка“.

Згадана класова природа мистецтва добре допомагає зрозуміти не тільки соціологічні моменти змісту мистецької продукції, а також і суто формальні проблеми в процесі історичного розвитку мистецтва.

Всяка ідеологічна продукція, як уже зазначалося, відіграє певну активну, діяльну роль в суспільнім житті; вона організує суспільну психіку у відповідні форми, вона спрямовує життя суспільства



в певнім напрямі. Це цілком стосується й мистецтва. Діяльна роля надбудов, і в данім разі, мистецтва в тім, щоб допомогти панівній клясі зміцнити і закріпити свою владу над іншою пригнобленою клясою.

Мистецтво, як ідеологія, є засіб суспільного зв'язку („одно из средств духовного общения между людьми“ — каже в одному місці Плеханов).

Мистецтво, як виявлення певної клясової психології, зміцнює зв'язки в певній клясі (а через неї в суспільстві), підносить, підвищує клясову спаяність, виховує клясову солідарність (приклад — гімни національні, танки в дикунів).

В цьому розумінні мистецтво є один із засобів консолідації кляси, її самоствердження. Воно є виявлення клясового обличчя і клясового, сказати б так, характеру.

Внутрішня роля в напрямі консолідації та самовизначення кляси доповнюється його зовнішньою ролею — опанувати психіку іншої кляси, підкорити її.

Так мистецтво стає знаряддям клясового панування й клясового розгалуження.

Воно виображає й відбиває патос дистанції поміж клясами. Мистецтво стає за прикрасу життя, за розкіш життя.

Один із видатних дослідників історії мистецтва так висловлюється про цю клясову ролю мистецтва.

„Кожна панівна кляса має потребу не тільки висвітлити своє панування, як природний порядок речей, але ще й показати його блискучість... Ніяким іншим способом не можна було так виразно й красномовно повідати світові силу й величність багатства, як саме через рупор мистецтва“ (Є. Фукс).

Для кожної доби є власні характеристичні риси використання мистецтва для виявлення клясового панування.

Так, напр., в добу простого товарового виробництва „багатій не мав змоги вкладати свої зиски в акції та державні папери; якщо прибутки були грошові, то для них не було іншого використання, як лише придбання шляхетних металів, прикрас, дорогоцінних каміннів, палаців, мистецьких виробів тощо. Нагромадження мистецьких скарбів було тоді одною з форм нагромадження капіталу“ (Є. Фукс).

Крім того, кожна доба, кожний політичний стан суспільства, як зазначає той самий дослідник, вимагає морального виправдання свого клясового панування.

Різні ідеології виконують цю ролю; насамперед, це релігія, філософія, право й мораль, почасти наука (зокрема — гуманітарні науки); виконує цю соціальну (клясову) функцію й мистецтво. Воно виспівує, ідеалізує чесноти панівної кляси, виставляє їх, як найвищі вартості, висвітлює їх з найкращого боку. Коли кляса підій-

мається вгору в своєму розвитку, то справді в мистецтві можна знайти позитивні ідеали; а коли кляса йде до занепаду, то замість „високих ідеалів“ у мистецтві виспівується всі утіхи й насолоди життя, хоч і найгрубіші та примітивніші, але такі, що наповнюють життя цієї кляси й вважаються за справжні цінності (напр., смакування еротичних моментів у мистецтві кляси, яка занепадає). „Мистецтво часів занепаду „повинно“ бути занепадницьке, декадентське“ — зазначає Плеханов („Искусство и общественная жизнь“).

Отже, ми бачимо, що мистецтво завжди виконує ролю співця певної кляси; воно підносить в художній формі клясові вартості, намагаючися висвітлити їх, як узагальнені, усупільнені, „позаклясові“ вартості. Свідомо або напівсвідомо, а часто й несвідомо мистецтво виконує певну клясову (соціяльну) функцію в інтересах відповідної кляси.

Тут доцільно згадати про відому теорію „мистецтва для мистецтва“, що цілком заперечує вказану соціяльну ролю мистецтва.

Справжнє, чисте мистецтво не повинно бути на послугах будь-якої сторонньої, але для нього чужої мети, бо мистецтво є мета сама в собі, а не засіб для здійснення інших цілей. Не слід, на думку цієї теорії, накладати на мистецтво обов'язків, яких воно не може й не повинно виконувати, цебто не треба примушувати мистецтво „проповідувати високі ідеали“ на користь суспільному життю.

Мистець абсолютно вільний у своїй творчості, він не підлягає жодним зовнішнім наказам; він виображує в своїх творах „чисту красу“, незаплямовану ніякими клясовими інтересами. Соціяльна скерованість („направленчество“) мистецтва знижує його вартість, псує його, навіть просто вбиває.

Мистецтво тенденційне не є справжнє мистецтво, яке є самодостатня цінність і йде за своїми власними законами.

Зміст, ідейність, соціяльний патос у мистецтві — ніщо; прекрасна форма — все.

Для мистця жодної ваги не має те, що він виображує; головна вага в тім, щоб це було виявлене в прекрасній досконалій, витонченій формі. Хай навіть ця форма буде незрозуміла, навіть „заумна“ для маси, для „юрби“: тим гірше для останньої, мистцеві немає ніякого діла до того, чи зрозуміють його чи ні. Він винахідник і творець „чистої краси“...

Жодному сумніву не підлягає, що теорія „чистого мистецтва“ не правильна.

Насправді мистецтво, як ідеологічна форма, не може відірватися від життя, відгородитися від нього і жити в безповітряному просторі. Мистецтво є виявлення соціяльного буття, певного клясового буття і ні в який спосіб цього заховати не можна. Хоч як хотілося б мистцеві-індивідуалістові не зважати на соціяльну дійсність, голос її буде чути в образах мистецької творчости... Це

лише ілюзія „чистого“ мистця-індивідуаліста, ніби він не залежить у виявленні своєї творчості від умов соціального оточення.

Але слід відрізнити два типи „чистого мистецтва“.

Один тип — це захисна позиція мистецтва для мистецтва, коли мистець стоїть у протиріччі з панівною клясою і відмовляється бути на послугах у неї.

Не маючи сили одверто закликати на боротьбу з підлотою й мерзотою кляси визискувачів, мистець ховається за гасло вільного мистецтва, незалежного від впливу ненависного йому соціального угруповання.

В погордїй самотності мистець знаходить собі „свободу“... Аналізуючи це явище, Плеханов діходить такого висновку: „Схильність до „мистецтва для мистецтва“ виникає і зміцнюється там, де є безнадійний розбрат між людьми, що працюють, як мистці, та їхнім суспільним оточенням. Це корисно позначається на художній творчості, бо це допомагає мистцям піднятися вище понад їхнє оточення. Так було з Пушкіним за миколаївських часів. Так було з романтиками у Франції“ (Искусство и общественная жизнь). Але не слід гадати, що й насправді таким мистцям щастило знайти якесь чисте, незалежне від життя мистецтво. Під гаслом чистого мистецтва часом буйно розквітали ідеали іншого соціального шару, поступового, революційного, бо беззмістовним справжнє мистецтво не може бути, а брати цей зміст воно може лише з життя, з того чи іншого соціального джерела. Але крім такого типу чистого мистецтва, є ще один, цілком протилежний першому.

Там конфлікт між мистцем і певною (панівною) клясою примушував мистця шукати свободи, вільного незалежного, чистого мистецтва. А тут може бути, що ніякого конфлікту немає, мистець прекрасно почуває себе в певній клясовій атмосфері і все таки він стоїть за чисте мистецтво. Це буває під час занепаду панівної кляси. Занепадницька психологія людини, що зневірилася в усьому, що розчарувалася в житті, що прагне чогось таємничого, невідомого, незвичайного — така психологія відбивається на мистецтві занепадницького, декадентського типу.

Культ форми заради форми, естетичне смакування й гурманство стають за характеристичні ознаки такого мистецтва. Воно тікає від життя, від його суворих вимог, воно заплющує очі на дійсність і прагне жити в царстві чистої мрійності, чистого винахідництва, що видається за мистецтво. Мистецтво стає за естетну гастрономію.

Але й тоді навіть таке „гастрономічне“ чисте мистецтво не позбавлене соціального, цебто клясового офарблення. Навпаки, воно яскраво й виразно визначає все духовне убозство й жебрацтво розбещеної соціальної верстви, відірваної від праці, від трудового, а значить, справжнього життя.

В занепадницькім чистім мистецтві й відбивається психологія паразитичної кляси.

Отже, з попередніх міркувань ми маємо такі висновки: заперечення соціального значіння мистецтва ґрунтуються на нерозумінні соціальної, цебто клясової природи мистецтва. Чистого, вільного позаклясового мистецтва немає й бути не може (в клясовім суспільстві).

Гасло „мистецтво для мистецтва“ визначає або захисну тенденцію мистця проти ненависної йому кляси або занепадницьку психологію паразитичної кляси, що занепадає.

2

Зміна економічної бази призводить до зміни ідеологічних надбудов; змінюється світогляд в цілому і, значить, мистецьке його виявлення.

Первісне, архаїчне й античне мистецтво виростають на основі примітивного мітологічного ставлення до природи. Про високий розвиток грецького мистецтва К. Маркс, між іншим, говорить, що „такий суспільний розвиток, що виключає всяке мітологічне ставлення до природи, всяке мітологізування природи, яке вимагає від мистця незалежної від мітології фантазії, не міг ані в яким разі створити ґрунту для грецького мистецтва“ (з „Вступу до критики політичної економії“).

Таке нове ставлення до природи, незалежне від мітологічного ставлення, виникло на ґрунті нової буржуазної культури.

Найвищим і найвиразнішим виявленням цього нового немітологічного ставлення до природи в мистецтві є, напр., голандський пейзаж XVII ст. Нова буржуазна культура в Європі зачалася якраз у першій торговельній країні того часу — в Голандії.

Безперечно, всяка зміна в ідеологічній продукції зумовлюється певними рушійними силами технічного, економічного й соціального порядку. Але не слід спрощено дивитися на це зумовлення, ніби техніко-економічна база просто й без посередньо впливає на ідеологічні форми, а значить, і на мистецтво. Часом можна спостерігати такий простий вплив нової техніки, зокрема в архітектурі, мистецтві, що найщільніше зв'язано з технікою (напр., стиль залізобетону в сучасній архітектурі). Але взагалі цей вплив проходить через певну призму соціальної, цебто клясової психології та інших ідеологічних форм. Отже постає завдання збудувати соціологію мистецтва, яка викриває діалектичну зумовленість мистецьких форм відповідними соціально-ідеологічними моментами. „Безпосередній вплив економіки на мистецтво та на інші ідеології взагалі помічається надзвичайно рідко. Частіше над усе впливають інші „чинники“: політика, філософія тощо“ — зазначає з приводу цього Плеханов<sup>1)</sup>. Клясова боротьба

<sup>1)</sup> Твори, т. 10, стор. 297.

відзначається класовою характеристикою змісту в мистецьких творах.

Відповідно до кожної доби класового суспільства змінюється ідеологічний зміст мистецтва, набуваючи завжди яскраво класового обличчя.

„Як мотиви в мистецтві, з'являються : святий, лицар, дворак, буржуазія, пролетаріят,— так починається кожна нова доба в мистецтві“ (Є. Фукс).

Мистецтво завжди насичене певним класовим змістом : воно існує на потребу певній класі. Тому воно відбиває, виображує класову психологію, типізує класові вартості, ідеалізує, цебто оформлює класові ідеали.

У мистецтві феодално-жерцівського суспільства основною домінантною лінією змісту є виображення чеснот бога й пана в найвищій ступені. Величність, недосяжність, надмірність, незвичайність надземність — є типові ознаки лаятмотивів цього мистецтва.

Розквіт ідеопластичного стилю особливо помітно в архаїчних суспільствах феодално-жерцівської формації, напр., у старовиннім Єгипті, Вавилонії та Асирії, Греції (до V ст.), також у мистецтві крито-мікенської доби, Індії та старовинного Мехіко. Тут монументально-синтетичний стиль є разом з тим стиль ідеопластичний. Ірреальний зміст зумовлює ірреальну, ідеопластичну форму. Прагнення до виявлення ідей надприродної сили, непереможної нелюдської моці, потойбічного світу та його мрійних вартостей вимагають особливих символістичних та схематичних засобів для умовного втілення цих нематеріальних образів у матеріальних, кінечних простих формах. Мистець тут свідомо або стихійно відвертається від природи й натуральних форм, які здаються йому недостатніми „неадекватними“ для виявлення „високого стилю“ його творчості. Незадоволення з реалістичних форм спричиняється до виховання умовних ірреалістичних форм, що завжди розквітають на певнім ідеалістичнім ґрунті. В архаїчнім мистецтві, безумовно, ірреалістичний стиль виникає стихійно, несвідомо, не штучно, а природно : мистцеві примітивного стилю просто невідомі інші форми „натурального“ передавання художніх образів. Спочатку він не „вміє“, а потім „не хоче“ інших форм, досягаючи високої виразності й досконалості свого умовного стилю (прикладі — дикунська скульптура, іконописне малярство Візантії, романський барельєф, народній лубок).

Буржуазна класа в ранню добу свого розвитку створює повну протилежність цьому ієратичному стилю. Звичайне, буденне життя з його звичайними, матеріальними вартостями й насолодами, оця земна, сьогобічна природа — стають за головну тематику нового мистецтва доби буржуазного раннього розквіту (Голяндія XVII ст.).

„Виображувати буденне земне життя з максимальною точністю та з найширшим охопленням його явищ — ось завдання, що поставили

собі голяндці XVII ст.“ — пише Фріче в своїй книзі „Соціологія мистецтва“ : „Вони виображують рідну природу за всіх часів року в різнім освітленні, корів і коней, кухні з усякою живністю, столи із смачними стравами, сцени хатнього та корчемного життя, людей всякого віку та всякого стану, від багатіїв до жебраків“.

Любов до життя, до насолоди справжнім, реальним, матеріальним життям — просякає собою зміст цього мистецтва, що віщує виникнення, розквіт і швидку перемогу нової буржуазної кляси.

Коли брати для порівняння мистецтво кляси, яка занепадає, то тут знову протилежна картина. Все звичайне, буденне, щоденне, реальне, природне — набридло й остогидло. Звичайні утіхи, радощі й насолоди життя не можуть задовольнити розбещеного, примхливого представника горішньої панівної кляси, що переходить від розквіту до занепаду. Знову помітне поривання до незвичайного, над-і неприродного, нетутешнього, нереального, не матеріального. Пересичена, розбещена потвора шукає собі витончених, штучних, естетичних, навмисних насолод. Мистецтво прагне задовольнити ці потреби й обертається на чисте мистецтво для мистецтва, стає смакуванням „солов'їних язичків“ естетичної кухні...

Тоді бувають часи, коли мистець свідомо вертається до примітивно-архаїчного стилю; він складає з себе тягар традиції і шукає в монументальній виразності примітивного стилю засобів „омолодити“ старечий організм мистецтва, що розкладається й занепадає. Вихолощений стиль академічної традиції вироджується на пусту, бездушну манеру; висока техніка обертається на свою протилежність: замість майстерности лінії та форми починається культ примітивізму — недосконала, але така щира й наївна рука дитини чи дикуна приваблює незрівняно більше, ніж досконалі форми клясичного мистецтва.

Тут логіка зміни ясна: витончена, досконала, стара форма стає невиразною і через це непотрібною. Замість зброї вона обертається на тягар для мистця, який згодом його зовсім відкидає...

Отже, традиційна (академічна) „форма“ завмирає і народжується безліч спроб та шукань нових форм, що краще відповідали б завданням і психології мистця.

Але стара форма занепадає головню через те, що вона втрачає свою виразність, а без виразности немає мистецтва. А виразности немає в данім разі тому, що немає чого виображати: беззмістовність, безідейність мистецтва позначається на формі, яка поволі „старішає“ і згодом зовсім занепадає. Цей занепад змісту призводить до культу чистої форми, до чистого винахідництва, до жонглерства формою заради форми... Ідейно вихолощене мистецтво занепадницької доби дає пустоцвіти форми.

Але й у данім разі мистецтво, бодай занепадницького типу мусить щось виображувати, виявляти якесь обличчя, якусь соціяльну (клясову) основу. Така соціяльна основа в занепадницькім мистецтві безперечно є.

Беззмістовне, порожнє мистецтво доби занепаду, що йде лінією культу форми, відображає занепадницьку, пересичену, порожню, ім-потентну психологію панівної кляси в стадії її розкладу. Так по-рожня форма виявляє порожню психологію кляси, що занепадає. Ця внутрішня порожнеча занепадницького мистецтва виявляється в тяжінні до наївних, насичених, простих і щирих форм примітивного мистецтва. Холод старечого організму хочуть „омолодити“ юнацькою теплою енергією примітивного мистецтва. Але, ясно, що такі спроби взагалі безнадійні.

За останні десятиріччя термін реалізм у мистецтві набув характеру повної невиразности й невизначености. Можна спостерігати, як часом протилежні напрями використовують цей термін, вкладаючи в нього різний зміст. Так, напр., імпресіонізм хоче бути реалізмом безпосереднього фіксованого вражіння (impression), експресіонізм вважає себе за реалізм виразу, безпосереднього виявлення внутрішнього творчого переживання мистця; кубізм намагається подати справжню реальну конструкцію речі, розкладаючи її на реальні форми; нарешті, якийнебудь супрематизм (Малевича) — „новий художній реалізм“ або сучасний сюрреалізм прагне до створення нових речей, нових реальностей.

Отже, так чи інакше до реалізму є стихійне, часом несвідоме тяжіння в різноманітних мистецьких напрямках. І це цілком зрозуміло: без реального ґрунту (життя) неможлива ніяка мистецька продукція.

А тимчасом є тенденція відмежуватися від реалізму, від реалістичних мистецьких форм і навіть скомпрометувати реалізм, як відсталу, віджилу й застарілу для нашого часу мистецьку форму.

Мистецький реалізм (клясичного типу) оголошується за форму, невідповідну до потреб і вимог нового життя; її відкидається, як непотрібну й неварту з погляду сучасности, на неї дивляться як на музейне сміття. Ясні, прості, зрозумілі реалістичні форми замінюється навмисно-штучними, витонченими винахідницькими формами, незрозумілими для „профанів“: лише обмежене коло аматорів смакує неприступну для звичайних смертних, зарозумну (заумну) форму нових мистецьких „шукань“. Простоту, ясність, приступність зрозумілих реалістичних форм вважають за якийсь „вulgаризм“. Незрозумілість нових штучних форм, навпаки, вважається за ознаку справжнього „високого“ мистецтва.

Безумовно, це є факт соціально-психологічного значіння. Насамперед, він свідчить про розкладницький процес певного суспільства (панівної кляси). Розквіт крайнього індивідуалізму є виявлення

цього процесу розкладу. На індивідуалістичнім ґрунті виникають розпорошені настрої, почуття, смаки, поняття; відрив від соціальної маси почувається, як незадоволення традицією, як потреба шукати самотужки нового шляху для винаходу нових вартостей (мистецтва).

Так починається свідоме шукання нових форм. Індивідуалізм кляси, що занепадає, призводить до свідомого, холодного, на-вмисного, розумового шукання: замість мистецтва виникає штучність, у крайнім випадку — штукарство. Відірвані від життя, від соціального масиву, самозакохані й самовпевнені „штукарі“ поринають у глибінь надуманих, винайдених форм, що здаються їм за найвищу вартість.

Коли втрачається справжній реальний ґрунт під ногами, тоді починають шукати втіхи десь у невідомім, у царстві вічних невмирущих вартостей, в царстві ідеального. Розчаровання в реальній дійсності викликає спрагу по іншій нетутешній „дійсності“: так з'являється іdealізм, містицизм, символізм, декадентство — занепадництво різноманітних напрямів.

Хоч щобудь, аби нове, невідоме, ненабридле, — вимагає розбещений, зіпсований смак занепадницької психології.

Мистецтво послужливо намагається задовольнити цей смак, витворюючи нову мистецьку, штучну „дійсність“ замість справжньої реальної дійсності. Так мистецтво стає засобом підміни дійсності, виявленням фалшованої, витвореної, але любої для занепадницького смаку дійсності.

Отже ми бачимо, що мистецтво на кожному ступені свого розвитку відбиває певну соціальну, класову психологію, втілює певні класові ідеали й таким способом відіграє свою класову організаційну роль.

Завдання марксистської соціології мистецтва в тім, щоб докладно й конкретно для кожної доби виявити діалектичну залежність усіх видів мистецької продукції від певних відповідних технічних, економічних (не безпосередньо) та соціальних (класових) умов (безпосередньо).

Отже ми маємо право твердити, що розвиток виробничих сил через певну класову атмосферу зумовлює розвиток мистецької продукції. Нагромадження нової економічної потенції, а значить в соціальному розрізі — певної класової потенції, спричиняється до розквіту мистецтва. Нова економічна формація несе нові перемоги над природою, зріст і буяння нових творчих сил.

Нові продукційні сили створюють нові ідеологічні вартості створюють нову добу в мистецтві.

З цього зрозуміло, чому саме завжди нова течія в мистецтві так гостро заперечує старе мистецтво, що відбиває стару ідеологію, старі мистецькі вартості, які виникли на базі старих продукційних сил.



Коли ж вичерпується потенція певного етапу розвитку продукційних сил, коли відповідна кляса або клясове розшарування, що виступає на чолі цього етапу, починає занепадати, то разом з ним занепадає і його мистецтво. Мистецтво є виявлення творчої сили тієї чи іншої кляси. Занепадає кляса, — занепадає і її мистецтво. Цю просту істину слід пам'ятати, розглядаючи та критично оцінюючи сучасні напрями в малярському мистецтві.

### III. ПРОБЛЕМА СТИЛЮ

1

Можна вважати, що проблема стилю є одна з найважливіших проблем мистецтвознавства, бо нею завжди в теоретичній і в практичній роботі доводиться оперувати, як категорією узагальнення і диференціювання окремих художніх процесів.

Буржуазне мистецтвознавство в тлумаченні і розумінні цієї категорії в основному має дві лінії — ідеалістично-формалістичної концепції і еклектичної в різноманітних варіантах.

Перша лінія намагається розуміти мистецтво і його стилеві ознаки, як самозамкнений і самодостатній (іманентний) процес. Тому стиль тут є або вияв певної метафізичної ідеї (Шпенглер), або суто формальна категорія (ранішній Вельфлін).

Друга лінія хоче схопити мистецтво в його стилевих виразах в зв'язку з загальними умовами культурно-історичного процесу (Політ Тен, Макс Десуар, Еміль Утіц). Для еклектика, що намагається врахувати всі „чинники“ (теорія факторів), стиль стає складним і строкатим витвором, який в походженні і в своїй сутності відбиває впливи найрізноманітніших чинників (від клімату чи раси до політично-ідеологічних моментів).

Зрозуміло, що ні перша ані друга концепція нездатні розкрити справжній науковий зміст категорії стилю, бо для цього потрібен діалектико-матеріалістичний підхід, щоб цілком переробити цю категорію, насичити її новим діалектичним змістом і пристосувати до потреб марксистського мистецтвознавства.

Підійти до проблеми стилю з погляду діалектичного матеріалізму це значить, насамперед, розкрити стиль, як певну об'єктивну конкретно-історичну категорію (а не вигадану абстрактну схему). Об'єктивізм цього розкриття (з'ясування, а не описування) призводить до визначення стилю як процесу в його опосередкованні, цебто до розкриття залежності стилю від безпосередніх та посередніх умов його виникнення, розвитку та його сутності. Тому (в клясовому суспільстві) і стиль потрібно розглядати як мистецький вираз клясового буття і клясової психології на певному етапі розвитку даної кляси.

Клясова дійсність протиречива, вона сповнена суперечностей виявом цих суперечностей є клясова боротьба. Мистецтво виявляє ці суперечності, цю клясову боротьбу.

Тому стиль, як певна конкретно-історична єдність, є разом з тим вираз протилежних (і протиречивих) тенденцій клясового буття.

Отже стиль виступає як єдність протилежностей в їх конкретно-історичній зумовленості і художній специфікації (напр., кубізм всупереч своїм об'єктивістично-науковим тенденціям у теорії потопає в безодні анархічного суб'єктивізму на практиці). Розкриття клясової протиречивої природи стилю є провідна методологічна лінія в дослідженні цієї проблеми; така установка є найкраща зброя проти всяких ідеалістично формалістичних концепцій, проти всякого еклектизму, чим би останній не приховував свого справжнього обличчя.

Діалектичне розуміння категорії стилю розкриває разом з тим його природу, як загального в окремішньому і в одиничному явищі в історичному процесі (напр. стиль бароко в окремих пам'ятниках).

В такому розумінні стиль, не як безплотна і тому безплотна схема, а як конкретна історична клясово зумовлена категорія стає справжнім знаряддям дослідницької аналізи і синтези в численному матеріалі художнього процесу.

Діалектичне визначення клясової природи стилю дає разом з тим можливість досліджувати переходи стилевих ознак в своїй протилежності, беручи їх в процесі саморозвитку і саморуху (напр., протилежності раціональних та ірраціональних начал в єгипетському мистецтві; перехід від умовного схематизму до реалізму в готичній скульптурі; перехід від „просторового“ кубізму першої стадії розвитку до „площинного“ кубізму другої стадії і т. інш.)

Визначення стилю як опосередкованого процесу на клясовому ґрунті дає змогу також встановити діалектику переходу певного стилю в інший протилежний: напр., імпресіонізм і сезанізм, кубізм і пуризм, та неокласицизм можна розглядати як зразки такого переходу). Нарешті, в іманентному процесі розвитку стилю моменти переходу мають особливе значіння як визначення боротьби змісту й форми і навпаки; напр., барокове релігійне малярство з його екстатичним супранатуралістичним змістом і натуралістичною формою; класицизм Давіда з його динамізмом політично-виховного змісту і статикою традиційної класичної форми; новітній експресіонізм з його проповіддю високого оновлюючого змісту і безсилою, розгубленою формою крайнього суб'єктивізму — зарозумності.

Разом з тим зміст і форма в стилі є діалектична єдність, яку в аналізі потрібно брати як конкретну історично зумовлену (певною економічною формацією і відповідною клясовою психологією) єдність взаємопрониклих протилежностей.

З цього погляду можна підійти до стилю, як до якісної і кількісної категорії. Перехід кількості в якість не можна розуміти механістично на зразок поширених еволюційних теорій. За основу, за вихідний момент слід визнати якісну сутність, як певну ідеологічну характеристику стилю, а кількісний момент стилю є ступінь вияву цієї характеристики і ступінь активності й якісної інтенсивності відповідної художньої практики.

На певному щаблі розвитку кількісний момент (в поданому розумінні) досягає такого напруження, що настає стрибок, як якісно оформлений новий стиль. (За приклад може бути стиль Ренесансу, творчість Мікельанджело і стиль бароко).

Правильна якісна і кількісна характеристика стилю (як виразу класового світогляду і ступеня інтенсивності цього виразу в художній продукції) дозволяє зрозуміти переходи до вищих щаблів, як певне повторення рис попередніх етапів, а також як ніби „повертання до старого“<sup>1)</sup>.

Діалектика виникнення і боротьби стилів визначає разом з тим складний і різноманітний процес заперечення і знімання старого новим стилем в той спосіб, що новий стиль в боротьбі із старим збагачується його елементами в знятому вигляді (приклади: імпресіонізм і сезанізм, кубізм і пуризм).

Через процес „заперечення заперечення“ ми спостерігаємо ніби „повертання до старого“: саїська доба єгипетського мистецтва, еліністична скульптура I-II ст. до нашої ери, класицизм Ренесансу, клясицизм поч. XIX ст. — стиль ампір, сучасний неоклясицизм та інш. — можуть правити за приклади такого „ніби повертання до старого“. Насправді ж, в тотожному вигляді старе ніколи не повертається і повернутися не може: певна якісна ідеологічна (класова) характеристика такого стилю завжди визначить чітко відміни нового від старого, хоча, безперечно, елементи старого в новому „знятому“ вигляді перебувають у новому стилі.

Нарешті, діалектичний підхід до розкриття і з'ясування природи стилю дає можливість глибокого аналітичного дослідження всякого конкретно-історичного стилю, викриваючи весь час „нові сторони відносин“ в ньому самому, а також в безлічі зв'язків мистецької продукції цього стилю із загальною суспільною (класовою) практикою певної доби.

2

Стиль є конденсоване виявлення соціального „замовлення“. Тому стиль завжди відбиває певну класову психологію, завжди характеризує певне соціальне прошарування, виявляє домінуючі

<sup>1)</sup> Див. визначення Леніна елементів діалектики в IX Лен. Збірн., стор. 277

ознаки певного соціального життя. Стиль, як синтеза змісту і форми, живе соціальними енергіями, і є разом відбиток і вияв цих соціальних енергій. Приміром, аристократичний світогляд з пасивним співгляданням, з культом симетрії та гармонії призводить до класичного стилю; практицизм буржуазії створює реалістичний стиль. Отже, суть і зміст стилю розкривається в його соціальній функції. Доки стиль виконує певну соціальну функцію, він існує, коли занепадає певне соціальне угруповання, змінюється його життя, його психологія, — відмирає й певний стиль, як виразник цієї соціальної формації.

Так звана формальна теорія, яка вбачає головну суть мистецького твору в його формі лише, а сама форма твору, на думку цієї теорії, не залежить від позамистецьких умов, є зразок помилкової концепції щодо розуміння мистецтва взагалі і проблеми стилю зокрема. Мистецький твір є іманентно, цебто внутрішньо, само собою зумовлене явище, і шукати пояснення цього формально-самодостатнього явища десь поза межами самого твору, тобто, поза його формою — є, на думку цієї теорії, помилка й недоречність (Жірманський, Віктор Шкловський, Якобсон). Алеж одразу відко, що цей погляд є науково невитриманий, в суті справи антиісторичний і одверто ідеалістичний.

Виходить, що в суспільних явищах є цілком роз'єднані й незалежні ланцюги причинових зв'язків. Форма мистецького твору ні від чого не залежить, крім себе. Безперечно, це нісенітниця, це безглуздя, яке може тішити наукообразну статистичну методу формалістів. Там, де якраз треба дати пояснення, там формаліст спиняється з глибокодумним виглядом і по суті говорить, що ніякого пояснення немає і не треба. Підрахувати число голосних і приголосних у віршах Пушкіна, скласти таблицю епітетів, задовольнитися констатуванням того чи іншого „сюжету“ — ось усе, на що вистачає сили в формалізмі.

Але ясно, що цього мало. Слід виявити закономірність зв'язків між змістом твору та його формою і соціальну зумовленість і першого й другої в мистецькій продукції.

Вивчення форми мистецького твору є не суто формальна проблема, а проблема соціологічна.

Цікаву спробу в цім напрямі зробив дослідник історії мистецтва Гавзенштайн (див. його — „Мистецтво і суспільство“, російський переклад 1923 р.; „Спроба соціології образотворчого мистецтва“, 1924; „Мистецтво рококо“ рос. пер. 1914), а за ним В. Фріче (див. його „Нариси з мистецтва“ та особливо „Соціологія мистецтва“ — укр. пер. 1927), а також І. Йофе в останній своїй праці „Культура і стиль“.

Гавзенштайн вважає за основну проблему дослідження — розкриття проблеми стилю в мистецтві з марксистського погляду.

Якій добі відповідає який стиль, якими соціально-економічними причинами зумовлено той або інший стиль — ось головні питання, на які намагається дати Гавзенштайн відповіді. Соціологічно зрозуміти стиль, розкрити його соціальну (цебто класову) зумовленість — в цьому завдання мистецтвознавства.

Не слід, на думку Гавзенштайна, змішувати дослідження стилю мистецького твору з дослідженням його змісту: справжня естетична аналіза скеровується не на зміст, а на форму, на стиль твору. Отже, стиль є формальна категорія, якої зміст можна висвітлити лише з соціологічного погляду. Це, безумовно, є помилкова позиція, з якою погодитися не можна. Відкидати зміст твору від його форми недоцільно, бо це значить розірвати органічну єдність твору. Форма й зміст нерозривно з'єднані; розглядати виключно форму, забуваючи про зміст, буде помилкою. Сам Гавзенштайн визнає, що „мистецький твір є єдність, яка не дозволяє себе поділяти на зміст і на форму“. А коли так, то постає питання, як то можна, аналізуючи стиль, як форму твору, одночасно не розглядати змісту твору? Очевидно, це неможливо, це штучна, нездійснена вимога.

Щождо поділу на зміст і форму, то це є умовний спосіб для зручності аналізу, насправді ж не існує сам собою зміст або сама собою форма мистецького твору; вони існують лише в реальній органічній єдності. Але це не заважає для потреб аналізу умовно, абстрактно їх відокремлювати, щоб краще зрозуміти будову мистецького твору. Справжній критичний підхід в данім разі в тім, що на зміст і на форму мистецького твору треба дивитися, як на функції певної соціальної атмосфери. Форма, так само як і зміст, залежить від соціально-економічних умов.

Різниця лише в тім, що зміст безпосередньо залежить від певного (соціального) класового оточення, а форма посередньо через зміст. Це значить, що зміст твору зумовлює його форму. Зміст є цілеве завдання, цілеспрямовання художнього твору. Форма є виявлення, реалізація, втілення цієї цілеспрямованости.

Отже з цього ясно, що відкидати зміст, вивчаючи соціологію стилю не слід, бо це якраз і порушує органічну єдність мистецького твору.

Стиль, як форма, є виявлення змісту.

В чім же виявляється соціологічний зміст поняття стилю? За визначенням Гавзенштайна, стиль це є „замкнена синтеза всіх форм існування“<sup>1)</sup>, це є „до кінця організована суть життя“; „стиль форми — це відсвіт, рефлекс життєвої системи суспільства“. В стилі відбивається основна домінанта, основний принцип суспільного життя певної доби. Всі енергії життя, його рушійні сили знаходять своє виявлення в стилі. Цей синтетичний характер стилю цілком протилежний принципів індивідуалізму. Там, де панує індиві-

<sup>1)</sup> Див. його „Мистецтво і суспільство“, стор. 20.

дуалізм, там не може, на думку Гавзенштайна, зрости справжній мистецький стиль. Розпорошеність енергій суспільного життя не може знайти свого синтетичного виразу і замість міцного чіткого стилю можна спостерігати лише безліч неформлених, короткотермінових напрямів та угруповань у мистецькій житті.

Грунтуючись на таких міркуваннях Гавзенштайн діходить висновку, що лише в добре збудованих суспільствах існувало мистецтво стилю, лише там, де суспільства були міцно, органічно з'єднані. Навпаки, у суспільствах індивідуалістичних, розпорошених, роз'єднаних не могло з'явитися справжнього мистецького стилю.

Так Гавзенштайн діходить думки поділяти всі доби в історії мистецтва на органічні й критичні доби.

Органічні доби в історії мистецтва відповідають суспільствам міцно злитим, добре організованим (напр. Єгипет, Китай, Греція до V ст., фєвдальна Європа та ін.); критичні доби — це ті, коли добре організовані суспільства вступають у критичний період, переживають кризу, коли організованість ламається і встановлюється нові демократично-індивідуалістичні тенденції.

Фєвдально-ієратичний стиль старовинного єгипетського, асирійського, сумерійського, індійського, напр., мистецтва є виявлення органічних епох найвищого ступеня, це є стиль суспільств міцно й щільно злучених. Щодо форми це є стиль монументальний, в ньому відбивається патос кількисности. Символом виявлення ідеї кількисности є ідеї непереможної моці пана, деспота, бога (приклад — єгипетські піраміди). Цьому формальному принципові відповідає ідея містичного потойбічного буття, як найвищої вартости. Розклад органічного суспільства спричиняється до народження в мистецтві нового „буржуазного“ стилю.

Перший зародок цього стилю ми знаходимо в Греції V—IV ст. до нашої ери, коли на ґрунті розвитку торгівлі зростає старовинне рабовласницьке місто — поліс. Зачинається грошове господарювання, утворюються нові міські кляси. Психологія цих кляс цілком відмінна від психології попередньої „органічної“ доби: замість містичизму — раціоналізм, оце реальне справжнє буття заступає місце мрійного потойбічного буття — ідеалу попередньої доби; звідсіль яскраво визначений натуралізм, як форма стилю цієї епохи, і замість фєвдального патосу — демократичні ідеали громадянських чеснот. Отже, ці перші характеристичні риси визначають зміст стилю, протилежного „органічній“ добі: це — раціоналізм, натуралізм і демократизм. Стиль доби Ренесансу є відродження цього античного „буржуазного“ стилю, бо, на думку Гавзенштайна, „Ренесанс є ніщо інше, як розвинута, буржуазна, міська, грошова господарська культура“. Через це в мистецтві Ренесансу знов яскраво відбивається основні згадані ознаки стилю грецького мистецтва V—IV ст. — натуралізм, раціоналізм, демократизм (фльорентійські майстри).

Крім основних двох чистих стилів Гавзенштайн визнає ще мішані стилі, що виникають на порозі двох епох. Прикладом мішаних стилів є барокко й рококо (XVII—XVIII ст.). В цих стилях відбувається змішана енергія протилежних начал, різних витворчих сил. Приміром у стилі барокко можна вбачати виявлення королівсько-церковного абсолютизму плюс меркантилізму й мануфактурної (цебто ремісничої) промисловости. В стилі рококо, крім аристократичного епікуреїзму й „духу гаянтности“ є передчуття й виявлення здорового реалізму, нахил до буржуазного жанру (особливо Буше, Ватто, Фрагонар, Грез).

Не можна заперечувати, що наведена аналіза різних мистецьких епох, зроблена Гавзенштайном, є справді великої вартости внесок у мистецтвознавство. Але не підлягає сумніву, що майстерна й досконала аналіза Гавзенштайна є наслідок його марксистської методи і там, де він цієї методи додержує, він досягає чудових наслідків; навпаки, там, де він несподівано й немотивовано відступає від неї, там можна вбачати лише непорозуміння. Насамперед, впадає в око чудна немарксистська термінологія Гавзенштайна: це — „органічні“ і „критичні“ епохи, або — „органічні“ та „індивідуалістичні“ суспільства. Ця термінологія, запозичена від Сен-Сімона, навряд чи доцільна в дослідженні за марксистською метою і навіть може бути шкідлива.

Що то значить „органічна“ доба в розвитку суспільства? Що то значить суспільства міцно, щільно злютовані або злучені? Класове суспільство — а мова в данім разі ходить про такі суспільства — (Єгипет, Індія, Греція, фєвдальна Європа) — завжди перебувало в стані класової боротьби, що могла набирати то виразніших, то захованіших форм, але вона не припинялася. Ніколи такого органічного злютовання, злучення, про які гадає Гавзенштайн, на світі не було в класовім суспільстві. Дивитися так на велику історичну добу класового суспільства (напр. у Єгипті), значить спрощувати характер і соціальний зміст певної доби. З погляду далекої історичної перспективи може здаватися, що в давноминулім суспільстві було менше класових суперечностей і що злиття було справді органічне. Але зрозуміло, що це не так. Щоправда, в старовинних суспільствах минулих часів можна знайти певні доби, коли суспільна психологія відзначається більш-меншою одноманітністю для різних клас, або, краще сказати, ідеологію панівної класи цілком поділяє клас пригнічена. Але й тоді така ідеологія лише зовні може здаватися „органічною“, а в суті вона є різна в панівної і в пригніченої клас і різну відіграє в кожній із них ролю. От, приміром, релігія вищої аристократично-жерцівської класи в старовиннім Єгипті вельми відрізнялася від релігійних поглядів і забобонів нижчих верстов тогочасної людности Єгипту. Відповідно до цього є два різних типи єгипетського стилю в мистецтві: один стиль — ієратично-

умовний, символістично-монументальний, що відбиває ідеалістично релігійні погляди верхівки тогочасного суспільства; другий стиль — натуралістично-інтимний, реалістично-портретний жанр, що відбиває зовсім протилежний світогляд та інші настрої й почуття (напр., статуя так звана сільського старости, Шейх-ель-Белед (в Каїрі) або портрети Саїської доби (в Луврі). Отже, бачимо, що звальювати все до однієї купи „органічної“ доби — неправильно з погляду конкретно-історичного й соціального змісту цієї доби.

Крім того, наведена термінологія нічого не пояснює, термін „органічний“ тут просто недоречі, і навпаки, замість пояснити є велика небезпека недобачити реальну складність і різноманітність доби, яку загалом вважається за „органічну“.

Нарешті, до цього слід додати ще одне зауваження з приводу незручної і невдалої термінології Гавзенштайна. Поділ розвитку суспільства на дві доби — органічну й критичну дуже нагадує славнозвісну теорію сучасного філософа-містика Шпенглера про зміну доби культури добою цивілізації. Бо справді, в Гавзенштайна „органічна“ доба визначається тими самими рисами, що й у Шпенглера доба культури: це розвиток релігійної ідеології, високого мистецтва монументально-синтетичного стилю. „Критична“ (або індивідуалістична) доба знову схожа з добою цивілізації в Шпенглера: це панування раціоналізму, натуралізму, емпіризму, розквіт наукового дослідження, техніки.

Досить цього поверхового порівняння, щоб упевнитися в небезпечності позиції Гавзенштайна, що в данім разі несподівано збігається з відвертим і крайнім ідеалістом Шпенглером.

Але небезпека не лише в цім зовнішнім збіганні. Вона ще й у тім, що „органічну“ добу в історії мистецтва Гавзенштайн цінує в позитивних категоріях, а „критичну“ добу, навпаки, як добу розкладу монументально-синтетичного стилю попередньої доби характеризує здебільшого в негативних категоріях. Тут знову помилка, яку дуже легко помітити. З наведених прикладів видно, що грецьке мистецтво V—IV ст. та разом з ним і добу Ренесансу Гавзенштайн мусить залічити до критичної доби розкладу органічного стилю, цебто добу найвищого розквіту мистецтва, найвиразнішої сили мистецької продукції він примушений (через невдалу, немарксистську класифікацію основних епох суспільного розвитку) розглядати з погляду „розкладу“.

Цікаво зауважити, що В. Фріче в своїй статті про Гавзенштайна помітив незручність і невдалість вживаної ним термінології, зазначаючи, „що несподівано наш автор чомусь вважає за потрібне повернутися від Маркса до Сен-Сімона“. А в своїй книжці „Соціологія мистецтва“ В. Фріче, на превеликий жаль, забуває про це і сам починає вживати гавзенштайнівсько-сен-сімонівську термінологію<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Див. стор. 69 — 70.



Це надто спрощене розуміння розвитку та зміни стилів, ніби органічні стилі чергуються з критичними на зразок тези й антитези. Насправді, цей процес куди складніший і вигадана сен-сімонівська термінологія зовсім не допомагає ліпше зрозуміти цей процес руху й боротьби стилів.

Визначаючи основні лінії розвитку стилю з соціологічного погляду, треба додержувати й тут марксистського розуміння класової природи мистецької продукції.

Мистецтво, як доведено вище, є виявлення класової ідеології. Класова ідеологія відмінюється залежно від класового буття. Коли певна класа розвивається, йде догори, набуває собі сили, тоді її ідеологія має реалістичний, раціоналістичний, життєздатний і революційний вигляд. Коли класа занепадає, лінія її розвитку спускається донизу, класа розкладається, тоді й ідеологія її має занепадницький, розкладницький, ідеалістичний, непрактичний, хоробливий вигляд.

Посередині цього процесу класового розвою й розкладу є стан більш-менш тривалої (відносної) рівноваги, коли ідеологічна продукція набирає характеру найповнішого виявлення класової потенції.

Мистецтво, як вид класової ідеології, цілком підлягає цьому закономірному процесові розвитку.

Так схематично поділяють стилі на три фази розвитку, безперечно, від впливом Гегеля, що визначив в історії культури й мистецтва три доби: символізм, класицизм і романтизм, як рівні послідовні стадії реалізації і втілення в образі абсолютної ідеї<sup>1)</sup>.

Такого погляду на процес еволюції стилів додержує, напр., А. Луначарський. Він пише: „Бувають часи — це якраз часи розквіту певної класи, коли рушійні її ідеї разом із емоційним змістом знаходять собі відповідне формальне виявлення; тоді мистецтво саме через цю відповідність стає спокійне... Тоді починається так званий класичний вік. Але до того, очевидно, повинна бути ще доба, коли почуття й думки ще не можуть знайти собі достатнього втілення. Ця доба збігається з підійманням певної класи до влади, а не з її апогеєм... Мистець, напружуючи свою фантазію, прагне спіймати ще невловиму для нього форму. Це те, що має назву романтичної доби мистецтва. Нарешті, коли класа перейшла через свій апогей, це значить, що вона вже непотрібна суспільству, що проти неї виступають нові сили. Одразу ж це відбивається й на мистецтві, яке починає розкладатися. Мистці починають обережно ставитися до форми, або шукати екстравагантности або доходити до перебільшення будь-якої одної сторони свого мистецтва і т. д. Ми маємо тут занепадницьке мистецтво“.

<sup>1)</sup> Див. Гегеля, Курс Естетики, ч. II, стор. 2-3-4.

Подібно до цього тріядичного розподілу стилів у мистецтві взагалі є спроби також визначити основні типові характеристики стилю в окремих галузях мистецтва, напр., в архітектурі. М. Гінзбург, напр., пропонує таку класифікацію: конструктивний стиль відбиває максимальну практичну доцільність, органічний стиль є вираз гармонійного сполучення моментів конструктивності й декоративності, нарешті третій тип стилю — декоративний — є перевага прикраси та оздоби, зовнішньої декоративності над практичним конструктивним моментом. Кожний стиль, на думку цього дослідника, виникаючи, проходить через три фази. Перші ступені розвитку й молодість — це конструктивна доба, стигла пора — органічний тип, і занепад стилю — це його чисто декоративний тип.

\*

У своїй праці „Культура і стиль“ Йофе намагається ревізувати основи марксистського мистецтвознавства і встановити нові, на його думку, наукові засади цієї науки.

В запалі свого „реформаторства“ Йофе заходить так далеко, що нарешті втрачає в суті справи майже всякий зв'язок із марксизмом, зберігаючи іноді лише зовнішньо-термінологічну подібність.

Як на негативні моменти в його роботі слід насамперед вказати на неправильне з погляду діалектичного матеріалізму розуміння відносин буття й мислення, бази й надбудови. Йофе хоче бути „зверх-матеріалістом і зверх-моністом, коли вбачає в теорії бази й надбудови залишки дуалізму; насправді ж діалектичної єдності протилежності буття й мислення він не розуміє і вважає, що надбудова так само матеріальна, як і база. Це призводить до упрощенства за схемою механічного матеріалізму, а з другого боку, до хибних висновків у дусі функціоналізму емпіріокритицизму. На гадку Йофе, ніякої соціальної психології чи ідеології, що втілюються в речі мистецької продукції, немає: є лише фізичні, матеріальні речі, що від їхнього призначення одержують ту чи ту культурну вартість. Тому є, за Йофе, лише матеріальна культура і лише економічні потреби. А „мистецтва взагалі немає. Є конкретні твори, коло яких в різних соціальних групах відмінне“ (стор. 45). З цього виникає вульгарно-матеріалістичне тлумачення поняття культури і механістична плутанина з поняттям стилю. Речі об'єктивно, самі собою не мають ніякої вартості й змісту: таку вартість вони мають лише від певного суб'єктивного їх призначення. Тут у Йофе маємо стикання з позицією махізму і богданівської тектології.

Механістична концепція зокрема відбивається на невдалій спробі побудувати загальну схему стилів. Тут антидіалектична (метафізична) метода мислення застиглими штучними схемами та разом із тим принципове відкидання потреби історико-генетичної аналізи (як ненаукового гуманізму) призводить Йофе до вчення про багатопляновий

господарський і культурний процес із багатопляновою знов таки динамікою (стор. 74).

Ця механістична багатопляновість дозволяє робити які завгодно комбінації і сполучення з дилетантським призи́рством до аналізу конкретних історичних соціально-економічних умов.

З погляду цієї багатопляновості ніякого єдиного взагалі розвитку культури, а стилів мистецтва й поготів немає. Тут механістична метода Йо́фе сполучається органічно з безпринциповим релятивізмом і антиісторичними концепціями типу Данілевського („Росія і Європа“) і Шпенглера („Занепад Європи), а по лінії методологічній нагадує описовий ідіографізм Рікєрта і Віндельбанда, що в суті справи теж має антиісторичний характер.

Зрозуміло, що на такому „хибному“ ґрунті зробити „революцію“ в марксистському мистецтвознавстві Йо́фе не пощастило, як не пощастило йому знайти нову витриману схему класифікації стилів.

Як згадано вище Йо́фе заперечує проти однолінійної динаміки стилю. Історія свідчить про багатопляновий трудовий процес, на ґрунті якого створюються різні надбудови. Тому він вважає, що нема єдиної еволюції мистецтва, а є декілька ліній стилю, що самостійно походять від ґрунту матеріальних культур та побуту різних соціальних груп.

У нього подвійний принцип класифікації — тип господарства (натуральне, товаро-грошове, індустріальне) та тип соціального шару (нижчі, зверхні та занепадницькі соціальні групи).

Схема стилів за Йо́фе:

Соц. групи	Мистецтво натурального господарства	Мистецтво товаро-грошового господарства	Мистецтво індустріального господарства
Низові . . .	Натуралістичний реалізм	Побутовий реалізм	Конструктивний реалізм
Зверхні . .	Клясицизм (статичний ідеалізм)	Психологізм (раціоналістичний ідеалізм)	Конструктивізм (технологічний ідеалізм)
Занепадницькі . .	Символізм (містицизм)	Імпресіонізм (релятивізм)	Експресіонізм (містичний інтелектуалізм)

Розглядаючи цю схему, насамперед не можна погодитися з розподілом на зверхні та занепадницькі соціальні групи, бо, пристосовуючи цей розподіл до сучасності, виходить, що буржуазія, як кляса, зараз не є занепадницька кляса. Подруге, така класифікація призводить до певної дичини, напр., сучасний символізм (у літературі — Метерлінк, Л. Андреев) мусить виростати з натурального господарства за доби індустріальної культури.

Далі, слід відзначити в класифікації Йо́фе такі неясні й незрозумілі назви, як стиль психологізму (доби торгово-грошового господарства) або конструктивного реалізму

(індустріальної доби). Психологізм не є стиль, як система форми, а певна характеристика стилів, розкриття змісту чи цілеспрямованості певного стилю. В такому розумінні психологізм характеризує реалізм (Достоевського), символізм (Метерлінка), експресіонізм (Газенклевер, в малярстві — Пауль Клее).

Нарешті, в класифікації Йофе випадають немотивовано такі напрями, як футуризм, кубізм, неокласицизм. Тому цій класифікації не сила охопити й складність мистецьких явищ і продукції минулого та сучасного. Крім того, це цілком механістичне уявлення про соціальну генезу й динаміку стилю, що відбиває, безперечно, загальну механістичну концепцію Йофе.

\*

Цікаву спробу визначити стиль, як основну мистецтвознавчу категорію, зустрічаємо в І. Беспалова в його статті „Стиль як закономірність“ (Див. його „Проблеми літературної науки“ 1930). Автор ставить своїм завданням розкрити аналізу стилю з погляду діалектичної методи такими лініями: стиль, як суцільність, стиль, як суспільне відношення, стиль, як об'єктована свідомість, стиль, як протиріччя, стиль, як стрижневий образ, стиль, як логіка образів, стиль, як композиційний принцип, стиль, як сюжет, нарешті, стиль, як словесна система. З цього переліку видно, що аналізу проблеми стиль І. Беспалов має намір ставити досить глибоко й оригінально. На жаль, наслідки цієї цікавої спроби не можна визнати задовільними.

Беспалов по суті справи залишається на ґрунті ідеалістичної діалектики неподоланого гегельянства, абстрактного формалізму. Його категорія стилю, як безплотний дух, вітає в безповітряному просторі вигаданих і мало зрозумілих знекровлених, схематичних побудов і абстракцій, від яких науці дуже мало справжньої користі.

В аналізі Беспалова переважає формально-логічний підхід до розкриття найважливіших проблем. Аналізуючи стиль, Беспалов насамперед підкреслює формалістичну суцільність стилю і ставить на другий план конкретно класову природу стилю, до того ж остання характеристика стилю подається надто абстрактно і неповно: „стиль, як суспільне відношення“ (розд. II): „Літературний стиль, як найзагальніше визначення, є принцип організації художньої свідомості, своєрідність словесно об'єктивованої системи образів, в якій виявляється своєрідність суспільних відносин“<sup>1)</sup>. Це абстрактне визначення стилю відризує зраджує і видає автора.

Надто вузько й однобічно тлумачити стиль лише, як „принцип організації художньої свідомості“, бо художня свідомість є частина відповідної загальної суспільної практики, і таке розуміння загрожує певним відривом цієї „художньої свідомості“ від суцільної

<sup>1)</sup> Проблеми літературної науки, стор. 18.

практики. Разом з тим незрозуміло, чому говорити в данім разі лише про свідомість? Таке обмеження природи стилю (а значить і мистецтва) одверто дхне психологізмом, ворожим схопити діалектичну природу мистецтва. Небезпечно також розуміти стиль як принцип „організації художньої свідомости“, бо це теж має присмак формалістичного обмеження: стиль є насамперед функція (певної суспільної, класової практики), а потім, як іманентна категорія мистецтва, може умовно виступати як „принцип“.

Зведення стилю до своєрідности „системи образів“ теж збіднює, звужує (на зразок проф. Переверзева), псує марксистське розуміння мистецтва. Нарешті, говорячи про подане визначення, не можна оминати того, що автор, маючи намір розкрити стиль як суспільне відношення, цілком лишається (в цьому II розд., стор. 18—21) на ґрунті невиразного соціологізму, цілком прийнятого для буржуазних дослідників еkleктичного напрямку (типу Шюкінга).

Не можна також задовольнитися аналізою стилю як протиріччя, як подається це в автора (в розд. IV, стор. 26—35). Тут абстрактно формалістична установка автора спричиняється до того, що затушковується справжній базовий стрижень стилю — його класове підґрунтя, як виразу в художній формі класового світогляду, а весь час мова йде про стиль, як про „мінливу єдність буття і свідомости, як адекватність, що постійно не збігається з дійсністю“ (стор. 31). Автор вважає, що „вихідний методологічний пункт аналізу стилю є єдність стилю і дійсности і єдність форми і змісту в стилі, при чому останнє є виявлення першого на своїй мові“ (стор. 33).

Алеж це невірно: вихідний методологічний пункт аналізу є класова природа стилю, звідси виникає його протиречива суть (стиль як протиріччя), звідси ж ступінь збігання його з дійсністю, а не навпаки.

В наведеном твердженні цілком незрозуміло також, як то зміст стає виявленням форми: з погляду марксистської методології якраз навпаки — форма завжди є виявлення певного змісту. Тут в автора „форма“ заступає місце свідомости, а „зміст“ — дійсности, алеж це не може виправдати хибної концепції, бо буття зумовлює свідомість, а не навпаки.

Отже не в класовій природі, а саме в цих співвідносинах художньої свідомости і дійсности автор хоче вбачати „діалектичний процес боротьби і подолання протилежностей в стилі“ (стор. 34). Алеж з таким тлумаченням діалектичного процесу боротьби в стилі легко може погодитися всякий крайній ідеаліст (зокрема, напр., бергсонівського типу), для якого „дух“ завжди перебуває в боротьбі з дійсністю (матерією).

До основних хиб в концепції автора слід також віднести підкреслення моменту „відображательства“ в мистецтві, що механістично тлумачить природу свідомости взагалі і мистецькою твору зокрема.

Разом з тим в цій теорії „відображальства“ є відгук формалістичного раціоналізму, і змазування специфіку мистецтва. Через це саме не можна погодитися з автором, що „критерій художньої істинності, цебто художнього збігання стилю та його компонентів відображеної дійсності, є основний критерій аналізу стилю“ (стор. 35).

Коли за основний критерій художньої оцінки визнати оце збігання стилю та складових елементів відбитої дійсності (поза класовою психологією, що насамперед зумовлює це „відбиття“), що ми легко можемо опинитися в лабетах крайньої формалістичної естетики і тоді, напр., доведеться визнати, що абстрактні композиції (безречеве мистецтво) кубістів або експресіоністів цілком задовольняють такому критерію („дійсність“ — художній вияв тотожні) і, значить, за Беспаловим, мають художню істинність. Отже, втрата конкретного методологічного (в даному разі класового) ґрунту спричиняється до крайніх і помилкових висновків формалістичного та ідеалістичного характеру.

Зведення мистецтва до „системи образів“ слід розглядати в нашого автора, теж як данину переверзійанській концепції, так само, як вчення про стрижневі і основні образи. Тим самим знецінюється організуючий момент певної ідеї, що як вияв відповідного етапу класового буття і класової психології, править за справжній стрижень мистецького твору.

Хоч в розкритті „логіки образів“ Беспалов найближче підходить до конкретної діалектики класових протиріч, проте не можна не визнати, що в цих категоріях стрижневих і основних образів є значна частка вигаданості і штучності (напр., протилежність між стрижневими й основними образами і протиріччя між образами основними і стрижневими, з одного боку, та образами іншої класи, з другого боку. — Порівн. стор. 44 — 45).

Крім того, слід відзначити, що хоч автор ставить проблему стилю досить широко — „стиль як закономірність“ — з діалектичною „зброєю“ в руках, — проте часто можна помітити певну обмеженість специфікації аналізу в той спосіб, що багато тверджень і висновків автора підходять здебільшого лише до літератури і не завжди придатні до інших галузей мистецтва, зокрема до просторових мистецтв.

\*

В своїй праці „Искусство эпохи зрелого капитализма“ І. Маца намагається внести ясність у заплутану проблему класифікації стилів у новітньому мистецтві.

Відкидаючи спрощену схему Шиковського, що поділяє мистецтво всіх часів і народів на два стилі — натуралізм і експресіонізм, І. Маца негативно ставиться також до спроби німецького мистецтвознавця Франца Роо підвести під експресіонізм нове європейське мистецтво від Сезанна через Кандінського і кубізм до конструктивізму й футуризму з симультанізмом включно.

Вузько формальний підхід до проблем стилю без викриття соціологічної залежності і своєрідності певного стилю не може взагалі правильно охопити й зрозуміти всю глибину і складність цієї проблеми.

На думку Маца, основна хиба цих спроб у тому, що автори цих класифікацій недобачають надзвичайно знаменної риси, що поділяє всі новітні напрями на два протилежні табори: одні напрями йдуть лінією відкидання всякого мистецького суб'єктивізму і прагнуть об'єктивізму: це Сезани—кубізм—супрематизм—конструктивізм; другі йдуть лінією крайнього суб'єктивізму, анархічного індивідуалізму, метафізики і необачного містицизму: це футуризм—експресіонізм—дадаїзм.

Перші напрями визначаються активністю й оптимізмом; останні—пасивністю й песимізмом.

Перші напрями є стиль індустріальної буржуазії з її організаційними тенденціями; останні є стиль дрібної буржуазії з її анархо-індивідуалістичними тенденціями<sup>1)</sup>.

В цій спробі Маца безперечно є правильна думка—внести ясність у схеми класифікації новітніх напрямів і подати їх соціологічну характеристику. Але треба визнати, що Маца, відкидаючи спрощені схеми буржуазних мистецтвознавців, одночасно сам впадає в певний спрощений схематизм.

Поперше, в цьому схематичному розумінні двох стилів відбивається певною мірою „механічний паралелізм“: від індустріальної буржуазії походить Сезанн, кубізм, супрематизм і конструктивізм; від дрібної буржуазії—натуралізм, експресіонізм і дадаїзм.

Насправді ж, ґрунт соціально-клясової генези значно складніший, ніж у цій схемі Маца.

Неподоланий суб'єктивізм Сезанна, анархізм кубізму, містицизм супрематизму, ідеалізм і формалізм конструктивізму не можна покрити об'єктивістичними, організаційними тенденціями стилю індустріальної буржуазії. Тут, звичайно, слід вбачати вплив і гедоністично-розкладницької психології цієї буржуазії.

З другого боку футуризм не можна просто поставити поруч з експресіонізмом.

Футуризм радісно сприймає техніцизм і машинізм індустріальної культури; експресіонізм—проклинає машину і машинову культуру, що не лишає місця для „душі“. Футуризм, вітаючи індустріальний стиль життя, відбиває в собі „революційні“ й динамічні тенденції цієї доби: тому його потенції не можна віднести лише за рахунок дрібнобуржуазних і анархічних тенденцій.

Щодо експресіонізму, то тут позиція цілком протилежна футуризмові: це—відкидання, негачія сучасної культури, що нівечить людину. Пантеїзм і „космічну любов“ експресіоністів не можна зводити

<sup>1)</sup> І. Маца. Искусство эпохи зрелого капитализма, стор. 138.

просто до песимізму, бо песимізм експресіоністів поширюється лише на „бездушну“ сучасну культуру.

Так само ставити поряд з експресіонізмом, що прагне високого стилю в мистецтві, цинічний і нігілістичний дадаїзм зовсім непереконливо.

Дадаїзм — це цинізм деклясованої богеми післявійськового часу, це своєрідне ідеологічне апашество, що не визнає нічого в світі.

Нарешті, спрощено було б вважати, що стилі індустріальної буржуазії визначаються лише позитивними ознаками — організаційним об'єктивізмом, науковим оптимізмом, техніцизмом, а стилі дрібної буржуазії — анархізмом та містицизмом, песимізмом.

Діалектичне взаємодіяння різних соціально-класових тенденцій дає в конкретно-історичному виявленні значно складніші наслідки, ніж це подано в схемі І. Маца.

Дрібнобуржуазні прошарки під велетенським натиском і визиском фінансового капіталу можуть відбивати гаму від ліберальних до революційних тенденцій в економічно-політичній житті. Те ж саме й у мистецтві. Тому невірнo характеризувати футуризм і експресіонізм лише негативними рисами.

Справжня соціологічна аналіза повинна викрити соціальну зумовленість певного напрямку й щодо змісту і щодо формальних ознак цього напрямку в його діалектичній взаємозалежності від певних умов класової психології та ідеології.

Тому схему розподілу сучасних течій (стилів) доцільніше накреслити в такому вигляді:

1) стилі, що відбивають психологію індустріальної буржуазії: імпресіонізм, сезанізм, кубізм, пуризм, конструктивізм;

2) стилі, що відбивають психологію дрібної буржуазії й анархо-богемських деклясованих груп: експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм;

3) і проміжні стилі, що відбивають проміжну мішану буржуазну психологію: футуризм, неокласицизм<sup>1)</sup>.

Аналізуючи нові або сучасні мистецькі напрями, слід пояснити, що треба розуміти під сучасністю, з одного боку, та які саме мистецькі напрями, з другого боку, підлягають нашій критичній аналізі.

<sup>1)</sup> Під час друку цієї праці вийшла нова робота І. Маца „Очерки по теоретическому искусствознанию“, де в статті „К вопросу о марксистской постановке проблемы стиля“ автор на стор. 126 встановлює вже не дві, а чотири основні лінії мистецтва доби промислового і фінансового капіталу. До першої лінії належать патетичний реалізм (побутовий реалізм), класицизм, романтизм, натуралізм, сенсуалістичний суб'єктивізм (імпресіонізм, неімпресіонізм) і суб'єктивістичний пасивізм (експресіонізм, неопримітивізм, дадаїзм). До другої лінії автор зараховує інтелектуалістичний суб'єктивізм (від Сезана до Дерена), об'єктивізуючий інтелектуалізм (футуризм, кубізм, кубофутуризм, симультанізм, супрематизм) і конструктивізм. Третя лінія — це неокласицизм та еклектицизм. Нарешті, четверта лінія — це зародки пролетарського мистецтва.



Здавалося б, найпростіше було розуміти під сучасністю незначний поглядно уривок часу — „наших днів“. Сучасне є те, що є зараз, тепер. Алеж сучасне є спадщина минулого, що певною мірою живе в сучасному. Тому часто буває важко провести чітку межу між минулим і сучасним, доки енергії минулого не витрачені і діють ще в сучасному.

Отже, минуле й сучасне є корелятивні поняття з історичного погляду.

Так само є внутрішній зв'язок між сучасним і майбутнім. Сучасне, можна сказати, вагітніє майбутнім, воно певною мірою визначає майбутнє.

Ож виходить, що між поняттями минулого, сучасного й майбутнього є не механічне розмежування, а діалектична єдність.

В цій схемі, рівняючи до попередньої, поданої в згаданій праці про „Мистецтво доби стиглого капіталізму“, є певне вдосконалення, а саме накреслення не двох, а трьох (коли ставити окремо лінію пролетарського стилю) основних ліній стилю, але в той же час кваліфікація і зараховання до певних рубрик окремих течій не може не викликати заперечень. Добре, що автор частково виправляє свою помилку і на цей раз надає амністію футуризмові, який раніше було обвинувачено у всіх гріхах містицизму і метафізики і примушено ходити в парі з експресіонізмом і дадаїзмом. (Див. стор. 138 „Иск. епохи зрелого капіталізму“).

Добре також, що в новій схемі з'явилася третя лінія, до якої поруч з неокласицизмом зараховано й еkleктичні напрями. Алеж цілком незрозуміло, як по одній лінії можна об'єднати такі істотно протилежні напрями, як побтовий реалізм, класицизм і натуралізм, з одного боку, з імпресіонізмом, експресіонізмом, неопримітивізмом і навіть дадаїзмом, з другого боку. Академічний реалізм і дадаїзм в цій штучній, вигаданій схемі примушені жити під одним дахом. Навряд чи комусь таке дивне сполучення, такий протиприродний „симбіоз“ може щось пояснити.

Щодо Сезана, то добре, що на цей раз автор рішуче підкреслює суб'єктивістичний напрям його творчості, але це цілком суперечить тому, що про Сезана говориться в попередній праці, де якраз стоїть наголос на об'єктивізмі Сезана. Але назва „інтелектуалістичний суб'єктивізм“ цілком ігнорує прагнення до об'єктивізму, яке безперечно є в Сезана, а також і в Дерена. Послідовно дя І. Маца було б, коли б він зарахував Сезана до лінії об'єктивістичного інтелектуалізму, куди цілком неправильно віднесено супрематизм з його крайнім суб'єктивним ідеалізмом і проповіддю безречевості, а також частково футуризм з його нахилом до зарозумної стихії.

Футуризм не покривається інтелектуалізмом, бо в ньому багато темної, позасвідомої, зарозумної стихії, що зафарблює цей напрям як вияв складної мішаної психоідеології на тлі велетенських зрушень промислового капіталу.

Нарешті, в першій лінії нової схеми під назвою суб'єктивістичний пасивізм стоять експресіонізм, неопримітивізм і дадаїзм. Тут наскільки перша половина терміну „суб'єктивістичний“ правильна й доцільна, настільки друга половина „пасивізм“ цілковито помилкова й недоречна. Експресіонізм є стиль мистецького пантеїзму з трагічними фарбленням; цей стиль просякнуто динамізмом так світосприймання, як і мистецької методи виразу. Дадаїзм так само не можна назвати пасивістичним напрямом: дадаїзм нічого не визнає, все ладен розтрощити і зламати, — де ж тут пасивізм?

Отже, з наведених прикладів ми бачимо, що побудувати правильну схему стилів і напрямів нового мистецтва є на сьогодні ще не розв'язане завдання.

Виходячи з цього діалектичного розуміння сучасности, ми маємо право поширити термін „сучасність“ і до новітніх мистецьких явищ залучити й такі, що постали 20-30-40 і більше років тому, але чинність їх або їх впливовість у сучасності ще не вичерпана.

Тому не слід дивуватися, що до новітніх сучасних напрямів зараховано й такі, що вже мають навіть і свою історію — напр., імпресіонізм, почасти кубізм. Бо на сучасне не слід дивитися як на моду, що несподівано виникає й зникає, втрачаючи вартість другого дня нової моди.

Крім того, слід пам'ятати, що в історичному процесі зміни мистецьких напрямів є своя закономірність і взаємозалежність, які треба враховувати при аналізі сучасних течій, здебільшого останніх тенденцій мистецького розвитку.

Отже, дослідити діалектику такого ідеологічного переходу від одного напрямку до другого, викрити їхню ідеологічну спорідненість — є якраз завдання дальшого викладу цієї праці.

Щодо принципу добору сучасних напрямів, то в першу чергу тут слід зазначити, що дана спроба аналізу свідомо обмежується лише напрямками в царині малярства, хоч іноді залежно від змісту певну проблему трактується значно ширше в такому освітленні, що може бути застосоване часом і до інших видів мистецтва. Основою для такого підходу було те, що кожне мистецтво має відмінні форми розвитку (або розкладу), що можуть не збігатися з формами розвитку іншого мистецтва. Напр., кубізм, що відіграє таку визначну роль в малярстві, невідомий у музиці або в літературі, хоч не підлягає сумніву, що можна знайти аналогічні і навіть споріднені явища в цих різних видах мистецької продукції (напр., формальна школа в поезії, безсюжетність і багатопляновість у літературі та в музиці). Однак, своєрідність певної мистецької фактури (в данім разі малярської) почасти вимагає такого обмеження, а подруге, сприяє поглибленій аналізі мистецьких явищ у поставлених межах та чіткості викладу.

За другим принципом добору напрямів у малярстві слід вважати їхню актуальність та відкрystalізованість у процесі розвитку. Безперечно за такі актуальні та оформлені течії треба вважати імпресіонізм, кубізм, футуризм, експресіонізм, неоклясицизм, конструктивізм. Щодо таких течій, як сюрреалізм або супрематизм, то хоч їхня питома вага куди менша від перелічених вище течій, але доцільно подати їх розгляд та аналіз через їхню спорідненість з цими течіями та через те, що в них яскраво визначаються деякі тенденції, характеристичні для сучасного стану мистецтва.

Третій принцип добору — це історична послідовність згаданих мистецьких напрямів. Історична послідовність їх визначає разом з тим ідеологічну спорідненість та діалектичну залежність (і часом протилежність) цих напрямів.

---

## 1. ІМПРЕСІОНІЗМ

Аналізу нових мистецьких напрямів доцільно почати саме з імпресіонізму, хоч імпресіонізм, як мистецький напрям, на сьогодні вже є сторінка минулого; але традиції цього напрямку тривають, а щодо техніки посідають навіть досить визначне місце.

До того ж від імпресіонізму починається (з 70 р. минулого століття) смуга кризи сучасного мистецтва, шукання нових шляхів мистецької творчості, безліч різноманітних мистецьких угруповань і напрямів.

Імпресіонізм виник, як реакція проти академічного реалізму, що втратив свою виразність та соковитість і набрав характеру порожнього формального клясицизму. Академічний реалізм, замкнувшись у своїх студійних майстернях, відірвався від життя, від нових його темпів і нового його відчуття.

Останні десятиріччя XIX ст. — час буйного розквіту промислового капіталізму в Європі та в Америці. Починається велетенський розвиток техніки. Темп життя змінюється. Машина владно вступає в життя людини. „Час — то є гроші“ — говорить у відомому прислів'ї. Те, що здавалося незмінним, непорушним, — змінюється, виникає, зникає.

Замість поважного спокою (академічних традицій) в око впадає мінливість речей, форм, людей, явищ (швидке нагромадження капіталів, біржа, кризи, крахи).

Де саме, в чому справжня сутність, справжня реальність речей? Капіталістичне „я“, що стоїть на стику речей і капіталу, вбачає таку основну, єдину, справжню реальність у сприйманні. Так стверджується двоїста природа капіталу — його матеріалістична природа (оволодіння силами природи) та його суб'єктивний, егоїстичний характер (приватне, особисте привласнення). Сприймання, вражіння і стоїть якраз на межі між суб'єктом („я“) та об'єктом (речами). Мінливість, різноманітність і суб'єктивність сприймання чудово пасує мінливій, примхливій капіталістичній дійсності.

Так ідеологія капіталу, що опановує світ, знаходить собі виявлення в імпресіоністичнім сприйманні.

„Суб'єктивний ідеалізм завжди,— говорить Плеханов,— спирається на ту думку, що немає ніякої іншої реальності, крім нашого „я“. Але потрібний був увесь безмежний індивідуалізм доби занепаду буржуазії, щоб зробити з цієї думки не лише егоїстичне правило, яке визначає взаємини поміж людьми, а разом з тим і теоретичну основу нової естетики“<sup>1)</sup>.

Отже, цей принциповий індивідуалізм, свідомий, переконаний суб'єктивізм стають характеристичними рисами всякого мистецького напрямку доби занепаду.

Саме розуміння природи в імпресіонізмі перейняте цим суб'єктивізмом.

Один із видатних дослідників імпресіонізму Каміль Моклер („Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастера“) так визначає основні ідеї імпресіонізму щодо розуміння природи. „У природі жодний колір не існує сам по собі. Офарблення речей—чиста ілюзія: єдине творче джерело кольорів—сонце, яке своїм світлом обгортає всі речі, щогодини виставляючи їх у новім офарбленні. Таємниця матерії вислизає від нас, ми не знаємо досконало, де межа реального й нереального. В нашому зоровому сприйманні природи ми відрізняємо два поняття: форму й фарби, і поняття ці неподільні.

Лише штучно ми відрізняємо рисунок від офарблення, а в природі вони неподільні. Світло викликає форми, дає їм різне офарблення. Зникає світло—зникають разом з тим і форма і фарби. Немає форми без фарб, немає фарб без форми“<sup>2)</sup>.

Речі не мають власного (льокального) офарблення; що було б тривке, постійне. Реально є лише коливання соняшного проміння на поверхні речей, і залежно від сили та якості освітлення міняється офарблення речей.

Отже, світло є головна дієва особа в картині імпресіоністів.

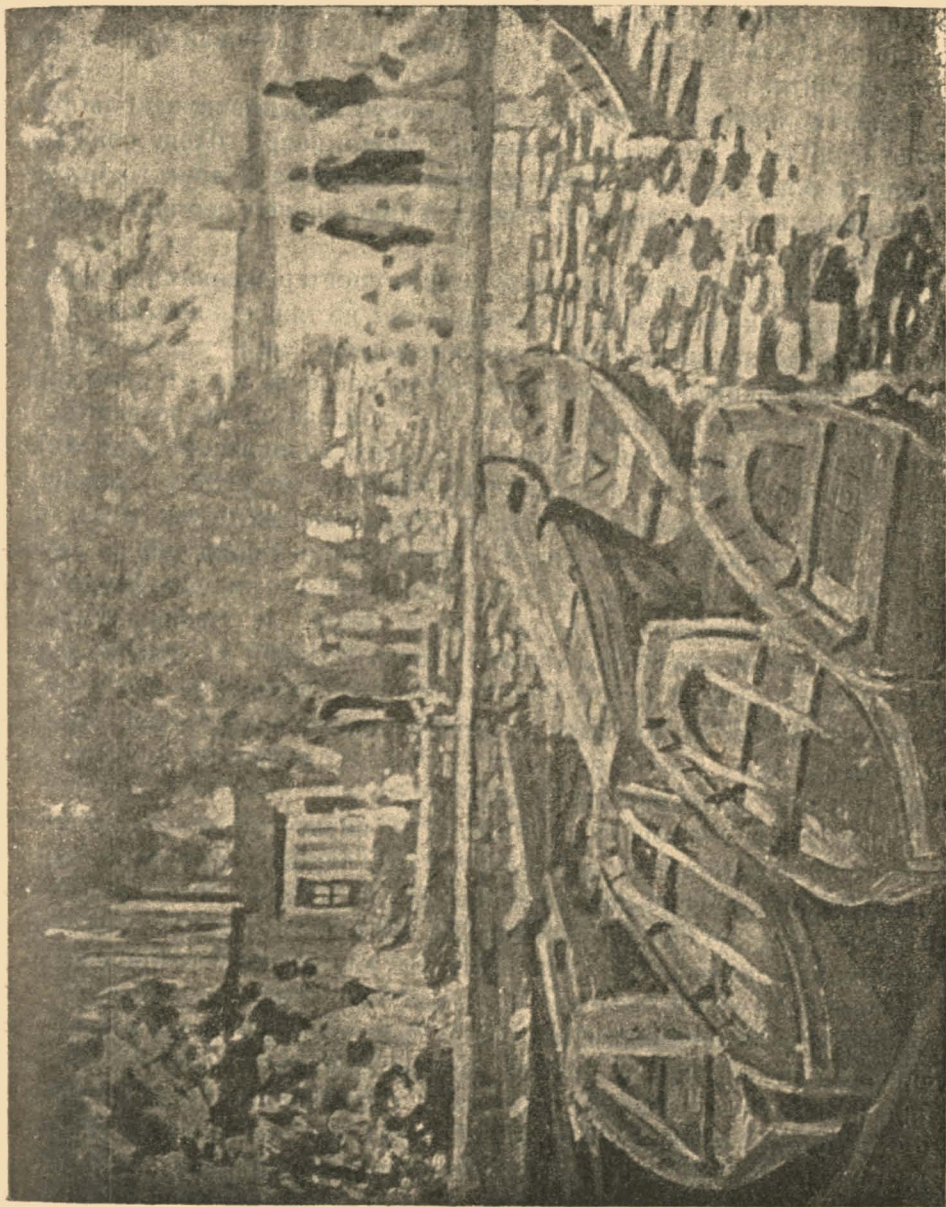
Все інше—фарби, лінії, речі, люди, ідея чи зміст картини—є лише вивідне з цього основного—світла.

Тут знову напрошується аналогія з психологією капіталізму. Зовнішні речі, сировина, машини, заводи та навіть самі люди—ніщо без капіталу (на думку капіталіста), який один живить і формує їх, надає їм справжнього буття. Капітал є найвища вартість, найсправжніша реальність.

Порівнюючи з ним, усе є тільки примара, фантом, нереальність. Капітал всевладний, він є творець усього сущого (в нашім ото-

1) „Искусство и общественная жизнь“. Твори т. XIV, стор. 170.

2) Ор. cit., стор. 19—20.



К. Моне

На річці

ченні). Подібно до цього в мистецькій ідеології, в імпресіонізмі відбивається оцей класовий соціально-психологічний зміст.

Далі. Повітря—арена, місце дії світла; од стану й умов повітря залежать форми й офарблення речей. „Тінь не є відсутність світла, а світло іншої якості й сили“. Велику вагу має відбиток світла від одного предмета на другий, різні кольори впливають один на одний і утворюють щоразу відповідний кольоровий ефект, який треба схопити.

Через коливання світлових хвиль поруч із основними кольорами існують ще т. зв. додаткові кольори. „Якщо, напр., голову освітлено з одного боку жовтогарячим денним світлом, а з другого боку—блакитним, хатнім, то на носі й на середині обличчя неминуче виникнуть зелені рефлексі“<sup>1)</sup>.

Тут, безперечно, помітно досконалість спостереження й намагання спиратися на закони оптики. Але разом з тим, це тяжіння до реалізму затамовується наведеним вище суб'єктивізмом, який призводить до такого непомірного й необачного підкреслення додаткових тонів, що виходить зовсім інший ефект, ніж той, на який розраховував імпресіоніст. Спостерегти невиданий, якийсь дивовижний додатковий тон—зробилося просто спортом серед імпресіоністів. Засіб виявлення зробився метою, мистецтво почало обертатися на штукарство. Ще більше немотивованої умовності й упередженого припущення знаходимо в правилі, що малювати треба лише сімома фарбами спектру, викинувши з палітри решту фарб. Не треба змішувати фарби, а навпаки треба розкладати мішані кольори на прості фарби (сім основних фарб спектру + чорна та біла), щоб саме око глядача змішувало й сполучало їх, як у сприйманні реальних речей. Це правило розкладу тонів згаданий К. Моклер вважає за саму суть імпресіонізму, як малярського напрямку.

Імпресіонізм вважає, що так краще й виразніше можна передати мінливість природи, гру світла й тіні, чарівну міну фарб. Імпресіонізм тяжить, прагне до природи—це, безперечно, його позитивна риса. Але цю природу він розуміє суб'єктивно, ідеалістично: природа розмінюється для нього на суму вражіннь (impressions). Реальних речей немає: є лише гра світла й фарб, речі втрачають свою об'ємність, місткість, вагу: як фата моргана, як марево вони виснуть у повітрі (пленері). Реальні речі з погляду імпресіоніста є функція світла, а самостійного буття не мають. І це зрозуміло: існує лише „я“ та його вражіння; в суб'єктивних вражіннях мистець знаходить центр, середовище реальності. Через це можна назвати імпресіонізм суб'єктивним натуралізмом. Як стиль, імпресіонізм відповідає суспільству, що перебуває в стані індивідуалістичного розкладу.

<sup>1)</sup> Цит. твір, стор. 21.

Споріднення імпресіонізму, як світогляду, з іншими виявленнями ідеологічної продукції, як от приміром із махізмом у філософії та з енергетичними теоріями в фізиці, — не підлягає сумніву. Справді, для імпресіоніста, так само як і для махіста, ґрунт усякої реальності є сприймання та вражіння. Все буття розкладається на тканину сприймань (чи вражінь) і даремно шукати якоїсь реальності поза сприйманням.

Емпіріокритицизм прагне „чистого досвіду“; імпресіонізм теж прагне виобразити найчистішу реальність моменту (в суб'єктивним досвіді).

Матеріальність, речевість зникає в „чистім досвіді“ емпіріокритициста; так само в імпресіоніста речева реальність, вага й місткість зникають у картині.

Емпіріокритицизм намагається бути справжньою науковою філософією, що базується на точній науці.

Імпресіонізм теж намагається свою техніку пояснити фізичними теоріями з галузі оптики (світло, фарби, змішування фарб у сприйманні, розуміння тіні тощо).

Безумовно, не слід гадати, що імпресіоністи свідомо позичали ці моменти в філософії емпіріокритицизму.

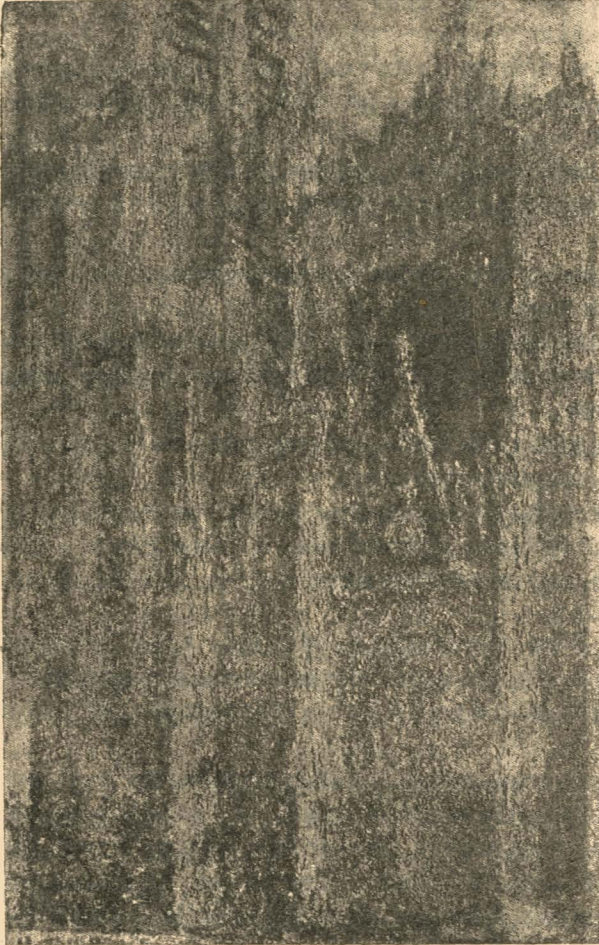
У данім разі наведені аналогії показують лише, що стиль мислення в порівняних ідеологічних сферах однаковий, що є філософи і є мистці, які однаково дивляться на світ, однаково або подібно розуміють його.

Це явище не може бути випадкове, очевидно, воно зумовлене одним соціальним ґрунтом, одним характером соціально-економічної бази, на якій (до того ще й одночасно) створилися дві подібні ідеологічні надбудови.

Лінію споріднення імпресіоністичного світовідчування з іншими однотипними ідеологічними виявленнями можна за бажання продовжувати й далі. От, напр., розчинення речевости і втрачення ваги й місткості речей у імпресіоністів можна натурально порівнювати з енергетичним розумінням матерії і маси в сучасній фізиці (Оствальд, „маса є функція швидкості“, — Айнштейн). Матерія ніби дематеріалізується, розчиняється в енергії, ніби зникає. Видимі форми матерії з її властивостями — є лише феномени, явища, виявлення єдиної енергії. Видимі форми речей для імпресіоніста є лише феномени світла, його гри й коливання, цієї єдиної справжньої „енергії“ в картинах імпресіоністів. Тут знову помітно однаковий стиль світовідчування в імпресіоністів і світорозуміння в енергетиків.

Каміль Моклер так говорить про картини одного з фундаторів імпресіонізму — Кльода Моне: „Світло є справді головна особа цього малярства: воно вбирає контури речей і як прозора кісія висить між нашими очима й предметами. Силуети зливаються з небом... У Кльода Моне є такі півдні, де всяка силуета де-

рева, стіжка або скелі зникає, губиться в яскравім коливанні проміння світла, часом немає навіть тінів, немає нічого, що натякало б на відносини або створювало контрасти в фарбах. Усе ясне "... Речі тануть у повітрі, у просторі. Вони втрачають свою осяжність і



К. Моне

Собор у Руані ввечері

вагу, вони дематеріалізуються. Один із видатніших сучасних дослідників імпресіонізму з приводу цього висловлюється так: „Імпресіонізм надає переваги сприйманню та виображенню, які можна назвати „мальовничими“ всупереч плястично-лінійним. Предметам бракує виразності, контури розливаються. Немає вражіння ясних і твердих форм. Усе має характер площинного, невиразного розчину. Не виникає вражіння тілесної округлості й поглибленої просторовості. Все зливається...“ (R. Hamann. Der Impressionismus im Leben und Kunst).

Справді, такий спосіб імпресіоністичного мальовничого мислення призводить до певної „дематеріалізації“ речей, що в техніці

визначається, як перевага кольору над лінією, що поволі стає функцією фарби.

Потоплення „дематеріалізованих“ предметів у загальній атмосфері пленеру, крім вказаної риси суб'єктивно-ідеалістичного розуміння природи, речей, оточення, характеризується ще певними психологічними особливостями, які варт зазначити. Поперше, це співглядність (созерцательность) імпресіоністичного світосприймання. Пасивний співглядний характер імпресіонізму відбиває в суті справи паразитичну психологію капіталіста, рантьє, businessman'у, що живе про-



стими, нескладними емоціями, вражіннями й сприйманнями. Насолоду розуміється примітивно, як смакування тваринних емоцій і приємних сприймань. Увесь світ для капіталіста в його уяві цинічно оголюється, втрачає самобутню вартість і стає лише засобом для поживи й для задоволення його ненажерливого апетиту. Егоцентричний характер капіталістичної психіки чудово пасує до паразитичного пасивізму, що розчиняється в смакуванні приємних емоцій і вражінь.

Імпресіоніст так само розчиняється у власних сприйманнях, що опановують усю стихію його творчості. Так суб'єктивно-ідеалістична природа імпресіонізму визначається одночасно пасивізмом і співглядництвом. Імпресіоніст пасивно йде слідком за своїми сприйманнями, які заступають для нього справжній об'єкт, справжню реальність. Вартість пасивного сприймання є для нього одночасно критерієм реальності.

Подруге, тут викривається друга споріднена з цим пасивізмом характеристична психологічна риса імпресіонізму: це гедонізм або, краще мовити, естетизм імпресіоністичного мислення. Імпресіоніст не просто пасивно переживає свої сприймання, а він смакує їх: до гри світла й тіней він підходить як гастроном, ласий на тонкі майстерні страви. Він відвертається гребуючи від „вulgарного“ натуралізму, що не розуміє й не бачить різнобарвної оргії фарб і тіней у природі. Найвища досконалість — зафіксувати „радість“ фарби, що існує одну мить і лишилась несприйнята й невідома для звичайного ока.

З цих двох рис імпресіонізму — пасивізму та естетизму — впливає третя характеристична ознака: це байдужість до змісту твору.

І це зрозуміло. Коли центр ваги в суб'єктивних сприйманнях, у грі вражінь, то що значить зміст? Зміст—це мої вражіння. Вражіння мистця в його владі. Там, де натопт, юрба (vulgus) не помічає жодної краси, там удосконалене око мистця бачить таємницю, чудо безмежної краси. Мистець — це чарівник, що чарами свого мистецтва надає краси всім речам, до яких він доторкнеться в процесі творчості.

Академічний клясичний реалізм вважав за потрібне мати відповідну „високу“ тематику, намагався розкривати якісь ідеї певного соціального (клясового) значіння. Але ідеї живуть відбитим світлом соціальної (клясової) енергії. Хижацька експлуататорська природа буржуазії не могла сприяти справжньому розвиткові „високих ідей“ загально-соціальної вартості. Розкладницька, занепадницька атмосфера (конкуренція, ажіотаж, пристрасть до поживи, індивідуалізм, полова розпуста) з неминучістю мусіла отруїти й мистецьку ідеологію. Мистець - індивідуаліст замикається в колі власних переживань, на всі лади смакуючи їх та оголошуючи таке смакування за найсправжню й найвищу естетичну вартість. Так байдужість до змісту поволі призводить до беззмістовності. (Приклад,

серія соборів і стожків К. Моне). Але ця байдужість неминуче призводить до розкладницького психологізму. Та інакше й бути не могло.

Весь світ і разом з ним мистцеве „я“ розклалися на хаос сприймань і вражінь. Шпортання й метушня з цими вражіннями є єдина робота мистця. Зафіксувати своє вражіння, його неповторну психологічну суть, та справити цією фіксацією певне (естетичне) вражіння на глядача (або слухача словесного, музичного твору) — так розуміє своє завдання імпресіоніст. Зрозуміло, що це примітивний і, сказати б так, естетний психологізм вражінь: мистець бавиться калейдоскопом вражінь, увесь час лишаючися на поверхні „духа“, якої глибини йому невідомі. Імпресіоністові немає чого сказати, він може лише „показати“ свої „вражіння“. Весь світ розклався на хаос сприймань і вражінь, хіба ж неоднаково, що саме і з якого саме боку показати? Аби було „гарно“ й „смачно“. Елементи (вражіння) цього світу можуть бути в різноманітних комбінаціях: тут наочно виявляється суб'єктивізм сприймання (вражіння). Цей суб'єктивізм відбивається й на композиції імпресіоністичної школи, яка власне відкидає будь-які норми композиції, як норми будови твору і закони розташування окремих елементів картини. Цілковита примхливість панує в імпресіоністичних творах, бо кожний суб'єкт має право сприймати по своєму й мати свої вражіння. Все залежить від точки погляду.

Отже, принциповий релятивізм щодо композиції визначає в данім разі лінію імпресіонізму.

Зрозуміло, що така воля в доборі матеріалу (тематика) та його компонуванні, воля, що межує зі свавіллям, найкраще могла виявитися в пейзажі.

І справді, найвиразніші і найзначніші твори імпресіоністичної школи належать якраз до пейзажу. Симфонія фарб, чарівна гра кольорів, світла й тіней, майстерне передавання ледве помітних відтінків справляють дивовижне вражіння в імпресіоністичних картинах згаданих форм.

Винахід нової техніки й нового сприймання тут слід залічити до активу імпресіоністичної школи.

Але не треба переоцінювати наслідків і досягнень імпресіонізму. Потрібне критичне ставлення й до сучасних напрямів у мистецтві взагалі, й до імпресіонізму зокрема. На жаль, у сучасній літературі здебільшого за небагатьма винятками (переважно в Гаманна, найвидатнішого знавця імпресіонізму, у марксистів — Плеханова, Луначарського та інш.) бракує такого послідовного критичного погляду на сучасний стан мистецтва. Навіть серед мистецтвознавців, що наближаються до марксизму, як от напр. Гавзенштайн, часто можна помітити чимало хибних і помилкових поглядів на сучасне мистецтво. І цей факт зрозумілий.



Дегаз

Танцористки

Критик, так само як і мистець, є син свого часу, своєї класи, значить, певної класової психології та ідеології.

Отже не завжди він може одірватися, відмежуватися від класової атмосфери панівної класи, від її розкладницьких, отруйницьких впливів, навіть коли він щиро цього хоче.

Яскравий приклад являє собою згаданий Гавзенштайн. Він згори вниз дивиться на вульгарну буржуазну естетику, що ніби обстоє принцип схожості, подібності та принцип речевості. В своїй відомій праці „Спроба соціології образотворчого мистецтва“ Гавзенштайн говорить: „Щодо пейзажного малярства, то буржуазна вульгарна естетика не така сувора: вона не так переслідує мистця за жовте небо й сине дерево, як за зелене обличчя або за фіялкові руки. В останнім випадку вона надто збентежена в своїй чемній натуральності. Бо вона ж сама не зелена й не фіялкова“.

Але пейзаж, як форма, найкраще, на думку Гавзенштайна, пасує до анонімного духу сучасності, до колективізму. Малярство ставить своїм завданням подолання речевості.

„Пейзажисти імпресіонізму Мане, Моне, Пісарро, Сіслей, Гільоме, в Німеччині—Ліберман та інші почали змагатися з природою, правда, всі різною мірою, за її речеве панування і протиставили їй імперативну свідомість, а також самодостатнє вражіння. Імперативно-формальною засадою було світло та гасло *plein air*“<sup>1)</sup>.

У наведених словах правильно висвітлено суб'єктивістичну природу імпресіонізму, його культ самодостатнього вражіння, змагання з природою й подолання речевості, цебто дематеріалізацію речей.

Але абсолютно незрозуміло, чому це все подобається Гавзенштайнові, чому він у цьому вбачає позитивні риси сучасного мистецтва?

Йому здається, що речевість є зло, яке слід подолати. Лише буржуазний матеріалізм визнає фізіократію речевості, а „наслідки історичного матеріалізму виключно духовні“ — зазначає Гавзенштайн. Це чудернацьке розуміння історичного матеріалізму, який за Гавзенштайном, таким способом, майже не відрізняється від ідеалізму. Це ще з Платона в ідеалістів повелося змагатися з матеріальною природою, з речевістю, щоб подолати її, знищити, дематеріалізувати її, оголосити її феноменом, лише явищем, що поза суб'єктом власного, самостійного буття не має. Імпресіоністи, як послідовні індивідуалісти-ідеалісти, розчиняють об'єкт, природу у вражіннях, в суб'єктивних переживаннях, перемагаючи, таким способом, її речевість. Тун ані на грам немає історичного матеріалізму, і Гавзенштайн просто помиляється, шукаючи його не там, де слід.

Змагання з природою не визначає для матеріаліста наближення або переходу до (ідеалістичного) індетермінізму, до касування

<sup>1)</sup> Свіже повітря.

природного ладу, до безречевости, до дематеріалізації природи. Перехід із царства необхідности до царства свободи визначає для організованого людства свідоме використання стихійних сил природи на свою потребу.

Але, оволодіння силами природи передбачає якраз матеріалістичне (наукове) ставлення до цих сил, а не фантастичний (індивідуалістичний) ідеалізм (суб'єктивізм). Не слід з нужди робити чесноту і перекручувати ідеалістичне обличчя імпресіонізму на вигаданий Гавзенштайном матеріалізм. У другій праці „Мистецтво й суспільство“ (Die Kunst und die Gesellschaft, стор. 203) Гавзенштайн, характеризуючи імпресіонізм, вбачає, між іншим, ознаку в ньому нового колективістичного світогляду в тім, що речі в імпресіоніста розчиняються, тануть у загальній атмосфері, що вони мисляться, як частини суцільного оточення, що не мають самостійного буття.

Безперечно, всяка ідеологія, а особливо ідеологія занепадницького типу, може відбивати енергію нових рушійних сил, у данім разі, ідеологічні настрої організованого пролетаріату. Але тимчасом це надто примітивне розуміння пролетарського колективізму, або ще й навіть соціалістичного, коли гадати, що особистість там тоне без сліду: гармонія особистостей в організованім соціалістичнім колективі не визначає безлікості, безособовости примітивного суспільства.

Щодо „безлікості“ речей у імпресіонізмі, то куди зручніше, не шукаючи там вигаданого колективізму, послідовно вбачати в цьому мистецтві „буржуазного індивідуалізму“ (як зазначає Гавзенштайн) виявлення безлікового, безособового всевладного капіталу, який нищить людину, а з робітника робить лише додаток (функцію) до машини.

Атмосфера імпресіоністів, якою так замилувався Гавзенштайн, є скоріше атмосфера капіталістичної експлуатації, це атмосфера капіталістичного суспільства.

Різнобарвність тонів, боротьба й співзвучність кольорів, орґія світла й тіней відповідають крайній розпорошеності капіталістичного суспільства, напруженості індивідуальної і класової боротьби і підвладності всіх єдиному богові — капіталові.

У німецького дослідника імпресіонізму Карла Шеффлера, в його праці про Макса Лібермана, ми знаходимо таку цікаву оцінку імпресіонізму (з якою, до речі, згоджується в своїй ранішній роботі Гавзенштайн).

„У імпресіоністів вартість окремого створіння зникає у вартості цілого; чуття неминучости, всезахоплюючої загальности породжує якусь нечутливість до радощів і страждань окремої моделі. Позбавлені індивідуального значіння, всі організми стають продуктами безособової творчої думки“.

І далі він зазначає, що в сучасних мистців „внутрішнє чуття життя зробилося пасивним, у них немає бадьорої віри в життя...“

Сила їх скоріше в здатності переносити неминуче, скорше в тім, що з життєвої необхідності вони роблять чесноту, ніж у бадьорій надії<sup>1)</sup>.

В цих рядках ми безперечно надibuємо на правильну констатацію соціально-психологічного стану імпресіонізму, як занепадницького напрямку.

У наведених словах Шеффлера „безособову творчу думку“ слід замінити „безособовим капіталом“, що гнітючою атмосферою заповнює все життя, і тоді ця аналіза буде цілком правильна.

Плеханов головні хиби імпресіонізму вбачав у суб'єктивізмі, безідейності та поверховості, в порожньому формалізмі цього напрямку.



Ренуар

Суд Париса

„Мистець, що обмежує свою увагу галуззю сприймань, лишається байдужий до почуття й думок“.

Тому імпресіоніст нездатний створити картину на зразок Леонардо да Вінчі („Таємної вечери“), бо для нього не внутрішній момент величезного трагізму, а поверхове передавання гри світла та кольорових плям відігравали б першорядну роль<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Цитовано за Гавзенштайном, „Искусство и общество“, стор. 200 — 201.

<sup>2)</sup> Див. твори т. XIV, стор. 168 — 169.

На жаль, в окремих сучасних марксистських дослідників не можна зустрінути такої виразної і недвозначної оцінки.

Йоффе, наприклад, вагається і просто плутається між імпресіонізмом естетичним, гедоністичним, який він чомусь називає імпресіонізмом об'єктивних сприймань<sup>1)</sup> з одного боку та імпресіонізмом настроїв і суб'єктивних сприймань з другого. Цей останній вид імпресіонізму, на погляд Йоффе, є „безумовно занепадницький стиль“<sup>2)</sup>.

А як же бути з об'єктивним імпресіонізмом? На це відповіді в Йоффе немає.

Але ясно відразу, що таке невиразне й неясне розгалуження імпресіонізму на два види — об'єктивний і суб'єктивний — цілком недоречно і лише заплутує справу. Правильно взагалі, що мистецький сенсуалізм може бути реалістичний, цебто об'єктивний і, навпаки, ідеалістичний, цебто суб'єктивний. Але по суті аналізу даного етапу буржуазного мистецтва це розгалуження не стосується, бо загальна домінанта його — суб'єктивізм, розчин речей у мистецькій „я“. Та й доречі, як то може об'єктивний напрям визначатися гедонізмом та естетизмом. Отже, тут у Йоффе цілковите непорозуміння.

Другий приклад такого непорозуміння щодо оцінки імпресіонізму ми зустрічаємо в праці І. Маца „Искусство эпохи зрелого капитализма“.

На думку Маца, що приєднується до Гавзенштайна, імпресіонізм є „не занепад, а завершення стилю“. Буржуазна кляса перебуває в розквіті своєї сили, вона досягає найвищого розвитку. Буржуазія стверджує себе й свою владу, як кляси і зачинає „перероблювати реальний світ на свій лад“<sup>3)</sup>.

Буржуазія „бачить в околицях світі не тільки те, що для неї має користь або шкодить їй, не лише те, що характеристичне, а також і те, що „своє“, своєрідне, що захоплює, бодай лише на даний момент, і те, що „прекрасне“ з погляду задоволення хоч би лише настроїв, які зникають... Правда, вона підходить до явища цілком з суб'єктивного погляду, бачить у ньому саму себе,—але в цьому вона поки ще стверджує дійсність, а не відкидає її“.

Чи можна визнати будь-яку з цих ознак ставлення до дійсності за занепадницьку?—запитає далі Маца і відповідає негативно на це питання. „Безперечно цього зробити ніяк не можна. Ми в усіх цих ознаках маємо ствердження й самоствердження, маємо повне розгортання клясової суті, повне й цілковите розкриття ідеологічної природи кляси, що перебуває в zenіті свого розвитку“<sup>4)</sup>.

Слід визнати просто, що цей висновок Маца неправильний.

Поперше, в цьому присуді щодо імпресіонізму немає нічого оригінального: це просто солідаризація з поширеними в буржуазному

1) „Культ и стиль“, стор. 250.

2) Там саме.

3) Згадан. твір, стор. 27.

4) Там саме.

мистецтвознавстві поглядами, зокрема з оцінкою, що дає імпресіонізові відомий апологет його Каміль Моклер, а також згаданий Гавзенштайн та Майер-Греффе. Новиною це може здаватися лише тому, що автор — марксист і в даному разі відходить від визнаних у марксистській літературі поглядів (Плеханова).

Подруге, тут у Маца велика помилка методологічного характеру. Він забуває, що відшукання соціологічного еквіваленту імпресіонізму в даному разі є одночасно й об'єктивна оцінка цього напрямку.

Потрете, в наведеному присуді Маца забуто про діалектичну методу в методології марксистського мистецтвознавства.

Природа буржуазної класи така, що, розвиваючи, досягаючи вищого ступеня свого розвитку, вона не може не впадати в суб'єктивізм, паразитичний гедонізм, формальний естетизм. Класа, що росте, що йде догори, що бореться за своє існування (як молода буржуазія напередодні французької революції і на початку XIX ст.), така класа стоїть цілком на ґрунті об'єктивізму, об'єктивного світогляду, матеріалізму. Буржуазна класа, що від розвитку непомітно переходить до стану занепаду, насамперед втрачає чуття реальності, об'єктивності і виявляє свою ідеологію в різних видах суб'єктивізму. Суб'єктивізм, як світогляд, є саме розкриття суті експлуататорської природи капіталу, викриття його внутрішньої немочі, іманентної хвороби капіталізму, як способу господарювання.

Діалектично розуміти розвиток буржуазії як класи, значить вбачати в „зеніті“ цієї класи початок розкладу та занепаду. В нетрах розвинутого капіталізму народжується його могильник — класа пролетаріату. Формальне, метафізичне й механістичне мислення гадає, ніби лінія занепаду починається десь рубя за лінією розвитку, а насправді в розвитку буржуазії вже заховано її занепад (згідно з діалектичним законом єдності протилежностей):

Помічаючи в своїх твердженнях щось ненормальне, Маца зазначає: „Так, об'єктивізм, сенсуалізм, крайній індивідуалізм, у формах яких виявляється самоствердження класи в імпресіонізмі, — все це не може бути ідеалом людського ставлення до дійсності, але справа не в цьому“.

А в чім же справа?

Чому це ми повинні вважати суб'єктивізм, суб'єктивний сенсуалізм імпресіонізму, його гедоністичний пасивізм, його крайній індивідуалізм — за позитивні ідеологічні моменти?

Маца чомусь тут відходить від відомої оцінки Плеханова.

Пояснення, що намагається він дати, просто дивовижні.

„А справа в тім, — пише він, — що капіталістичні відносини, незалежно від матеріалістичних, об'єктивістичних і гуманістичних ідеалів молоді буржуазії, або правильніше, всупереч цим ранішнім ідеалам,



штовхають буржуазію в такий стан, що вона, завоювавши панівне командне становище в суспільстві, мусить виявляти в собі психічні наслідки її матеріяльних відносин у формі індивідуалізму, суб'єктивізму, сенсуалізму". Це вірно, що об'єктивні причини зумовлюють розклад і суб'єктивізм буржуазії, але хіба це дає право на визнання позитивної оцінки за цим суб'єктивізмом?

За такою „методою“ можна виправдати що хочеш, бо все залежить від об'єктивних причин.

Маца дуже помиляється, коли вважає, що „говорити категорично про занепад можна лише з погляду надісторичних абсолютних вимог“.

Марксизм - лєнінізм не визнає надісторичних абсолютних вимог, а про занепад сучасного капіталізму говорить на підставі об'єктивних показників цього занепаду і разом з тим з погляду пролетаріату, що, як кляса, виступає на зміну буржуазії.

Історичний об'єктивізм і клясовий суб'єктивізм пролетаріату в даному разі є одна оцінка, один погляд.

Маца сам визнає, що негация дійности є ознака занепадництва<sup>1)</sup>. Така негация в імпресіонізмі є: вона виявляється в формі суб'єктивізму, суб'єктивного сенсуалізму, а також у формі принципової бездейности, беззмістовности мистецької продукції цієї школи. З імпресіонізму починається лінія формалізму в сучаснім буржуазнім мистецтві. Імпресіонізм страждає несвідомою короткозорістю і він нічого не бачить, не помічає, крім світла та кольору. Всі речі, всі явища, все, що є в світі, для імпресіоніста по суті зливаються в один кольоровий хаос, якийсь калейдоскоп кольорових форм.

Зір імпресіоніста не бачить глибини явища, а сковзається по його поверхні, і метода імпресіоніста цілком схожа з згаданою методою „чистого описування“ в махізмі.

Отже, на нашу думку, немає жодних підстав відходити в оцінці імпресіонізму від негативного присуду Плєханова, що доречі збігається з висновком такого видатного знавця імпресіонізму, як Гаманн.

Аргументация Маца не витримує критики. Він запитує, чи є „промислова й торгово-промислова буржуазія, цей носій імпресіонізму у Франції 1860—1880 р., клясою, що історично виживає себе, чи має вона ознаки „стареччини“.

Автор вважає, що ні, навпаки, ця доба була її золотим віком, не зважаючи на її тимчасові невдачі 1870-71 р.<sup>2)</sup>

Маца забуває, що це був час, коли вже прогрімели грізні сурми Комуністичного Інтернаціоналу, коли вже Маркс поставив несподівану для всього світу діагнозу смертного присуду для буржуазного суспільства. Маца забуває, що це був час — криваві дні Паризької Комуни, де зайнялася зоря нового світу, де буржуазія показала своє люте, оскаженіле обличчя.

<sup>1)</sup> Див. стор. 28.

<sup>2)</sup> Див. стор. 29.

Дивно тому вважати ці часи за „золотий вік“.

Свої докази, що імпресіонізм — не занепадницький напрям, Маца закінчує несподівано визнанням, що в імпресіонізмі вже заховано „зародок занепаду“<sup>1)</sup>. Цим завершується плутана позиція Маца щодо оцінки імпресіонізму.

Щоб уникнути цієї плутанини, слід твердо й недвозначно визначити, що:

1) імпресіонізм є занепадницький стиль, який відбиває паразитичну психологію рантє доби промислового капіталу кінця XIX стол.; цей стиль характеризується суб'єктивізмом і гедоністичним пасивним формалізмом;

2) що з імпресіонізму починається лінія занепаду й глибокого розкладу буржуазного мистецтва.

За позитивні моменти імпресіонізму слід вважати збагачення малярської техніки, зокрема перенесення уваги на світло й на колір, як основні мальовничі елементи, а також синтетичне розуміння малярської форми.

---

<sup>1)</sup> Див. стор. 29.

## II. ПОСТ-ІМПРЕСІОНІЗМ

1

У після-імпресіоністичних напрямках занепадницька лінія мистецької продукції набуває дедалі виразнішого характеру. Занепад триває й поглиблюється.

Паростки суб'єктивізму й формального естетизму, що виявлялися в імпресіонізмі, починають буйно розквітати в інших, часом надзвичайно різноманітних формах.

Психологічний ґрунт для виникнення нових мистецьких шукань був досить підготований у Франції, напр., імпресіонізмом, в Англії ще раніше неоромантизмом прерафаелітів (Блек, Росетті, Берн-Джонс), у Німеччині — неоідеалізмом (Гофмана, Бекліна, Штука, Клінгера).

Пересичений смак розчаровується остаточно у всяких виявленнях натуралізму.

Натуралізм здається за рабське копіювання природи, природи взагалі; тому він здається непристойним і непотрібним, навіть шкідливим для мистця. Хай фотограф копіює природу, це його природне завдання, а завдання мистця не в тім, щоб покірливо, пасивно наслідувати природу, а щоб винайти нові майстерні форми, щоб створити не повторення, а нову мистецьку дійсність.

В імпресіоністів досить виразно брєніла ще нота „натуралізму“: справжня любов до природи безперечно була причиною створення низки імпресіоністичних творів (переважно—пейзажів) високої майстерної якості. В цій любові до природи була сила й виразність імпресіонізму, який через це саме міг протиставити своє власне розуміння природи й власну техніку холодному академізмові. Але суб'єктивізм цього напрямку (світ є сума вражень, психологізм) і естетизм (милування, смакування форми) не могли пройти без сліду, бо вони були лише симптомами глибокої хвороби занепадницького духу панівної класи попередніх доби великих соціальних криз і революцій.

Бацिला суб'єктивізму й естетизму мусіла роз'їсти сенсуалістичний натуралізм імпресіоністів. Процес розкладу йшов неупинно. В імпресіонізмі панує стихія розкладу, диференціяції, розпорошення, дух аналізу



Сейра

У парку на березі (деталь)

і все розкладається на сприймання і вражіння; кольори розкладається на прості тони фарб; тіні теж розкладається на відповідні тони. Кульмінаційного пункту цей аналітичний дух досягає в пуентилізмі Сіньяка і Сейра, де всю картину малюється маленькими однакового розміру різнокольоровими мазочками, ретельно підібраними один до одного, щоб наслідком такого сполучення дати зорову ілюзію певних речей на картині. Мерехтіння світла, гру промінів у хвилях повітря й води можна було передати з досконалістю. Але тут розпорошеність елементів (у картині) досягла найвищого ступеня. Малярська техніка зайшла в безвихідь. Вона зробилася така однамнітна, що маніра пуентилізму не могла бути справжнім технічним досягненням, бо техніка тут почала межувати з фокусом.

З технічного погляду фактура в пуентилістів є відмова від традиційної суто-малярської техніки і перехід до певного виду фарбової мозаїки. Це симптом надзвичайно важливий і ще не досить зважений у літературі.

Поперше, саме тут, у цій досконалій аналітичності пуентилізму слід вбачати першу зраду й підрив принципів і засобів малярства, як такого; тут уже можна передчувати майбутній вихід поза межі суто-малярської фактури і шукання інших засобів плястичного виразу.

Подруге, глибокий аналітизм разом із тим спричиняється до потреби шукати синтетичну форму, бо розпорошення форм на схожі фарбові „молекули“ вимагає одночасно збирання цих молекул у якійсь узагальненій формі. А щоб картина не була хаосом і безладдям безлічі кольорових атомів, треба підкреслити композиційну їх єдність, єдність пляну добору їх і розташування. Тому в пуентилізмі можна вбачати дальший етап діалектики імпресіонізму: поглиблений аналітизм форми і одночасно прагнення загального синтезму форми й композиційного розв'язання.

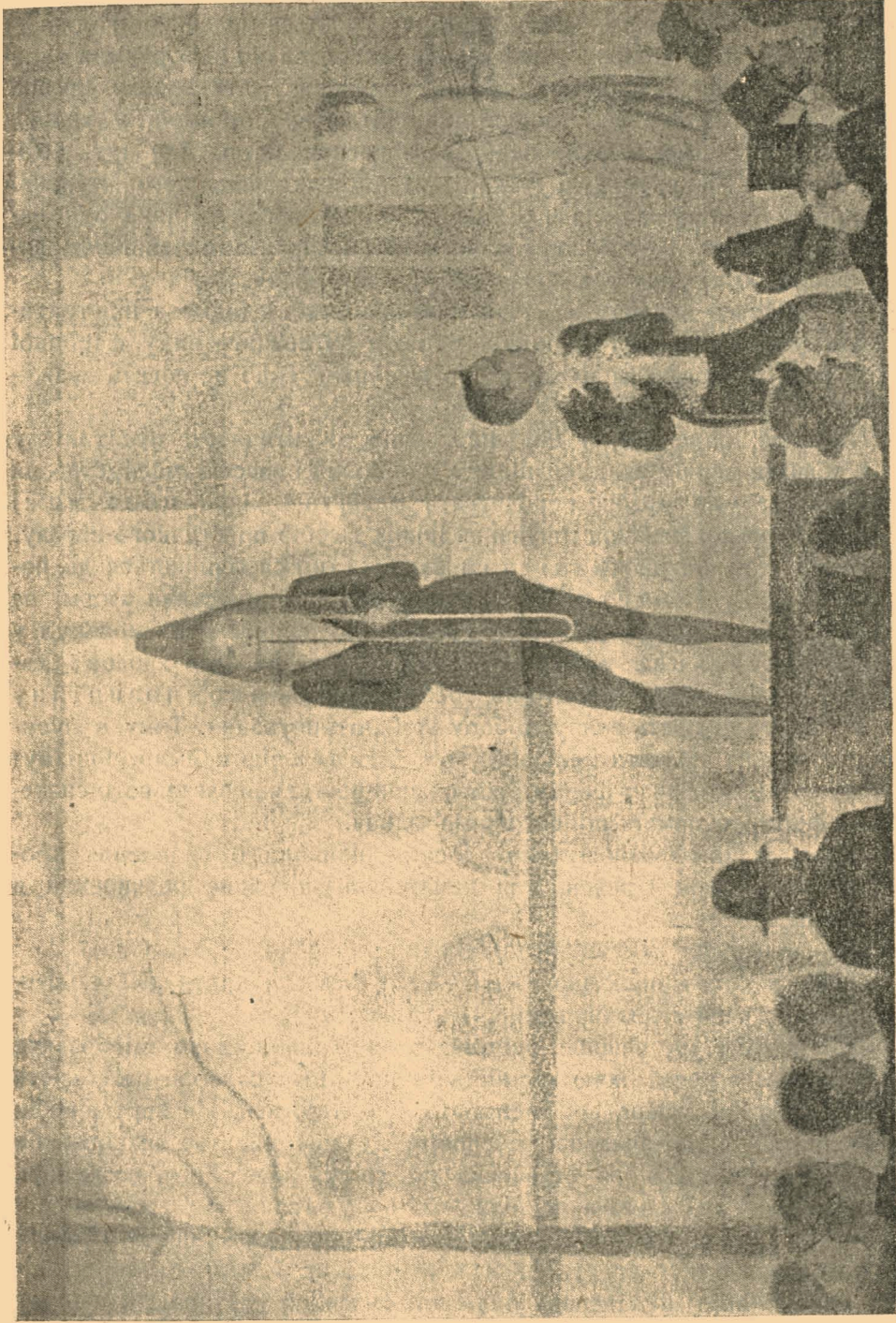
Разом із тим у пуентилізмі досягає найвищого виявлення прозорість атмосфери й речей, їхня дематеріалізація, їхнє розчинення в загальнім оточенні.

Далі йти в цім напрямі було нікуди.

Отже, цілком природньо виникає реакція проти цієї дематеріалізації натури і розпорошености елементів.

У Сезана ми вперше зустрічаємося з намаганням виобразити матеріальність речей, їхню місткість і вагу. Його кольори вже мають певну важкість, *vaieur*, що виявляють характер речі. Це вертання до природи, до її матеріальної речевости. Це має видатне значіння, бо тут народжується нове ставлення до світу, нове його розуміння. З речевости Сезана народжується кубізм.

Разом із тим аналітичний, розкладницький дух імпресіонізму в того ж Сезана знаходить досить енергійний протест. Аналітизм імпресіоністів спричинився до занепаду будови, композиції картини, де починає панувати стихія випадковости. Сезан знову ставить проблему



Сейра

Музика

організації картини. Як збудувати картину, за якими законами компонувати й формувати матеріял, як знайти синтетичний вираз матеріялу, щоб усе було перейняте єдиною ідеєю, єдиним задумом — такі питання намагався розв'язати Сезан. Звідси бажання Сезана: „Я хочу з природи робити картини на зразок Пусенових“.

Мистецтво знову хоче бути монументальним. Роздрібність та інтимізм імпресіонізму викликають, як реакцію, тяжіння до великих композиційних, добре з архітектонічного боку збудованих форм.

Ставлення до реальності, до природи змінюється.

Імпресіоніст пасивно йшов слідком за природою, як вона відбивалася в його суб'єктивних вражіннях.

Для Сезана природа є теж джерело творчості. Але, як зазначає один із сучасних дослідників, „на його думку, виображення реальності ніколи не повинно задовольнятися простою копією об'єктивного. Якраз навпаки, таке виображення через тлумачення природи (*par le truchement de la nature*) повинно намагатися ре-



Сезан

Кловни (Mardi gras)

алізувати власні почуття в естетичній формі особистій та традиційній разом“<sup>1)</sup>.

„Коли спостереження над природою повинні бути глибокі й ретельні, то лише на те, щоб резюмувати явище та підпорядкувати його темпераментові й розумові. Є дві речі в малярстві — зазначає Сезан — око та мозок; обидва повинні допомагати один одному. Треба працювати, щоб вони взаємно розвивалися, око через глядіння на природу, мозок через логіку організованих сприймань, що зумовлюють засоби виразу“<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> *Idéalism et naturalism dans la peinture moderne. Par Ch. Zervos — Cahiers d'art, 1927, № 10.*

<sup>2)</sup> Там саме, стор. 329.

Звідсіль видно, що порівнюючи з імпресіонізмом справді намічається новий стан у розумінні мистецьких завдань і в способах їхньої реалізації. В імпресіонізмі, як вище з'ясовано, панувала стихія пасивного сприймального естетизму, що є відбиток загальної паразитичної психології кляси, яка занепадає. Тут висувається нове гасло — інтелектуальної, розсудкової стихії, почувається новий вольовий натиск.

Природа — лише матеріал для втілення власних ідей і почуття. Природа — це сировина, яку треба за вимогами розуму опрацювати. Які ж, виникає питання, нові соціально-економічні та класові сили викликали цю нову мистецьку ідеологію? Відповідь на це ми знаходимо в Луначарського, що з приводу Сезана пише: „З'явився Сезан через те, що в той час у певній частині буржуазії певні прошарки почали усвідомлювати собі, що роля конкуренції поміж себе для буржуазії — річ небезпечна, що звироднення буржуазного парламенту може спричинитися до всесвітньої катастрофи, що треба організовуватися, треба щільно спілкуватися. Отож це гасло — шлях від ліберальної анархії до дисципліни і знайшло собі виявлення в сезанізмі, у французькій монументальній школі“. Отже дух організації, до якої з такою ширістю та енергією закликає Сезан, є ідеологічний відгук духу імперіялізму, духу організованої напруженої експансії та визиску.

Сезан стає до природи, як імперіяліст, як визискувач, він силою бере природу. Імпресіоніст-естет розчинявся в природі, він підкорявся її безмежній красі, яку він ненажерливо смакував.

Беручи природу, як сиру фактуру, що вимагає творчої обробки, Сезан встановлює правила композиції відповідно до своїх наведених вище принципів міркувань про завдання мистецтва.

Мистець не повинен розгублюватися в дрібницях; йому не слід розпорошувати уваги на деталях, що лише заважають загальному вражінню. Картину треба збудувати так, щоб у ній була домінуюча пляма, що як лямбда веде за собою весь твір. Мистець мусить „прагнути до створення такої домінуючої плями, що визначає собою картину, з'єднує її та концентрує“. Так всупереч імпресіоністичному аналітизмові проголошується вимогу синтетизму, підлегlosti цілого твору єдиному формальному наставленню, єдиній формальній ідеї.

Усе зайве, непотрібне, що не пасує до цієї домінуючої ідеї, що розбиває суцільність твору, його монолітність, — усе це Сезан рішуче відкидає. Так встановлюється принцип „деформації“, за яким на картині натура втрачає свої природні форми, непотрібні для виявлення поставленої мети, й набирає спрощених монументальних форм, відповідно до основної ідеї твору. Мистець не копієст, а синтетик, що з сировини природи витворює нову виразну синтетичну форму.



Це спрощення природи, її деформація з метою найвищої експресії, здаються за грубу недосконалість, невмілість, немайстерність. У картинах Сезана ми знаходимо культ аморфних об'ємних мас, просякнених якоюсь силою напруження, збуджених матеріальних енергій.

Прагнення до спрощення й монументалізму виразу призводить Сезана до формули: „Все в природі можна звести до циліндера, конуса й кулі. Отже слід навчитися рисувати тільки оці основні геометричні тіла і тоді легко можна виображувати все, що забагнеться“.



Сезан

Натюр - морт

Так Сезан стає ідейним фундатором кубізму, хоч сам не був кубістом у звичайнім сенсі цього слова.

Поруч цього зведення мальовничих елементів до простіших форм (що, природно, виникає з принципу деформації), які на думку Сезана найкраще відповідають монументальному стилеві, найвищим гаслом мистецької творчості в Сезана лишається: „Мистець не повинен мати жодних законів, крім законів смаку“.

Так домінанта суб'єктивізму перемагає в теорії і в практиці Сезана.

Він лишився до кінця суб'єктивістом, хоч щиро намагався подолати в собі цю суб'єктивістичну стихію.

Особливо яскраво це виявилось на характері сезанівського пейзажу. Імпресіоністичний пейзаж ще відчуває природу, ще сприймає природу в її динаміці, в її живім обличчі. Імпресіоністичні пейзажі — це поеми екстазу світла, це симфонія гри промінів і кольорів. Культ пленеру — найкращий вираз цих досягнень імпресіонізму.

У Сезана пейзаж стає натюр-мортом: природа втрачає своє живе й динамічне обличчя, вона перетворюється під пензлем



Сезан

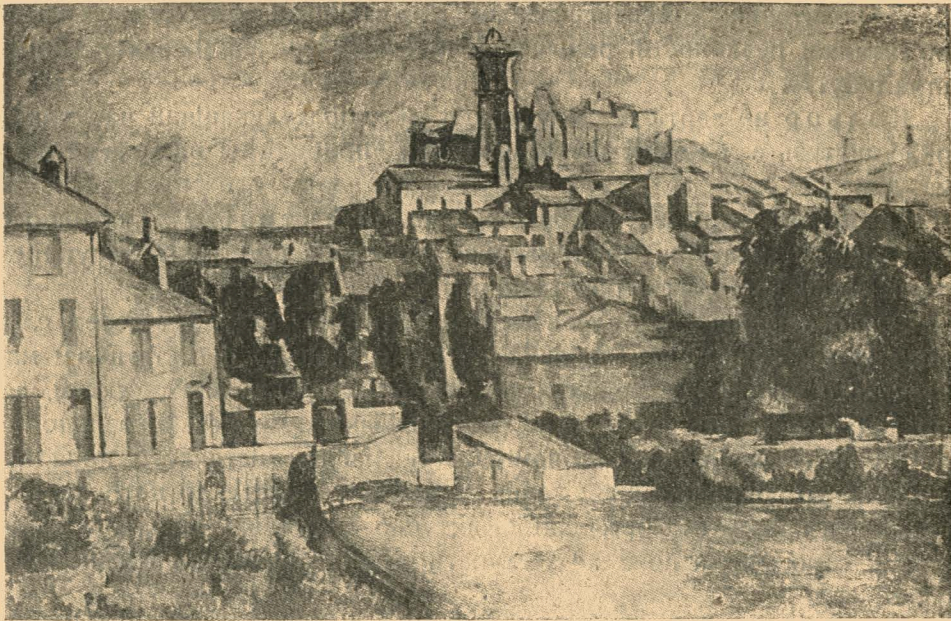
Купальниці біля намету

мистця на купу розташованих об'ємних мас. Життя природи завмирає: навіть жива природа, рослинність мають у Сезана вигляд неживих аксесуарів мертвої природи.

I. Маца вбачає основну ознаку сезанізму у відході від суб'єктивного сенсуалізму імпресіоністів. Натомість встановлюється в центрі уваги мистця не суб'єктивне сприймання або вражіння від речі, а річ сама по собі, в своїй суті, в її внутрішній будові. Це шукання внутрішньої конструкції речі призводить до інтелектуалізму, як загального принципу розуміння й розкриття мистецької форми. Мистець хоче розкрити внутрішню суть об'єкта, але через те, що це не залежить від „я“, існування речей та явищ розглядається не як матеріальний процес, а як вираз космічних закономірностей і „волі“, що стоїть найвище над

усе, — суб'єктивізм, проти якого таке розуміння світу скеровано, по суті не касується, а лише міняє свою форму. Тому стиль, що його найвиразніше виявили Сезан та його школа, Маца називає стилем формально - підсумкового суб'єктивного інтелектуалізму.

Разом із тим Маца зазначає, що „та суть, на розкритті якої було зосереджено увагу, виходить чимось протилежним усьому об'єктивному, всьому науковому, бо вона іманентна, метафізична, цілком іде-



Сезан

Пейзаж

алістично трактована й подається цілковито в ізольованому вигляді „сама по собі“<sup>1)</sup>. Цей момент слід підкреслити.

Суб'єктивізм цього напрямку виявляється не лише в суб'єктивній будові й тлумаченні форми; цей суб'єктивізм іде глибше й позначається як певна містика форми, за якою ховається космічний зміст, виявлення космічного розуму.

Як же слід розцінювати цю лінію розвитку малярства на чолі із Сезаном?

Можна вважати, що Сезан є верхівля й завершення всіх потенцій і досягнень, що їх набуто в попередніх етапах мистецтва 2-ої половини XIX сторіччя, цебто розглядати творчість Сезана як „синтезу“ мистецько - формальних шукань цієї доби.

З другого боку, можна вбачати в сезанізмі етап „перелому“ в розвитку європейського новітнього малярства, визначення принципово нових позицій у підході до мистецьких завдань і засобів.

<sup>1)</sup> Цит. тв., стор. 98.

З діалектичного погляду слід визнати, що ці обидві оцінки не виключають одна одної: з одного боку сезанізм „синтезує“ малярсько-фактурні досягнення імпресіонізму, надає особливій сили й ваги фарбі, як мальовничому елементові. З другого боку, тут починається новий мистецький світогляд у сприйманні й тлумаченні світу. Замість пасивного суб'єктивного натуралізму імпресіонізму виникає прагнення мальовничої речевості внутрішнього об'єктивізму речі. З цього останнього коріння виростають дальші формальні течії сучасного мистецтва.

До позитивних моментів сезанізму слід залучити саме оцінку об'єктивної реальності, речі самої по собі у внутрішніх закономірностях її буття.

Кольор не вартість сама по собі, не засіб милування й чарування ока мистця, а елемент будівничий, принцип моделювання натури.

Позитивну вартість має також принцип активізму, активного ставлення до натури, як тематики мистецької продукції—всупереч пасивізмові натуралістичної традиції.

Щодо основних негативних моментів, то тут насамперед слід визнати в сезанізмі неподоланий в суті справи суб'єктивізм мистецького світогляду, першенство (прімат) суб'єкта над об'єктом, що призводить замість шукання об'єктивних закономірностей реальності до відкриття космічних закономірностей майже містичного порядку, а також до збіднення й звуження мистецького змісту, до перенесення центру ваги на суто-формальні й фактурно-малярські шукання.

Так само форма починає заступати зміст, відігравати власне його ролю.

Щодо оцінки творчості Сезана, то тут ми зустрічаємо протилежні погляди. Майер-Греффе, напр., такими високими словами оцінює Сезана: „Сезана робить не смертним його бачення й завоювання нового чинника краси в природі. Він підніс людство, бо показав йому нові перспективи в світі“.

Найвидатнішу рису Сезана, на думку цього мистецтвознавця, слід вбачати в „творенні спрощеної форми передання малярських вартостей природи“. Тут Сезан незрівняний майстер, як винахідник нової форми мистецького виразу. Майер-Греффе застерігає проти вульгаризованого розуміння Сезана, як ніби колориста, бо кольоризм його своєрідної природи, протилежної всякій зовнішній декоративності.

Мальовнича форма Сезана має одночасно монументальний характер; у цьому його сила і переконливість.

Протилежної думки додержує А. Луначарський, що дає таку характеристику творчості Сезана. „Справа в тім, пише Луначарський, що Сезан був не дуже талановитий художник, досить поганий рисувальник і досить поганий колорист. Я розумію, що прихильники Сезана можуть обуритися з приводу моїх слів, але зараз до цього висновку доходять один за одним колишні оборонці Сезана. У Сезана фарби

каламутні, безладні і вони не можуть дати і сотої частки тієї справжньої естетичної насолоди, яку ви можете мати від справжніх кольористів на зразок Тернера або таких глибоких, як венеціянці. Сезан несвідомо волів робити, як венеціянці, та не мав змоги, бо в нього не було для цього сили. Навіть щодо композиції, то й то він не був великий. Але він жагуче намагався збудувати картину й це зробило його картини такими своєрідними“.

Навряд чи можна приєднатися до цього надто суворого вироку.



Сезан

Грачі

Невже ж можна вважати мистця за видатного майстра лише за те, що він бажав зробити, хоч би його бажання й досягало розмірів великої пристрасти? Лише за наміри, за „переживання“ не можна підносити високо ім'я мистця, бо для нас мають значіння не „бажання“ і не психологія художника, а справжні наслідки його діяльності. Отже, і в оцінці значіння Сезана треба виходити лише з цієї засади.

В чім же слід вбачати основу значіння Сезана?

Сезана шанують, як видатного, навіть геніяльного майстра за те, що він витворив нову малярську синтетичну форму. Фарба й колір стають за плястичні будівничі елементи виявлення мистецької речі. Самобуття клясичної лінії зникає, фарбою передається величезне напруження матеріальних енергій.

Синтетична форма Сезана є також монументальна форма втрачена в інтимізмові імпресіонізму.

Нарешті, Сезан підніс малярство на високий технічний рівень шукання нових фактурних можливостей і перспектив. Усе це разом і зробило його таким своєрідним, впливовим і знаменним мистцем нового європейського малярства.

2

Від Сезана починається надзвичайно важлива характеристична риса сучасного малярства: це яскраво визначений інтелектуалізм, перевага розсудковості над безпосередністю (сприймання, вражіння, почуття, думки).

Мистець одягається в тогу вченого й починає експериментувати: випробовується найрізноманітніші засоби й форми, найдивовижніші способи техніки.

Стиль у мистецтві остаточно втрачається й зникає — натомість панує просто маніра (Хоч термін „стиль“ у мові й у письменстві вживається).

Ніколи до того часу так не давала себе знати мода, як наприкінці XIX — поч. XX ст., що без сумніву є виявлення внутрішньої беззмістовності мистецтва. Як ефемериди, виникають і зникають нові мистецькі угруповання, річище мистецтва розливається на безліч струменів, нові гасла проголошується щодня, щоб на завтра замінити їх на інші, новіші, найновіші, найсвіжіші.

З'являється безліч мистецьких теорій, поглядів, плодяться критики. Коли глянути зовні, то мистецька продукція ніби росте й розвивається. А в суті справи триває й поглиблюється занепадницький процес розкладу мистецтва. Мистецтво поволі цілком зvierоднюється, зіходячи згодом на старечу стадію повної імпортенції.

Всемогутній капітал, усе визискуючи, усе купуючи й продаючи, цинічно розкладає всі вартості. Глибокий занепад іде всією лінією ідеологічної продукції, що не стоїть у безпосереднім зв'язку з технікою (філософія й мистецтво).

На великий жаль, сучасні критики з мистецтвознавства, навіть такі, що наближаються до марксизму (напр., згаданий Гавзенштайн), здебільшого якраз не вбачають у сучаснім мистецтві саме оцієї головної його ознаки — його занепадницького характеру. Здебільшого зустрічається некритичне припущення, нічим не доведене, ніби процес суспільної еволюції є проста лінія, що поволі, але невпинно здійснюється вгору.

Сучасна техніка досягла неймовірного розвитку: машина перебудовує всесвіт.

Отже, на думку спрощеної критики, слід вважати, що аналогічний (коли не тотожний) процес твориться в інших галузях су-

спільного життя, принаймні, й у галузі ідеологічної, мистецької продукції. Здебільшого ці критики не бачать (щиро) або не хочуть добачати глибокої хороби сучасного мистецтва. Лише поодинокі голоси деяких видатних знавців з переконаністю визнають сучасний стан мистецтва за безпорадний і безнадійний. (той таки ж Гавзенштайн в останніх творах, Мейер Грэффе, Авбуртін, Ратенав, Шпенглер).

Щодо майбутньої долі мистецтва, то це цілком інша проблема, яку слід розглядати окремо (та доречі, в світлі будови соціалістичного суспільства), а в данім разі треба підкреслити згаданий факт першорядного, велетенського значіння, без якого не можна зрозуміти сучасного стану буржуазного мистецтва—це його глибоко занепадницький характер.

В сезанізмі справді слід вбачати реакцію проти імпресіонізму: безплотність імпресіонізму замінюється на об'ємні маси деформованої природи.

Аналітичну розпорошеність імпресіонізму заступає синтетична організація малярської фактури.

Тут уже починається лінія її синтетичного охоплення і втілення на картині: все зайве, непотрібне, дрібне свідомо відкидається. Замість натуралістично сприймати й копіювати, сировину природи опрацьовується так, як треба, щоб краще відбити, виобразити ідею твору. Свідомо намацується лінія монументального виразу.

Ця потреба в монументалізмі форми природньо призводить до плекання різних примітивних формацій, відомих з археології та історії мистецтва.

Так тяжіння до монументалізму призводить до примітивізму, правда, свідомого, навмисного типу.

Пересичене око мистця від нудоти невиразних форм академізму (невиразних через те, що йому нічого сказати) повертається в глибину віків далекої минувшини.

Єгипет, Асирія, Китай, Японія, мистецтво „дикунських“ племен—негрів, океанійців—ось що приваблює сучасного мистця, ось де він шукає порятунку для своєї анемічної, звироднілої творчості. Наївна, дитяча, але така свіжа й виразна лінія „дикунського“ малюнку захоплює, причаровує сучасних витончених естетів.

Безумовно, це процес симптоматичного значіння на тлі життя сучасного буржуазного суспільства.

У чому ж сенс цього, безперечно цікавого процесу? Природа його складна.

Тяжіння до згаданого монументалізму, очевидно, виявляє велетенський зріст сучасних капіталістичних об'єднань і неймовірний розмах фінансового капіталу.

Банковий капітал мислить суходолами, цілими континентами.

Інтимізм імпресіоністичних переживань зовсім непридатний для виявлення надмірної нелюдської моці всевладного капіталу. Потрібно

інша, нова мистецька форма, щоб відбити нові велетенські масштаби сучасного капіталу. Так з'являється потреба в мистецькій монументальній формі.

Мистецтво примітивного, архаїчного стилю дає прекрасні зразки монументальних малярських форм. Отож найзручніше переймати ці зразки, наслідувати їм, навіть копіювати їх, бо то є справжнє, на думку занепадницької естетики, і найвище мистецтво, незасмічене „літературою“.

На думку цієї таки естетики всяка ідейність, змістовна виразність мистецького твору є щось другорядне або навіть непристойне для мистецького твору : все, що д х н е „літературою“, не заслуговує на назву справжнього чистого мистецтва. Знову тут зрозуміло, що беззмістовність сучасного мистецтва найкраще пасує до тих перших виявлень мистецької продукції, де зміст такий простий, такий наївний і дитячий.

Взагалі оцінка архаїчного й примітивного мистецтва в представників занепадницької естетики набуває характеру надмірного захоплення й милування. Простота, схематичність, недосконалість форм примітивного рисунку здаються тепер за найліпші зразки міцної мистецької форми. Пасивність і розслабленість імпресіоністичного малюнку, де лінія розчинилася в фарбі, викликає зрозумілу реакцію — культ простої чіткої лінії.

У Поля Гогена наяскравіше відбився цей напрям, це прагнення до примітивного стилю. Пересичене й розчароване око мистця знаходить собі задоволення лише в первісній ширості й моці таїтянської культури, побуту й природи. Тут занепадництво відбивається в формі своєрідної екзотики.

У примітивнім мистецтві, крім згаданої схематичности лінії, слід відзначити ще одну характеристичну властивість — це його двомірність або площинність, що є в суті наслідком своєрідного лінійного трактування перспективи. Замість подати глибину подається площинний плян речі або комплексу речей.

Таке площинне трактування глибини є або виявлення невміння передати в двомірній площині ілюзію глибини або свідоме відкидання принципу переймання, а значить небажаної ілюзорности.

Так ієратично-монументальний стиль єгипетського або асирійського мистецтва свідомо додержує умовної площинности, бо це найліпше дає змогу виобразити різницю масштабу („патос дистанції“) між героїчно-божественною істотою царя і звичайнісінькими смертними, що його оточують. За тримірної перспективи таку різницю масштабу між божественним і людським показати не так зручно (бо бог на заднім кону буде здаватися маленький, а звичайна людина на переднім кону велика, незрівняно більша, ніж бог).

Неоархаїчний напрям у сучаснім мистецтві мислить взагалі, сказати б так, а соціятивно : прагнучи простої, виразної, монументальної форми, мистець починає переймати примітивне мистецтво, а разом



з тим переймає його площинне трактування перспективи. Це свідоме відмовлення від глибинної перспективи має під собою передусім згадане тяжіння до максимальної простоти форми й до синтетичного її виявлення.

Крім того глибина перспективи є вираз натуралістичної естетики переймання (на думку занепадницького мистецтва).

Відхід од матеріялістичного сприймання й розуміння природи (що вже яскраво визначився в імпресіоністів) натурально призводить до спрощення й уплощення в її сприйманні й тлумаченні у мистця.

У неоархаїків і сучасних примітивістів в їхнім запереченні обсяговости, в їхній культурі виразної простої лінії та в площиннім виображенні слід вбачати ідеалістичну традицію (що від імпресіонізму через неопримітивізм панує в сучасних напрямках „безрічовости“).

Площинне трактування є на інший лад (рівняючи до імпресіоністів) переведена дематеріялізація речі: коли річ, реальний предмет трьох вимірів втрачає свою об'ємність, масу, то він стає символом або проєкцією реального предмета, стає його умовною схемою.

Найліпше відбилася ця дематеріялізація природи в іконографії, цебто якраз там, де найяскравіше відзеркалюється ідеалістичний світогляд. Плоть святих треба показати як святу преображену плоть, що не має звичайних матеріяльних властивостей, як витончену надприродну стихію.

Отже в іконі площинність виразу є послідовно-закономірна лінія ідеалістичного розуміння природи.

Матеріялістична об'ємність має із її глибинною перспективою лише псувала б чистоту „нематеріяльних образів“ релігійного мистця. Через це саме матеріялізм форми суперечить ідеалістичному змістові в малярстві пізнього Ренесансу, релігійне малярство стає невиразне й занепадає. Для неоархаїків площинність є один із засобів виявлення несвідомого або напівсвідомого ідеалізму, як мистецького світогляду.

Дехто з сучасних мистецтвознавців ладен визнати, що перехід до площинного виображення є ніби якесь досягнення. Напр., Гавзенштайнові здається, що це добре, коли сучасне мистецтво „всупереч міцнішим засобам ілюзії природного, всупереч третьому вимірові, підкреслює, подібно до китайців та японців, чисту двомірність. Воно повинне зневажати перспективу, бо перспектива є клясичний ілюзійний засіб природного малярства фізіократичного людства. Всупереч об'ємові, воно підкреслює площину“.

І не дивно: занепадницький дух опанував не тільки безпосередню продукцію, а разом з тим і критику та теорію мистецтва.

Зневажати третій вимір — значить зробити крок назад у техніці малювання; а головне — це значить свідомо перейти до дематеріялізації речі, що якраз пасує до різних форм ідеалізму в мистецтві.

Щодо зневаження принципу ілюзійонізму, то це просто недоречність: ілюзійонізм є функція або наслідок виразу. Можна сперечатися про межі ілюзійонізму, але відкинути його зовсім не можна. Мова тут ходить про те саме, що хоче показати (цебго, чого саме подати „ілюзію“) мистець: чи власні вражіння, уявлення, почуття чи образ натури. Всяке мистецтво користується з певних образів, як засобів виразу. Зневага до ілюзії знаменує відхід до суб'єктивізму (виразу).

Отже цілком зрозуміло, що від наслідування примітивно - архаїчного стилю не завжди можна чекати гарних досягнень.

Те, що там було природне й шире, тут стає навмисне й штучне. На місце справжньої простоти й наївності форми тут виходить надумана витончена підробка під примітив.

Коли не вистачає справжньої стихійної життєвої енергії, то є бажання задовольнитися хоча б підробкою, хоча б перейманням свіжої безпосередньої сили первісного мистецтва. Тут натрапляємо на дивовижне явище: переймати натури не можна, витончена естетика забороняє йти слідком за натурою, ілюзійонізм натуралістичного переймання оголошується за непристойність, за вульгарність для мистецтва.

Навпаки, переймати примітив — це ознака поступовости та навіть „лівизни“ на мистецьким фронті.

Але наслідки такого переймання ясні: холодність, надуманість, розсудковість і беззмістовність — ось невід'ємні ознаки такого мистецтва.

Тяжіння до примітиву цілком ясне теж: стареча „імпотенція“ сучасного мистецтва шукає омолодитися в первісній силі примітивного мистецтва. Та зрозуміло, що з такого омолодження нічого путнього бути не може. Історичні й штукарські винаходи, чудернацькі вибрики переймачів примітивів так само відрізняються від справжніх зразків примітивного стилю, як дідуган, що здитинився, від справжньої дитини.

Разом із тим слід підкреслити надзвичайно розсудковий характер творчости сучасних неопримітивістів.

Всупереч емоціональній виразності примітивного стилю тут можна спостерігати цілком протилежне явище: мертвотний інтелектуалізм панує в сучаснім мистецтві. Дух машинізму, індустріалізму, банківських контор, раціоналізована психіка інженеризму та businessman'ів тяжить над сучасним буржуазним мистецтвом.

Навіть у згаданого Гогена, що втік від європейської культури на океанійські острови, зачарований природою й культурою тайтян, панує оця розсудковість, оцей примат розуму над почуттям.

„Учення Гогена в тім, щоб насмілитися на все в ім'я розуму та зберегти абсолютне право на покору природи думці“, — говорить один із сучасних дослідників. „Ця розсудковість, що була принципом його



П. Гоген

Її звать Ваїпрауаї

сили, зробилася разом з тим і його слабкістю... Він не залишає нічого ні інстинктові, ні випадкові<sup>1)</sup>.

У Гогена цей інтелектуалізм виявляється не лише в моделюванні малярської форми, його декоративнім кольоризмі та в його витончених площинних композиційних схемах, а разом з тим у певнім ідеологічним сенсі його картин, де він розкриває свою філософію втікача від ганебної цивілізації на „береги блажених“. Дріб'язковій метушні буденного цивілізованого міста Гоген протиставляє мудрий спокій вічнопрекрасної природи з людиною -



П. Гоген

Жінка під деревом

дитиною цієї матері — природи. Звідсіль пантеїстична тваринна величність обличчя природи й людини, просякнення всіх форм якоюсь первісною силою радісно-одвертого „безгрішного“ сексуалізму.

Дух паганства, заклик до природи, монументальний патос примітивного життя, первісний гедонізм — складають собою „філософію“ Гогена, якою насичені його картини.

І тут слід вбачати певну двоїстість: жагуче прагнення простого природного життя, без усяких штучних вигадок і витівок цивілізації, — і одночасно досить рафіновану „філософію“ екзотизму й гедонізму. В своєму примітивізмі Гоген залишився до кінця осві-

<sup>1)</sup> Chr. Zervos, op. cit., p. 330.

ченим європейцем, що зневірився в культурі і це зневір'я підніс на щабель проповіді в своїх картинах. Що являє собою з соціального погляду протест Гогена проти цивілізації? Звичайно, це є виявлення дрібно-буржуазної інтелігентсько-анархістської ідеології, що перед ростом індустріальної культури, розвитком промисловости не хотіла активно й позитивно приймати цей бурхливий процес зросту і перед творенням нових організованих (індустрією) форм життя пішла лінією певного романтизму й екзотики. Там на „щасливих“ островах Таїті здавалося, що можна знайти втрачену „правду“ життя...

Разом з тим свідомий „орієнталізм“ Гогена міг зустрінути сприятливий відгук і у великого капіталу, що прагнув колоніальних країн не для філософського мрійництва, а для суворого визиску тої самої природи і тих примітивних персонажів, що ними так зачарований був Гоген.

3

### СИМВОЛІЧНИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ ВАН-ГОГА

Із представників післяімпресіоністичної доби окрему визначну ролю відіграють три художники — Сезан, Гоген і Вінсент Ван-Гог. На творчість кожного з них слід дивитися, як на „джерело“ наступних малярських потенцій, що дають себе відчувати в дальших напрямках.

Так, природньо дивитися на Сезана, як на ідеолога нової малярської фактури, що повним розквітом виявилася в кубізмі.

Поль Гоген із своїм декоративним монументалізмом дає змогу передчувати Анрі Матіса.

Щодо Ван-Гога, то обличчя цього мистця дуже складне, оригінальне, надзвичайно змістовне й знаменне. Коли відокремити з його творчости нездорові патологічні риси, які кінець-кінцем призвели його до самогубства, то можна зробити висновок, що Ван-Гог зачинає нову лінію, новий стиль „експресіонізму“.

Імпресіонізм не виображує „нутра“ речей, він навіть байдужий до цього нутра; він сприймає речі лише з поверхні, як певну функцію світло — кольористичних змін.

Уже Сезан не задовольняється таким зовнішнім ставленням до об'єкта, тому він заглиблюється всередину його, в саму внутрішню будову його, бажаючи виявити таємничу, заховану, майже містичну суть цієї будови, цієї внутрішньої механіки.

Звідсіль „конструктивний“ плястицизм Сезана.

Творчість Ван-Гога є експресіоністична реакція проти „зовнішности“, поверховости й гедонізму імпресіоністичного стилю.

Ван-Гог сприймає природу не як співглядник — естет, що милується грою чарівних фарб. Він сприймає природу, як пантеїст, що розчиняється в її невпинному рухові, в зародженні її буйних сил і форм; він сприймає завжди природу, як динамічну містерію, як єдність усіх фізичних і духовних сил і енергій. Тому основна риса

мистецького світовідчуження Ван-Гога — це виявлення невгамовних сил, космічного напруження всіх форм, що є в природі. Тут немає спокійного співглядництва імпресіонізму: тут шалене буяння природних сил, тут народжуються й зникають світи, тут розігруються космічні трагедії, тут героїчний патос боротьби, свободи, самоствердження.

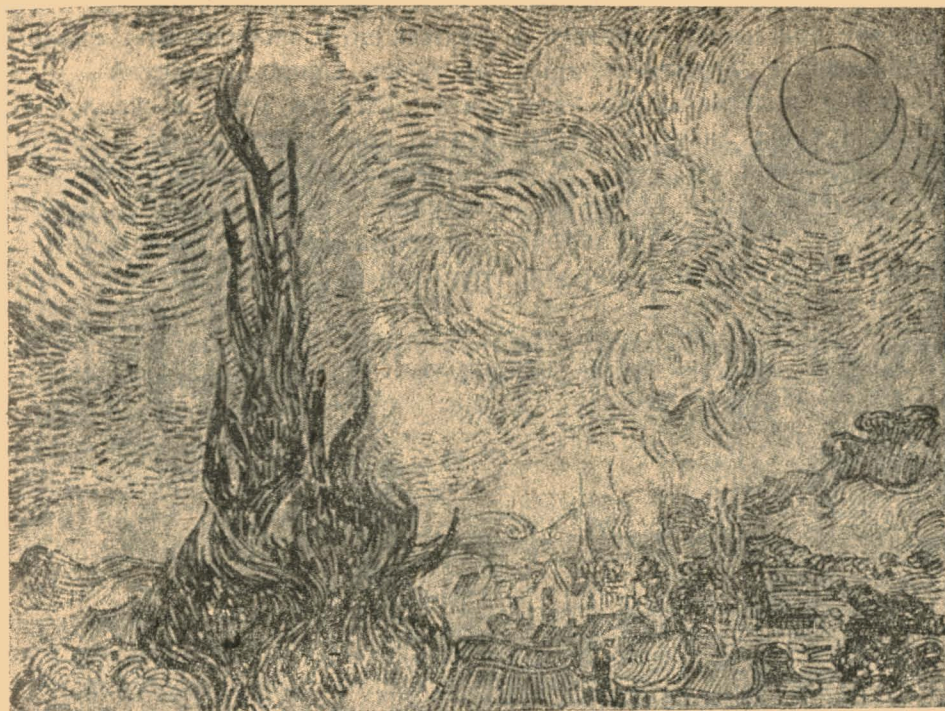
Ван-Гог „мав у собі те, що минулих часів робило людей великими благодійниками людства, був глибоким ідеалістом, що прагнув людей, де і як завгодно, бажав безмежно багато добра“ — так характеризує його відомий німецький дослідник Майер-Греффе<sup>1</sup>).

Коли відкинути з цього солодкуватий ідеалізм самого Майер-Греффе, то можна погодитися, що творчість Ван-Гога перейнято почуттям глибокої внутрішньої симпатії до світу, до природи, речей і людей. Він не сторонній спостерігач зміни явищ: ні, він сам відчуває себе в самій гушавині, в самім середовищі цих змін, катаклізмів, велетенських рухів природи. За найзнаменнішу рису експресіоністичного світовідчуження слід вважати якраз оце зростання, органічне з'єднання суб'єкта з об'єктом, причім суб'єкт зберігає свою активність і самотність. Це з'єднання суб'єкт-об'єкта треба розуміти, як певний динамічний (діалектичний) процес. Тому панує лінія руху, становлення, напруження, експресії сили, внутрішніх збуджених енергій. Немає спокою ані в природі, оні в „душі“ художника: все буває, клокотить навколо його і в ньому самому. Шалений, невпинний безнастанний рух... Природа в пейзажах Ван-Гога палає вогнями космічних катаклізмів, кольоровими бурями нестерпної сили й виразності. Кольор для Ван-Гога не є лише засіб моделювання речі: насамперед — це засіб внутрішньої експресії велетенської сили. Вогненні струмені розливаються на його картинах, виявляючи боротьбу природи стихій, цілком співзвучну патетичному світовідчуженню художника. Тому кольори Ван-Гога завжди надзвичайно насичені; це жовтогарячі різних тонів, світло-зелені й напружено блакитні тони, що у взаємодіянні й боротьбі дають незрівнянну виразність і знаменність. Але художник ніколи не залишається, сказати б так, на „поверхні“ кольору: мальовничі засоби для нього не перетворюються на „ціль“, а повинні бути методом виразу глибокого змісту.

Саме через це картини Ван-Гога зберігають свою вартість, а не через „новаторство“ художника, який свідомо собі ніколи не ставив мети бути за новатора.

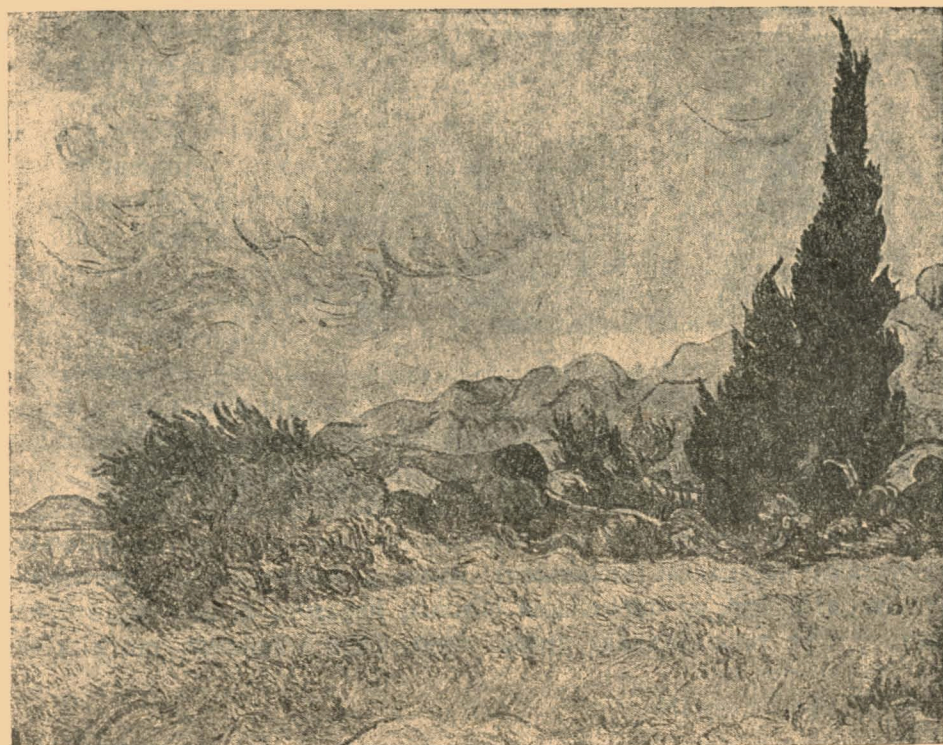
Стихійність світовідчуження мистця цілком позначилася так на стилі його творчості, як і на техніці. Надзвичайне напруження й темперамент просякають форми Ван-Гога небаченої експресії. „Жах було дивитися, як він малював“ — зазначає той же Майер-Греффе, —

<sup>1</sup>) Див. його монографію про Ван-Гога, Мюнхен — 1912, стор. 27. (Нім. вид.).



Ван-Гог

Кіпариси, місяць і зорі



Ван-Гог

Кіпариси на полі

„то була шаленість, де він ляпав фарбою, як кров'ю. Він не почував себе при цьому, зливаюся з стихією, що її виображував, малював самого себе в загравних хмарах, де тисячі сонць загрожують землі руйнацією, в деревах, що несамовито прагнуть неба, в жахливому просторі своїх ланів“<sup>1)</sup>). Найвидатніші його пейзажі—це „Степ під Арлем“, „Поле із сонцем“, „Поле з кіпарисами“, „Кіпариси з місяцем та зорями“, „Садок Добіньї в Оверні“ „Вулиця в Арлі“, „Вулиця за містом“ та інш. Тут треба відзначити інтимне, просто гаряче сприйняття й відчуття природи, що живе й буяє в своїх динамічних формах.



Ван - Гог

Людина з гвоздиком

З охотою Ван - Гог подає сцени з трудового селянського життя: „Зима“ (несуть селяни хмиз), „Пастух із вівцями“, „Селяни вечеряють“, „Несуть вугіль“ та інш.

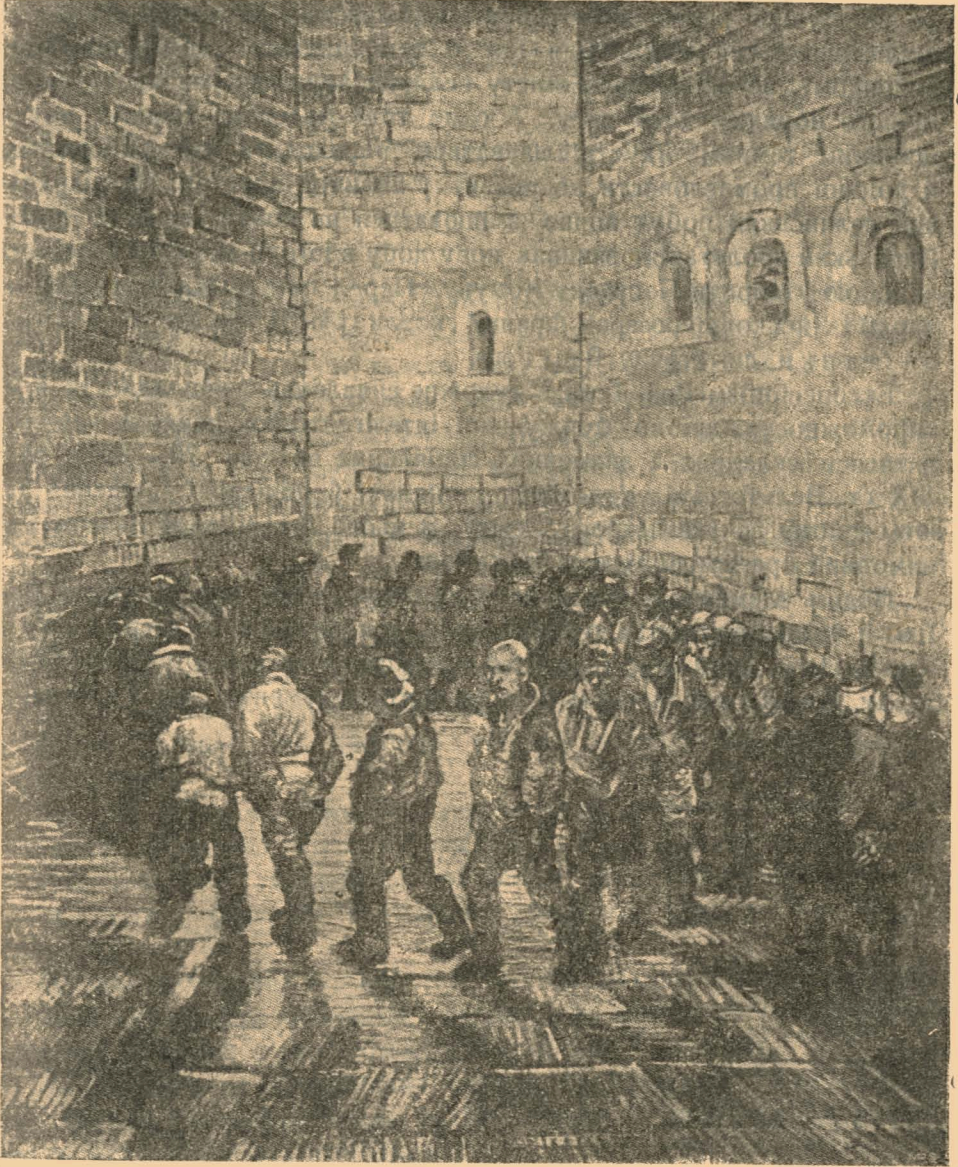
Надзвичайної сили й виразности досягає Ван - Гог у своїх автопортретах, зокрема там, де він намалював себе з одрізаним вухом (1888). Портрет цей справляє жахливе вражіння. Тавро божевілля лежить на цьому страшному обличчі з проваллями замість очей, з напіввідкритим ротом, з прямокутними рисами грубого обличчя, в якому втілено якусь безнадійність і безвихідь.

Не дивно, що людина, яка так намалювала свій портрет, через два роки вкоротила собі віку. Про другий автопортрет того ж часу Майер - Греффе пише так:

„Ніколи не забути цієї велетенської голови з чотирикутним лобом, відкритими порожнім (klaffenden) очима, з безнадійними щелепами. На відкритій шії, як паганський символ, блищить велике золоте намисто... Тут така жахлива краса ліній, фарб і психіки, що дух за-

<sup>1)</sup> Цит. праця, стор. 172.





Ван-Гог

Прогулянка у в'язниц

хоплює, і невідомо, що жахає, чи то неймовірне піднесення прекрасного, чи то загрознає божевілля цього обличчя, що створило цей портрет“<sup>1)</sup>).

Ван-Гог завжди почував себе проповідником: ідеї утопічного „християнського“ соціалізму відігравали в його світогляді видатну роль. Бувши виразником дрібно-буржуазних, інтелігентських соціалістичних тенденцій, Ван-Гог в суті лишався „обмеженим провінціалом“, не охоплюючи змісту великих зрушень соціально-економічного порядку того часу. А саме тоді маленька Бельгія почала швидким темпом індустріалізуватися, переходити від хліборобства й дрібної промисловости до розвитку великої індустрії. Патріархальний селянський побут почав змінюватися на новий міський побут. Паризький пролетаріят зачинає нову добу в історії людства героїчною спробою утворити Паризьку Комуну. Перед цим розклад третьої монархії і військовий розгром Франції склали ґрунт і тло для трагічної патетики світогляду Ван-Гога.

Експресіонізм Ван-Гога є художнє виявлення безпорадности й неспроможности дрібно-буржуазної інтелігентської психіки зорієнтуватися в складних і знаменних соціальних явищах 70—80-х років XIX ст. Велетенські економічні, соціальні й політичні зрушення здаються йому за „катастрофу“ світу. З цього й героїчний пейзаж і невимовний трагізм портретів Ван-Гога.

Новим елементом, що владно проймає собою всю творчість Ван-Гога і знаменує нові рушійні сили, є небачений експресивний динамізм, який відрізняє його від застиглого конструктивного статизму Сезана і спокійного первісного монументалізму Гогена.

---

<sup>1)</sup> Цит. праця з. 68—69.

### III. ЕВОЛЮЦІЯ „ФОВІЗМУ“ („ДИКИХ“)

1

Французький фовізм („дики“), як художнє угруповання довоєнного часу (від 1906 р.), має такі важливі й характеристичні мистецько-ідеологічні риси, що їх не можна оминати, розглядаючи сучасне мистецтво. До цього угруповання залічують таких мистців, як Анрі Матіс, Влямінк, Дерен, Фрієз, Ван-Донген, Рауль Дюфі, Жорж Руо та інш., що й нині відіграють здебільшого визначну роль в мистецькім житті. Поруч того слід зазначити, що перелічені мистці є надзвичайно своєрідні й оригінальні своєю продукцією; тому назва „фовізм“ („дики“) ніяк не визначає школи або художнього напрямку в звичайному сенсі слова, бо індивідуальних і розбіжних тенденцій тут є більше, ніж з'єднувальних і загальних. За такий загальний момент у данім разі слід вважати відвертий, активний протест проти всякого академізму, школи й норми, що гальмують здоровий і незалежний розвиток творчої індивідуальності („Сальон Незалежних“).

Другий характеристичний з'єднувальний момент — широке використання досягнень імпресіонізму й сезанізму, подальше поглиблення їхніх засад щодо розуміння суто-мальовничих (фарба, колір, світло, фактура) і будівних (рисунок, простір, композиція) елементів.

Цілком зрозуміло, що всіх цих мистців об'єднує також однакове тлумачення завдань мистецтва, як „чистого мистецтва“, що повинно виявляти власний темперамент і ліризм мистця.

Мистецтво — не переймання натури, а виявлення творчих потенцій мистця, де натура може правити лише за матеріял, за елементи для мистецької композиції.

Одночасно натуру фовісти не розуміють вузько сенсуалістично, як це робили імпресіоністи, а як сукупність мальовничих форм, які треба збудувати в картині (синтетичний реалізм).

Від імпресіонізму в фовістів походить яскравий, експресивний кольоризм; від Сезана — синтетизм форми і чітка вдумлива композиція. З одного боку — не втрачається зв'язку з натурою,

вона лишається і в окремих представників цієї групи (Дерен, Влямінк), завжди відіграє найважливішу роль. З другого боку — центри ваги в роботі мистця є в моментах будівничо-композиційних. Через це саме на „диких“ слід дивитися, як на перехідну ланку від Сезана до кубізму (особливо Дерен).

Тимчасом як імпресіоністи милувалися показуванням небаченої чистої форми, мінливого вражіння, фовісти основну увагу зосереджують на витворенні нової (мистецької) речі.

Імпресіоніст ніби „новими“ очима дивиться на світ; фовіст починає поновому розуміти методу художньої продукції, як творення нової реальності.

Тут ми біля джерела нового мистецтва, звідки зароджується безречевість, що знаходить собі повне виявлення в кубізмі та в різних післякубістичних напрямках.

Окремо слід підкреслити згаданий момент ліризму й внутрішньої психологічної експресії, що ними перейняті твори фовістів. Хоч формальні проблеми й шукання посідають надто важливе місце в їхній продукції, але одночасно слід відзначити незвичайну свіжість і щирість індивідуальної лірики цих мистців. В окремих представників цього угруповання цей ліризм досягає експресії і патетики певного романтичного пантеїзму (Дерен, Влямінк).

Щодо соціальної фізіономії фовізму, то вона досить складна і ховає в собі суперечливі тенденції.

Яскравий індивідуалізм, формалізм і естетизм, що іноді переходить у гедонізм (Матіс), ідуть поруч великого будівничого напруження. Свідомий розрив із академізмом, з традицією, з канонам призводять до певного виразного революціонаризму (форми); одночасно помітні й романтичні настрої та інтимний ліризм, що накладає віддрук психологізму якщо не на все угруповання, то на окремих видатних представників його (Дерен, Влямінк, Ван - Донген).

Зводячи разом ці ознаки, можна сказати, що „дикі“ відбивають у своїй творчості мішану психологію, а саме психологію великої буржуазії з її натиском, напруженням та агресивними тенденціями, і разом з тим психологію дрібно-буржуазної інтелігенції, що має схил до романтичного психологізму й до тихого життя провінціальних містечок. Зовнішні факти з біографії таких видатних фовістів як Матіс і Влямінк можуть ілюструвати й підкреслити цей висновок: творчість Матіса прекрасно споживають меценати великого капіталу (декорування Матісом рожевої кімнати в будинку Щукіна в Москві; перша премія в Інституті Карнеджі 1927 р.), а Влямінк залишає Париж, щоб жити в тихій провінції.

Щодо змісту художньої продукції фовізму, то для зручності аналізу доцільно визначити такі три домінуючі лінії в цьому угру-

пованні: 1) декоративний напрям — Анрі Матіс, Рауль Дюфі; 2) реалістичний — Дерен, Влямінк; 3) і експресивний фовізм — Жорж Руо, Ван-Донген, О. Фрієз. Кожний із цих напрямів має власне своєрідне обличчя, яке слід окремо розглянути.

2

Мистецтво на думку Матіса, повинно бути втіхою, спочинком і насолодою для людини. Нічого бурхливого й такого, що примусило б схвилюватися й замислитися, не повинно в ньому бути. Спокій і розвага, щось подібне до „зручного крісла, в якому можна гарно спочити“ — ось таке мистецтво визнає Матіс<sup>1)</sup>.

Цей свідомий естетичний гедонізм якнайкраще відбиває паразитичну психологію великого капіталіста, що тікає від життя, від його невідступних вимог, в царину „чистого мистецтва“, де не треба ні міркувати, ні конкурувати, ні змагатися; де можна тихо й солодко спочити від невгамовного життя і приємно мріяти вигадками й спокусами мистця.

Таке мистецтво прикрашає життя, переводить його в естетичний плян: звідсіль бездумність і безжурність, свідомо „беззмістовність“ його. Разом з тим, цей мистецький гедонізм перейнятий радістю й бадьорістю, насолодою, „повнотою“ життя. Тому природньо він виявляється, як декоративне мистецтво у вищому сенсі цього слова.

Анрі Матіс — великий декоративний талант. Його картини — симфонії чудових „дзвінких“ фарб, що до краю насичені цією енергією й силою життя.

Улюблена тематика Матіса — гола натура. В нескінчених варіаціях подає художник поезію голої жіночої натури на яскравому тлі орнаментальних елементів. І не випадково, що жіноча постать майже завжди в лежачому стані: цей момент гарно ілюструє пасивізм і гедонізм цього малярства.

Малярство Матіса — досконалий і витончений кольоризм, як самоцільний і самодостатній зміст такого декоративного мистецтва.

З формального боку стиль Матіса походить від Сезана й від Гогена. Від Сезана в Матіса — принцип деформації та кольорового моделювання, цебто кольорової плястики, ліпки й експресії форми через колір. Від Гогена — принцип площинного виображення, декоративізм, як такий, і разом з тим, можна сказати, патетика кольоризму. Площинність малярського виразу, декоративність та орнаменталізм споріднюють творчість Матіса із східнім мистецтвом. „Малярство Матіса — свідомий орієнталізм“ — так

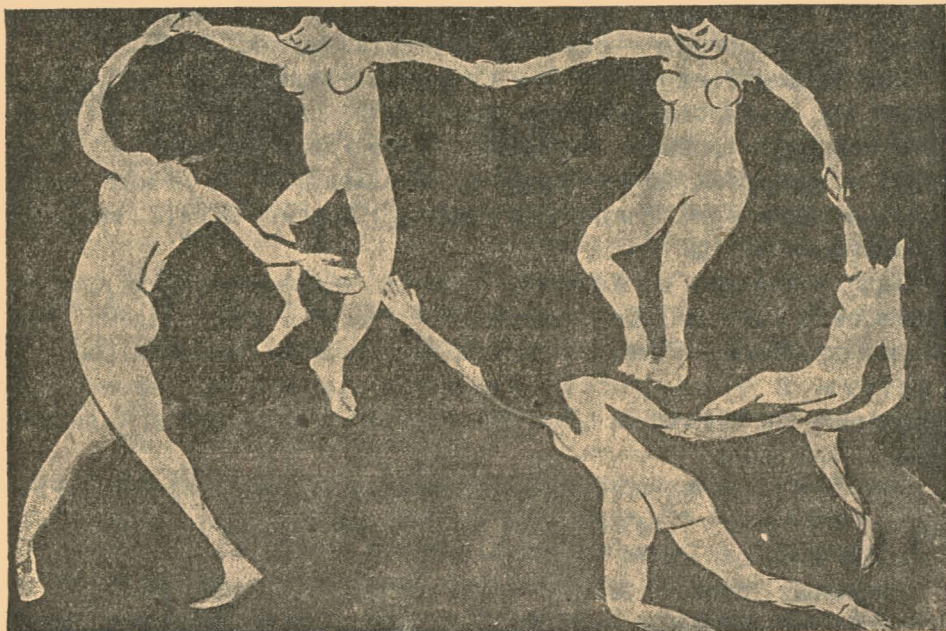
---

<sup>1)</sup> (Цит. за Я. Тугенхольдом). „Французское собрание С. Щукина“, „Аполлон“, 1914, 1-2 — стр. 24).

характеризує його Я. Тугенхольд. Рисунок і декоративне тло складають одно ціле подібно до арабесок чи принципу ковдри.

Але ж основна особливість Матіса в надзвичайній насиченості його кольорової гами, в неймовірній дотепності його контрастів і гармонійного їх розв'язання, в майстерній віртуозній грі холодними й теплими тонами в їхнім взаємодіянні та самотутній експресії.

Усю енергію матеріальних речей Матіс виявляє через силу і виразність кольорів. Тому в Матіса речі обернулися на „площинні кольорові силуети, на фарбові есенції, що ніби розлилися по полотні



Матіс

Танок

орнаментальними плямами. Не речі, а соки речей“<sup>1)</sup>. Зрозуміло, що це є послідовний і витриманий принцип декоративного малярства, що не подає глибини, а лишається при площиннім, двомірнім виразі.

Тому цілком природньо, що на картинах Матіса таке видатне місце посідають суто - о р н а м е н т а л ь н і елементи — шпалери, ковдри строкаті вбрання та інш. Цей орнаментальний ритм ніби підкоряє увагу, робить її пасивною, зневоленою. Мистецтво, що хоче бути спокійною насолодою, очевидно, свідомо прагне цього моменту одноманітного ритму, як засобу експресії і всилення.

Цей декоративний принцип ритму зближує малярство Матіса з музичними образами; фарби ніби звучать глибокими, бадьорими й радісними звуками мідних сурм, його образи, — як застигла музика<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Я. Тугенхольд, там саме, стор. 26.

<sup>2)</sup> Див. франц. монографію про Матіса — ст. Ел Ф о р., стор. 17.

Композиція Матіса свідомо прагне простої, чіткої, зваженої форми, нічого зайвого, непотрібного, що могло б порушити рівновагу й спокій загальної композиційної будівлі. Тому навряд чи можна погодитися з Я. Тугенхольдом, який вважає за основну хибу Матісової композиції брак „органічної замкнености“. На його думку, картини Матіса можна продовжувати в обидва боки, як арабески без кінця, як шматки якогось неіснуючого східного фриза.

Але ж це не вірно. Композиції Матіса завжди мають центр рівноваги, навколо якого розташовані всі інші лінійні й кольорові форми. За доказ цього може правити будь-яка гола натура Матіса, що завжди є домінуючою плямою в загальній будові картини. Тому правильно вважати, що в доборі форми, рисунку, кольору й композиції Матіс продовжує лінію формального інтелектуалізму, що походить від Сезана. Тому його продукція щодо загальної малярської культури є перехідна ланка до кубізму.

Про Матіса тому доцільно говорити, що це є „чисте малярство, де вилучено не лише всяку анекдоту, але й усякі непотрібні додаткові деталі“<sup>1)</sup>.

В ранішній стадії свого розвитку Матіс свідомо вживав досить широко принцип лінійної деформації, цебто шукання нової плястичної виразності форми, яка найліпше могла б виявити енергію й мистецьке світовідчування мистця.

У продукції Матіса за останні роки помітно зрушення зі старих позицій у бік реалізму. Принцип деформації лінійної форми значно ослаблено, рисунок стає спокійніший, більш урівноважений; принцип моделювання форми наближається до обсягового виразу замість суто-площинної експресії фовізму. Широкий декоративний „монументалізм“ Матіса замінюється станковими речами невеликого розміру. Нарешті, буйний кольоризм, славетні дзвінки й патетичні фарби стають спокійніші, реалістичніші; разом з тим витончений „примітивізм“ добору кольорів і свідомого обмеження кількома основними тонами — зараз збагачується тонкими нюансами й дотепними переходами, які раніше здавалися Матісові майже непотрібними. „Улюблені сполуки його світлої палітри міняються; в своїй новій гамі малярство Матіса наближається до палітри талановитих епігонів імпресіонізму“ — зазначає з приводу цього Б. Терновець<sup>2)</sup>. Прийом зовнішньої декоративності — вживання строкатих паралельних простих чи зигзагуватих ліній, що складають тло і ніби підкреслюють та врівноважують вихлясті й округлі лінії жіночих постатей, — цей прийом Матіса залишається в його останніх картинах, так само як і тематика — гола натура, іноді портрети. Але варт відзначити в останніх працях Матіса цікаву особливість: принцип деформації, як засіб експресії, художник прагне сполучити з обсяговим виразом, а ра-

<sup>1)</sup> Див. ст. Elie Faure в монографії про Матіса, стор. 14.

<sup>2)</sup> Печ. в рев., 1928, I, стр. 70.

зом з тим подати й зовнішню привабливість жіночого обличчя та тіла (подібно до Буше чи Фрагонара). Це ще яскравіше відбиває гедоністичні тенденції цього мистецтва.

За другого видатного майстра цього напрямку слід вважати Рауля Дюфі (Raoul Dufy), в якого декоративний хист разом із оригінальністю вигадки та досконалістю техніки виявляється з видатною силою. Мистецтво Рауля Дюфі є цікавий зразок синтезу образів природи з образами фантазії та пам'яті. Він ніколи, навіть у пейзажах своїх, не знижує мистецтво до копіювання природи; навпаки, образи природи



Матіс

Картина (1927)

є для художника лише матеріал для творчого опрацювання у вищі комбінаційні форми. Видатний майстер рисунка Рауль Дюфі шукає спрощеної синтетичної, але яскраво виразної форми. Тому з першого погляду в його рисунках вражає якась дивна штукарська ескізність, недоробленість (зокрема в його акварелях), що межує з дотепною, майже майстерною, „неохайністю“.

У той же час вишукані художником форми такі свіжі, бадьорі, й радісні, насичені такою милозвучною енергією, що посідають безперечно цілком особливе й визначне місце в сучасному мистецтві.

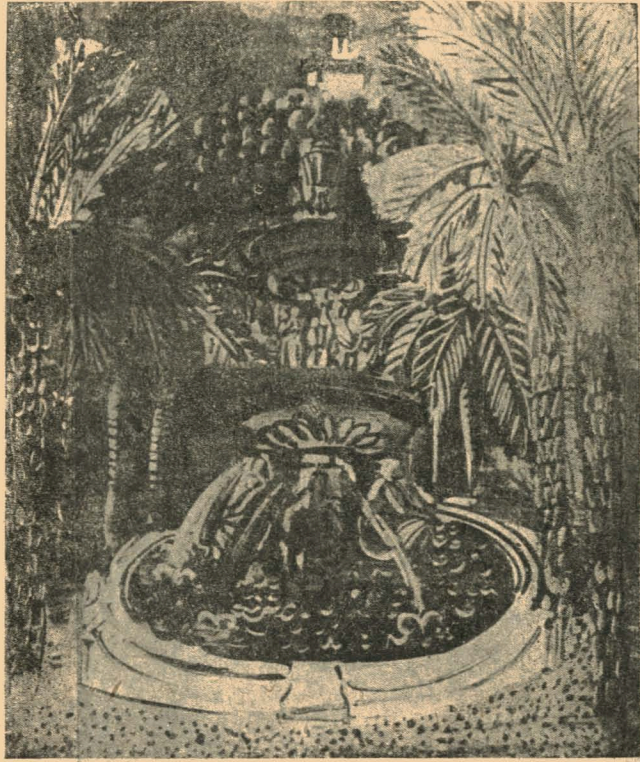
З погляду суто малярської техніки Рауль Дюфі є видатний майстер. Його винахідництво й окремі прийоми суто малярської техніки надзвичайно різноманітні й дотепні.

Проблему світла й кольору він розв'язує по-своєму, досить оригінально. Проміння світла в його картинах розходить завжди по земній лінії (горизонтально), рівнобіжно до поверхні землі. Речі тому посідають сторчковий (вертикальний) стан щодо напрямку променів



світла, вони перетинають їх так, що з одного боку речі освітлено, а з другого ні, вони перебувають в тіні. Але світло передається через колір, через тон і насиченість кольору. Речі на протилежних боках картини освітлено з двох протилежних джерел світла, тому виходить так, що посередині картини є нейтральна зона, де стіваються обидва джерела світла й одне одне нейтралізують. Оригінальність Дюфі виявляється найбільше якраз в оцих кольорових переходах від одної зони освітлення до другої. Разом з тим Рауль Дюфі вміє винаходити відповідну кольорову експресію, надзвичайно тонку й оригінальну (з перевагою блакитних тонів), що іноді наближається до фрескової тональності. В останніх працях Рауль Дюфі сміливо експериментує з чорними кольорами, надаючи їм відповідного відблиску, „просвічування“ й небаченої виразності.

За улюблену тематику своїх праць Рауль Дюфі бере середземноморські декоративні пейзажі,



Р. Дюфі

Богомет

краєвиди південних міст Франції. На тлі будинків південно-французької архітектури на картинах Дюфі виображується нескладне зовнішнє життя цих міст: фонтани, сади й парки, фіякри, продавці й люди, що вийшли на прогулянку на морським березі, та інш. Життя веселе, безжурне і світле, як літній день.

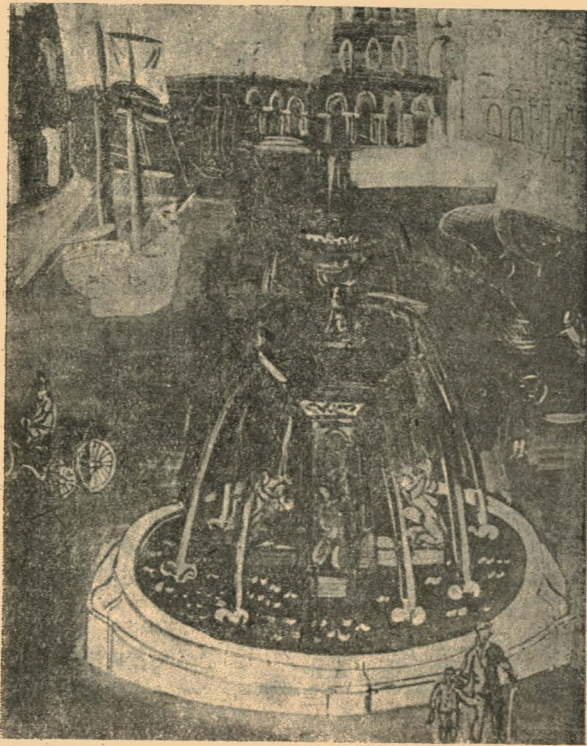
З композиційного боку картини Р. Дюфі заслуговують на увагу через прекрасне розташовання й врівноваження мас, добір виразних форм і загальну синтетичність побудови картини. Не даремно ж за свого ідейного вчителя Р. Дюфі вважає Кльода Льорена, на пошану якому присвячує свої речі.

Стрункий і тонкий хист Р. Дюфі, подібно як і Анрі Матіс, виявляє гедоністично-естетичні тенденції сучасної великої буржуазії,

її пристрасть до спокійного, радісного мистецтва, що не дратує, не нагадує про незгоди і тривоги життя, а навпаки бавить і ніжить витонченими насолодами напіввигаданого та омріяного життя. Не випадково ж у Рауля Дюфі таке видатне місце посідають краєвиди з життя курортних міст (переважно Ніцци).

3

Андре Дерен і Моріса Влямінка слід розглядати як мистців, що зараз відійшли від крайностей ранішнього фовізму й свідомо



Р. Дюфі

Водомер

працюють у дусі неореалізму, цебто вірності й щирости природи. Але реалізм цих мистців не наївно-сенсуалістичний, а свідомий і глибоко-прочуваний, як наслідок їхніх енергійних шукань і досліджень. Разом із тим, творчість Дерена й Влямінка перейнята великою силою внутрішнього напруження й почуття, своєрідною романтичною поезією природи (романтичний реалізм). Дерен і Влямінк—поети сучасного неіндустріального пейзажу, первісної нехитрої природи, що її так гостро сприймає мешканець великого міста.

Ця поезія природи, оформлена в сумні, журливі тона, відбиває дрібно-буржуазну психологію світу, що зникає під важким кроком машинізованої індустріальної культури.

У своїх пейзажах Дерен виступає, як реаліст-конструктор. Він не переймає, не копіює природи, а свідомо й серйозно її будує, втілюючи в образи природи власний ліризм і витончене розуміння форми. Виходячи з природи, Дерен завжди зосереджує велику увагу на розв'язанні формальних проблем.

Рисунок його чіткий, суворий, закінчений, але синтетично-виразний, без зайвої дріб'язковости. Форми спокійні, урівноважені й надзвичайно ретельно композиційно розташовані. Вся будова перейнята органічною суцільністю форми та єдністю композиційного виразу.

Щодо кольорової експресії, то Дерен свідомо обмежує себе вживанням одноманітних темних рудуватих кольорів, що домінують на його картинах. Цей сумний кольоризм добре підходить до важкого ліричного патосу Дерена, до передачі його глибокої вдумливої емоціональності. А разом з тим, тут можна вбачати свідому реакцію проти хромолюмініаризму післяімпресіоністичної доби, проти надзвичайних викрутасів і навіть зловживань кольористичними елементами. Під впливом музейних ремінісценцій Дерен переносить центр ваги на проблему світлотіні й композиції.

Будівничий суто-композиційний момент такий виразний у Дерена, що він мав значний вплив на генерацію кубістів, які особливо шанували досягнення компонування Дерена, його архітектонічний хист і кольорову суворість.

Але сам Дерен не зробився кубістом. Він за всього напруження формальних шукань завжди лишався вірний природі і, прагнучи синтетичної форми й композиційної будови, ніколи не кидав ґрунту дійсності, реальності. Тому його можна вважати за представника



Дерен

Портрет

філософського або конструктивного реалізму, що, безперечно, як формальний стиль має перспективи для майбутнього розвитку.

А кольористичну сухість і обмеженість Дерена, „аскетизм“ його фарб, що пасує до його романтичного ліризму, слід вважати за основний недолік його творчості: ця надто одноманітна й монотонна гама сумних рудуватих фарб нарешті набридає і неприємно бентежить глядача.

Поруч вдумливої серйозної постаті Дерена стоїть один із найвидатніших мистців сучасності — Моріс Влямінк. Він сприймає природу, як поганець — пантеїст: владно, з любов'ю, бадьоро, енергійно, з великим напруженим чуттям. У силі й у чутті Влямінка є

щось варварське, первісне, земляне, і одночасно свіже й молоде, як подих весни... „Негрська статуетка, голос прачки, що співає ніжний і сентиментальний романс, прасуючи свою білизну, мене збуджують більше, ніж усе мистецтво академій“—говорить сам Влямінк<sup>1</sup>).

Гільом Аполлінер характеризує Влямінка так: „М. Влямінк має флямандське чуття радості. Малярство для нього якась кере-меса. Все йому всміхається“<sup>2</sup>).

Ця характеристика більше підходить до фовістської доби Влямінка, коли молоде буйння своїх сил він виявляв в оргії чистих немішаних фарб, таких, як вони виходять з тюбика.

Але дальша еволюція мистця ускладнила й поглибила духовне його обличчя; він зробився витонченіший, серйозніший і тепер йому в світі вже не сміється все: навпаки, як романтик-поет, він з великим надхненням передає тугу природи, тиху журбу маленьких провінціальних містечок, пустельні дороги, обсажені могутніми деревами, береги річок, задумливі ставки,—словом тихий провінціальний пейзаж у всій його нештучній красі й безпосередності.

Формальні засоби Влямінка відповідають його мистецькому світоглядові: це глибока й щира натура, що не визнає жодних шкільних норм; тому він не може підкоритися ніяким теоріям, ніяким модним течіям, ніяким технічним модам, коли він сам безпосередньо не відчув цього. Тому він говорить: „Я ніколи не ходжу до музеїв... Я не визнаю математиків, четвертий вимір, золоте січення... Я прикладаю всіх сусиль малювати від мого серця й нутра (mes reins), не упереджуючи себе думкою про стиль“. Безпосередність, щирість і глибоке почуття тому характеризують творчість цього провінціального індивідуаліста-„анархіста“.

Не наслідуючи нікому, Влямінк проте в ранішній стадії нагадує синтетика Сезана, в пізнішій—романтика Делякруа. Влямінк прагне синтетично-виразної форми, передаючи обсяг кольорово-тоновим моделюванням. Найвидатніший пейзажист сучасності Влямінк має тонкий кольористичний хист: блакитні, блакитно-зеленуваті, яскраво зелені тони його живої природи, різнотонові білі, червоні та рудуваті тони неживої природи мають завжди надзвичайну свіжість і експресивність.

Але творчість цього видатного художника явно позначена рисами занепадницької психології дрібно-буржуазної романтики й провінціального „відщепенства“: це протест проти урбаністичної культури й заклик до безпосередньої краси природи та спокійного життя на лоні цієї природи. (Картини „Берег Уази“ 1918 р. „В лісі“, „Буживаль“, „Дім художника“ та інш.).

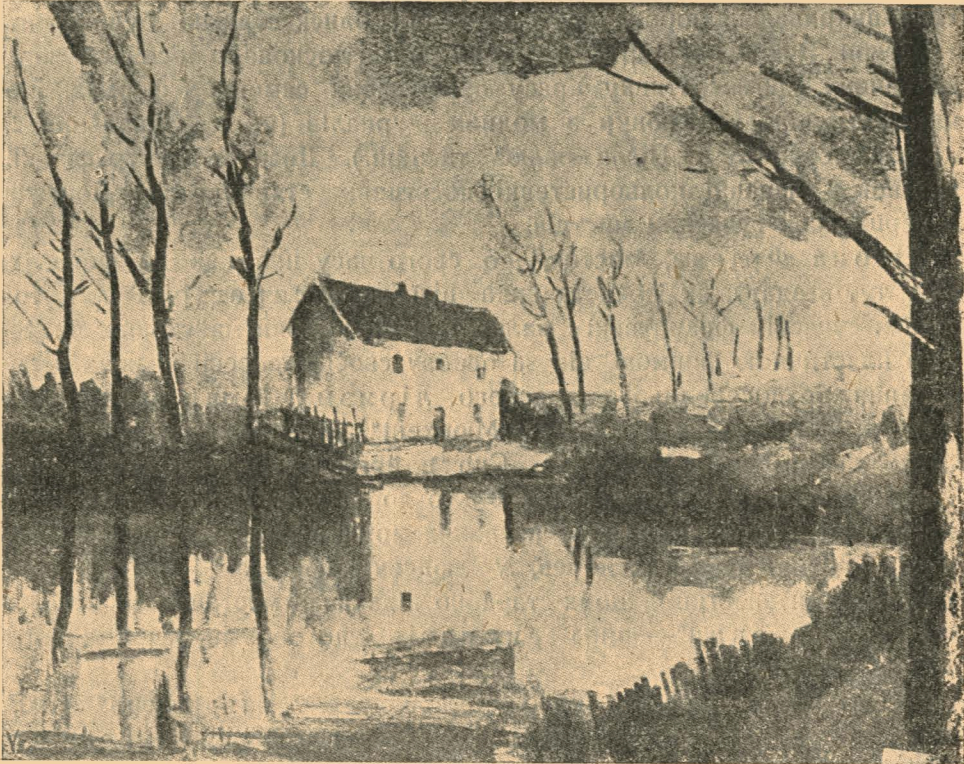
<sup>1</sup>) Див. морографію про нього — E. Carco, M. Vlaminck, Paris, 1925 p., 8.

<sup>2</sup>) Там саме, стор. 13.

Третю — експресіоністичну лінію серед колишніх представників фовізму слід вбачати в творчості таких художників, як Жорж Руо, Ван-Донген, Громер, Отон Фрієз та інш.

Жорж Руо є найяскравіший зразок експресіонізму у Франції, хоча „фовізм“ взагалі досить перейнятий експресіоністичними тенденціями.

Але саме Жорж Руо найпоплідовніше й найвиразніше виявив експресіоністичний стиль світовідчування: у тематиці своїх картин і в



Влямінк

На березі Уази

своїх суто-формальних особливостей. Образи Руо сповнені великої напруженої енергії і сили, перейняті одночасно певним патосом сатиризму й викриття розкладницької суті сучасного суспільства (його „Підсудний“ та образи повій).

Ця сила й напруженість виразу розмикають форму, що не може лишатися спокійна й стала, для виявлення потрібного вражіння. Тому форми в Руо розімкнуті, розірвані, навмисне деформовані, наближаючися до карикатурності; надзвичайний неспокій і внутрішній безлад проймає собою фігури в картинах Руо. Є віддрук якогось безвихідного трагізму й відчаю в цих образах і в темних смеркових фарбах Руо. Улюблені його тональності — чорно-синій, чорно-

червоний й чорно-зеленуватий кольори якнайкраще підкреслюють цю сумну патетику художника.

Поруч Руо слід поставити Ван-Донгена в його довоєнній стадії, коли тематикою й формою він наближається до Руо. Малюючи сцени з життя цирку й кафешантану, Ван-Донген теж широко вживав деформації синтетичної форми й нестриманого фовістського кольоризму. За післявоєнного часу Ван-Донген стає зовні стриманіший і дисциплінованіший, але сила його експресії не втрачається. В портретах буржуазної аристократії Ван-Донген лишається на тім самім рівні експресивного сатиризму, до якого він має такий тонкий хист, викриваючи порожнечу й зовнішній блиск сучасної буржуазної культури. В жіночих портретах Ван-Донген досконало передає мляву, витончену, дегенеративну красу буржуазних самиць у формах, що нагадують іноді малюнки з модних журналів (його „Купальниця“, „Срібна сорочка“, „Після балю“ та інш.). Досконалий графічний рисунок і визначні кольористичні досягнення ставлять Ван-Донгена в перші лави сучасних мистців.

Отона Фріеза, мистця, що свого часу належав до фовістів слід тут згадати, як представника цієї ж експресіоністичної лінії в сучаснім французькім малярстві. Володіючи майстерно виразною плястичною формою, він за основу своєї експресії вважає передавання безпосереднього власного ліризму й щирости почуття. Його краєвиди („Зима в Мюнхені“, „Корабель у бухті“, „Ліс“, „Літо“, „Коїмбра“, „Мондего“, „Сніг“), його портрети й натюрморти насичені теплим чуттям і любов'ю до природи. Природа для нього не мертва істота: вона живе в хвилях моря, в змарах неба, в формах скель і чудно вигнутих дерев, у людських фігурах— усе сповнено внутрішніми енергіями, що їх старанно відзначає мистець. Це мистецьке „вчування“— щира „симпатія“ до образів речей живої й неживої природи.

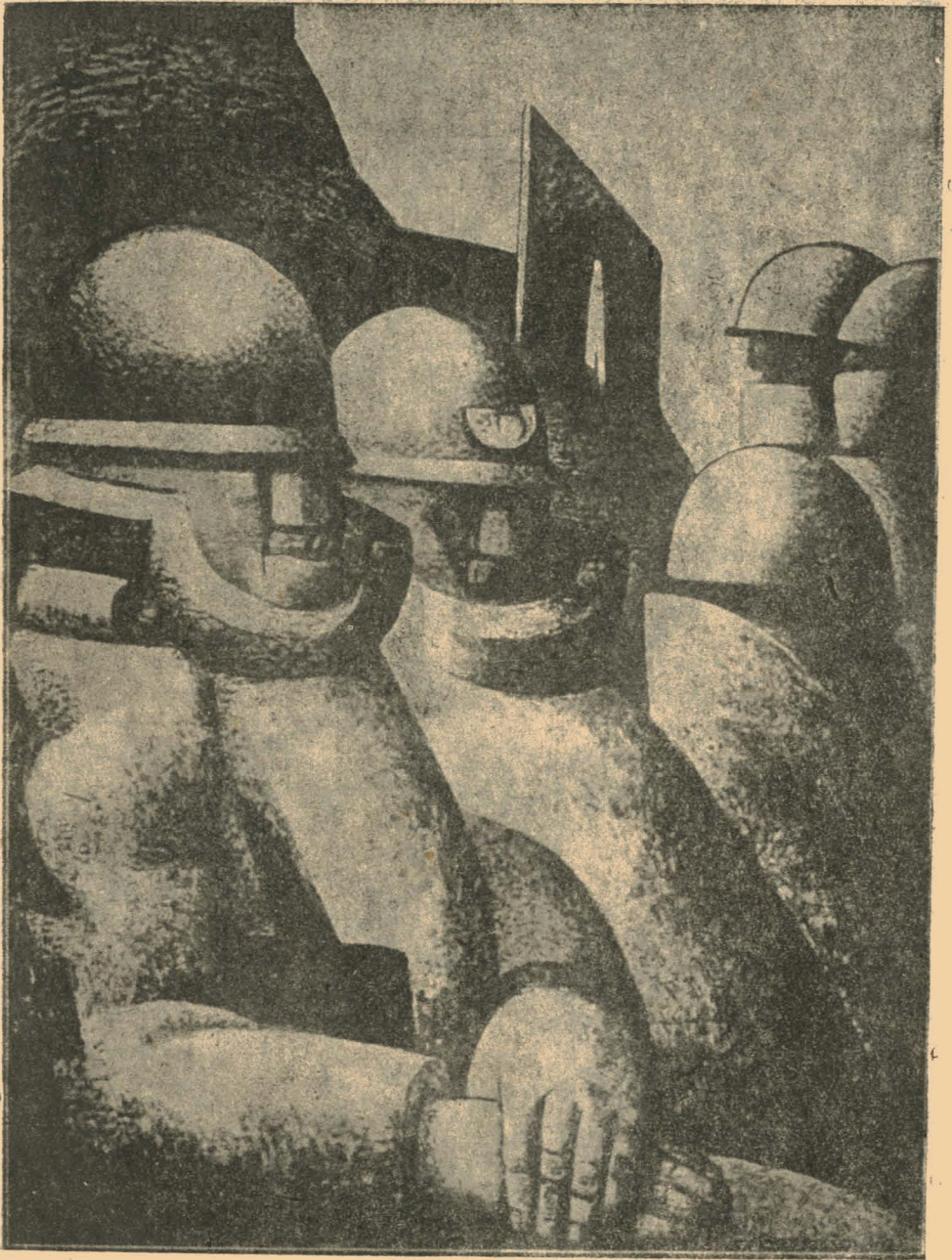
У ранішніх роботах, напр. „Акробати“, „На трапеції“ (1907) можна помітити яскраво визначену експресію форми через підкреслення і, сказати б так, гіпертрофію форми. Руки й ноги в акробаток, як стовпи, мусять, очевидячки, виявити силу й міць тіла. За цілком експресіоністичну фігуру слід вважати його „Рибалку“ (1910) на тлі морського пейзажу,— велетенська монументальна ностать на передньому пляні. В роботах художника після війни ця тенденція до підкреслення форми зникає, моделювання\* форми стає спокійніше й стриманіше, нічого не втрачаючи з ліричної виразності мови мистця („Біла ваза з квітками“, „Птахи“, „Ліс“, „Сніг“). Слід також відзначити композиційний хист, уважне розташування мас на картині, зосередження уваги навколо одного композиційного центру, особливо в його португальських краєвидах<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Див. франц. монографію Андре Сальмона про О. Фріеза, Париж, 1925, стор. 9 та інш.



Ж. Рубо

Кловн



Громер

Війна (1925)



До експресіоністичної лінії слід також залічити Марселя Громера, мистецьке обличчя якого зформувалося під значним впливом кубізму.

Громер є поет — візіонер сучасності, що викриває її трагічну суть, смерки європейської культури. В образах речей і людей, чи то простих вуличних сцен („Жебраки-музиканти“—1919, „Антиквар“—1922, „Льотеря“—1923, „Вулиця“—1923), чи в монументальних образах — „Війни“ (1925) — Громер віщує сумну правду сучасного буржуазного життя. Є сліпа стихія, темна сила Доли, якій підкоряється людина, що втрачає людське обличчя і стає якимось дегенеративним дерев'яним опудалом. Вираз цього звільнення, цієї дегенерації культури досягає в Громера сили надзвичайного трагічного патосу.

Цей трагізм кульмінує в картині Громера „Війна“. Тут люди перестали бути людьми: це якісь люди-гармати, сталеві машини для знищення. Спокійна, монументальна, нелюдська жорстокість, незламна як доля, жахлива як 42 сант. гармати, танки й іпріт, — стає перед глядачем ця „Війна“, образ машинізованої бійни людського м'яса. З формального погляду образи Громера міцно, суворо побудовані, чіткі, закінчені, скульптурно модельовані. Жіночі постаті в Громера нагадують негрську скульптуру своїм примітивним сексуалізмом. Принцип деформації є для нього засіб експресії, внутрішнього виразу. Тому здерев'янілі фігури й обличчя людей не бентежать глядача, хоч як наближались би вони до карикатури, бо саме в цій експресивній деформації художник досягає майстерної внутрішньої правдоподібності, нагадуючи почасти Брайгеля, Гойю та Доме<sup>1)</sup>.

Колір для Громера не є самоціль, а лише засіб моделювання образу й передачі експресії. А разом з тим він витончений і досконалий кольорист. Не ганяючися за кольоровими ефектами, Громер дає прекрасну кольорову гаму на ґрунті рудуватих тонів — попільно-сірих, білих із блакиттю та чорно-зеленуватих, якою він майстерно користується.

<sup>1)</sup> Див. монографію Жана Кассу про М. Громера — J. Cassou. M. Gromaire, Paris, 1925, pag. 7.

## XIV. КУБІЗМ

1

На сьогодні кубізм є вже минуле слово малярської моди. Сучасна доба живе надто гострим, нервовим темпом; життя в такому шаленім рухові, що будь-яка „мода“ довго тривати не може.

Ідейний нігілізм панівної кляси разом із психологією рафінованого витонченого занепадництва вимагає швидкої зміни моди, напрямів, шукань, нових мистецьких вартостей.

Знаменною рисою нових мистецьких течій є невпинне, безнастанне шукання нової форми. В сучаснім мистецтві панує дух неспокою, тривоги й розгублености.

Коливання, вагання, нестабільність сучасних мистецьких течій відбиває неспокійну, занепокоєну, роздратовану клясову психологію буржуазії, що втратила вже чуття стабільности, певности, здорового спокою. Коли на очах зміцнюються, організуються, гартуються багатомільйонні лави „могильників“ буржуазії, то тут не до спокою.

Розгубленість і непевність починають опановувати клясу, що йде до загибелі.

Але вона не хоче гинути: вона змагається, бореться, лютує.

Так у клясовій психології сучасної буржуазії з'єднано дві протилежні стихії: розгублености і прагнення до організованости.

Фінансовий капітал прагне до монополії; звідсіль його експансія, його імперіялізм.

Щоб зміцнити, консолідувати свою силу, він стає на шлях організації великих капіталістичних об'єднань — трестів, концернів, щоб підвищити продукцію, сучасний капітал запроваджує раціоналізацію виробництва шляхом підвищення визиску і психотехнічного добору (тейлоризація, фордизм).

Так капітал, озброєний з голови й до п'ят, готується до останнього рішучого бою з пролетаріатом всесвіту.

Вказані моменти, що характеризують двоїсту природу сучасного капіталу — занепадництво та прагнення до організації, зрозуміло, — повинні відбитися й на мистецькій ідеології.

Уже Сезан, як ми бачили, достатньою мірою відбив психологію імперіялізму в своєму широму бажанні організувати картину, активно її збудувати в міцних, монументальних формах.

Дух машинізму, індустріялізму виявився в його поглядах, що всі наочні форми можна звести до простіших геометричних форм — куба, конуса, кулі; досить уміти їх малювати, щоб можна було малювати все, що завгодно. Але за справжнього фундатора кубізму вважається витонченого француза Жоржа Брака і Пабло Пікассо, що з'єднав у своїй творчості гарячу нервовість еспанця з холодним інтелектуалізмом сучасного європейця.

2

Самий термін „кубізм“ походить з 1908 р., коли за прикладом Анрі Матіса (Henri Matisse) критик Л. Воксель уперше почав вживати його, як термін, що характеризує суть малярської техніки цього напрямку<sup>1)</sup>.

У кубізмі можна вбачати дві „добы“ — ранішню й пізню. Ранішня „доба“ охоплює 1908 — 1912 роки; цю „добу“ зовуть архітектурною<sup>2)</sup> за її більшу виразність, простоту, синтетичність та яскравість форм; друга „доба“ після 1912 р. перед великою війною й після неї визначається більшою складністю та „індивідуалізмом“ форм<sup>3)</sup>.

Основними ознаками кубізму є: 1) відкидання натуралістичного трактування форми; 2) розклад усіх виображених форм на призматичні або простіші стереометричні — взагалі геометричні, елементи; 3) вживання блідих або неутральних фарб; 4) байдужість до змісту, що поволі призводить до свідомої беззмістовності, безречевості, безсюжетності.

Щодо першого моменту — відкидання натуралізму, то тут кубізм свідомо відмовляється від натуралістичного переймання, як від зайвого й непотрібного способу для мистця. Всяке переймання, копіювання є просто негідне та навіть образливе для мистця, що стає співцем „чистої плястичної форми“.

Разом із підвищенням техніки переймання (розвиток художньої фотографії, кінематографії тощо) починає зростати думка, що справжня мета мистецтва не в копіюванні, не в рабськйм наслідуванні натуралістичних форм. Мистець повинен не переймати, а творити (не репродукувати, а продукувати), винаходити нові мистецькі форми.

Вже в інпресіоністів з достатньою силою помітно було цей початок анатуралізму; в постімпресіоністів, особливо в Сезана,

<sup>1)</sup> Guillaume Apollinaire „Les peintres cubistes“, 1913.

<sup>2)</sup> Див. Е. Тєріаде „Les peintres nouveaux“, Cah. d'Art 1927, I, p. 31.

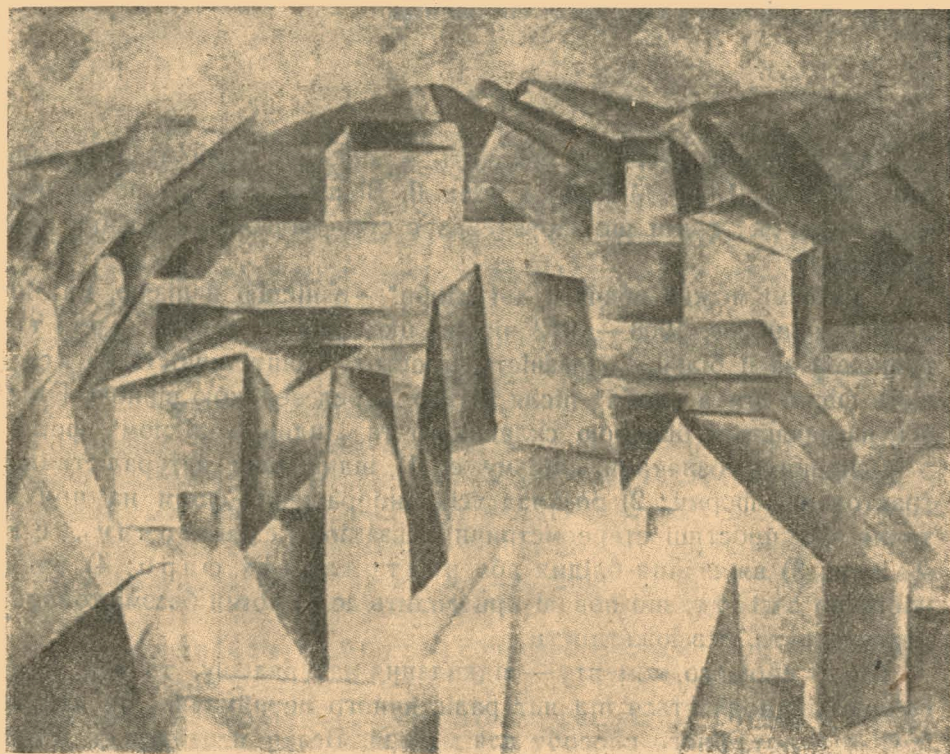
<sup>3)</sup> Ozenfant et Jeanneret, „La peinture moderne“, p. 89 — 119.

анатуралізм досягає свідомого й яскраво визначеного виявлення; на-  
решті в кубізмі (Пікассо, Брак) він стає основною знаменною рисою  
цього напрямку.

Що ж в суті справи визначає анатуралізм кубізму?

Не підлягає сумніву, що це є виявлення свідомого й послідовного  
суб'єктивізму.

Мистець свідомо протиставляє своє „я“, свою особистість, свій  
суб'єктивний зміст об'єктивному змістові природи.



Пікассо

Пейзаж

Так він стверджує свою владу, своє панування над природою.  
Пікассо — послідовний крайній суб'єктивіст.

Один із дослідників його творчості, визнаючи високу позитивну  
вартість його досягнень („чиста лірика форми“ тощо), так тлумачить  
основну ідею пікассівського суб'єктивізму:

„Ні форми, ні кольори, ні звуки не є скомбіновані в природі в  
той або інший сталий спосіб, вони існують в аморфнім стані,  
чекаючи на дух (l'esprit), що їх впорядкує та використовує для чистої  
лірики“ (lyriquement)<sup>1</sup>).

<sup>1</sup>) Chr. Zervos, „Dernières oeuvres de Picasso“, Cah. d'Art 1927, VI, p. 191.

Це є одвертий крайній ідеалізм, до того — суб'єктивного напрямку: цей мистецький ідеалізм добре пасує до таких занепадницьких течій у філософії, як от — інтуїтивізм Бергсона, або фікціоналізм (Файхінгера) і прагматизм (Джемса, Пірсона, Шілера). Дух панує над матерією (як монопольний капітал на ринку); дух сам собі створює потрібні йому форми (монопольний капітал сам встановлює ціни); матерія („елементи“) сама собою сліпа, нерухома й нездатна до розвитку: потрібне творче „життєве поривання“ духа (*élan vital*), щоб була можлива „творча еволюція“ матерії (Бергсон) („без великого фінансового капіталу неможливий розвиток промисловости“).

У сучасній ідеалістичній філософії панує безоглядний релятивізм: ніякої об'єктивної істини немає, істина є лише зручний інструментальний засіб розуміння для практичного вжитку (прагматизм), істина є лише доцільна помилка (фікціоналізм<sup>1</sup>).

У мистецтві цьому релятивізму відповідає крайній розбещений суб'єктивізм: в анатуралізмі Пікассо він досягає найяскравішого виразу. Тут панує цілковите свавілля примхливого „я“ мистця, що хоче собі все підкорити<sup>2</sup>).

Але логіка суб'єктивізму з непохитністю заводить мистецтво в певний тупець: мистецтво замість засобу суспільного зв'язку стає засобом суспільної диференції, відмінності, воно стає певною ознакою привілейованої кляси, виразом рафінованого естетизму, незрозумілого й непотрібного, зайвого й шкідливого для мас. Та саме в цій незрозумілості, в оцій „заумності“, неприступній широкій масі, сучасні мистці вбачають не негативну, а позитивну ознаку своєї мистецької продукції. *Odi profanum vulgus* (гордю на товпом профанів) — це гасло занепадницького аристократичного естетизму у великій пошані в сучасних мистців та їхніх критиків. Цю психологічну рису сучасного мистецтва можна пояснити, як відбиток самопочуття всевладної фінансової аристократії з 5-ої авеню, що не змішується зі звичайними смертними. Психологія магнатів капіталу прекрасно відповідає цьому призи́рству до натовпу, що воно поширене серед сучасних буржуазних мистців.

### 3

Анатуралізм кубізму яскраво відбився в способі мистецького уявлення або мислення цього напрямку.

Увесь світ, усі реальні форми для кубіста розкладаються на простіші геометричні елементи — куб, призма, циліндер, куля,

<sup>1</sup> „Наш світогляд (*Vorstellungswelt*) є лише струмент реального світу; з його допомогою високоорганізована істота орієнтується в дійсності (*in der wirklichen Welt*). Він є лише символ, з допомогою якого ми орієнтуємося“. Н. Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob*, s. 93 et passim (165, 306 u. flg.).

<sup>2</sup> До речі слід зауважити, що Пікассо і в щоденнім житті тримається з аристократичним призи́рством, особливо з різними інтерв'юерами. Див. *Der Querschnitt*, 1923., Heft 1/2, Alb. Dreyfus „Picasso“, s. 57, 59.

конус та різні комбінації з цих елементів. (Пікассо, пейзажі (1909), жіноча постать (1908), Леже Léger, „Грачі в карти“ (1918).

Кубіст дивиться оком інженера, що плянує, нівелює місцевість або конструює машину: все розкладається на схеми простих елементів та їхнього взаємодіяння.

Отож кубіст подає не копію, не образ речі, а плян речі, схему її або взаємодії речей.

Щоб подати плян, треба спочатку провести аналізу речі, цебто розікласти її на прості елементи; тут потрібно схопити характер кожної частини речі в її найвиразнішій геометричній формі. Після того розкладені елементи (винайдені) „синтезується“ і... картина готова.

Тут слід підкреслити такі моменти, що характеризують собою спосіб мислення й техніку виображення в кубістів.

Перший момент — розклад реальних форм на геометричні елементи. Це мислення геометричними елементами є безумовно відбиток духу машинізму, індустріалізму нашого часу.

Машина з точно вирахованою конструкцією посідає дедалі все значніше місце, заступаючи для людини місце неорганізованої хаотичної природи, що відіграє ролу лише сировини. Між безпосередньою природою і людиною повстала машина і машинізований продукт. Людина знає природу не безпосередньо, а через машину.

Око мешканця сучасного великого міста не бачить навколо себе природи, його навкруги огочує машинізований продукт праці та машини (будівлі, вулиці з міським спорудженням, меблі, речі вжитку, машинізований транспорт, телефон, радіо). Під таким впливом машини складається урбаністичний світогляд, як певний стиль світовідчуження. Природу сприймається не безпосередньо, не як таку, в своїй об'єктивній суті, а через призму найомих, близьких, зрозумілих машинізованих форм. У „хаос“ природи вноситься „порядок“ кресляра. Панує чітка, ясна, проста лінія. Своєрідній „примхливості“ природи протиставляється холодна суворість і чіткість простої лінії, що відбиває стиль машини.

Крім того, в цій культурі простої лінії можна вбачати також відгук духу капіталістичної раціоналізації<sup>1)</sup>, жорсткої непохитності тейлоризму, що нівечить людину, виснажуючи її до кінця. Раціоналізацію для підвищення продукції і збільшення ефективності праці провадиться в спосіб точного обрахунку потрібних корисних рухів, усе зайве й непотрібне в рухах робітника відкидається (бо навіть платити за непродуктивні рухи?). Аналіз рухів призводить до доцільної синтетичної схеми корисних рухів. Загальний хід цього процесу винаходу раціоналізованих форм праці нагадує справді процес мислення й техніки кубізму.

<sup>1)</sup> Моріс Дені любить говорити про „дух порядку“ в кубізмі.

Кубізм прагне подати раціоналізовані схеми речей і раціонально збудовану картину.

Та залишаючися на ґрунті цілковитого, невинного суб'єктивізму, не можна знайти таких раціональних форм.

Це змагання суб'єктивізму з моментом раціоналізації є трагічна сторона кубізму й інших споріднених з ним напрямів. Це внутрішня суперечність, основна антиномія, що точить і роз'їдає сучасне мистецтво. Якраз цим і слід пояснити незрозумілі на перший погляд „вибрики“ того ж таки Пікассо, що від „архітектурного“ кубізму перейшов до „декоративного“, потім раптово до переймання клясичного малюнка (який, доречі сказати, лишився в нього блідий і невиразно-анемічний, беззмістовний), нарешті до дикого, примітивізму, де вже „наймудріший“ із критиків, навіть з таких, що звикли вихваляти Пікассо, не може нічого второпати. Це визначає не еволюцію творчості: це корчі експансивно-хорої продукції, що шукає або хоче знайти вихід із свого пункту та продовжує свою лінію „епатації“ профанів.

Так занепадницьке в суті справи мистецтво знаходить своє природне закінчення в ненормальній хоробливій „творчості“. Мова останніх зразків мальовничої продукції Пікассо і малюнки психічно-хорих незвичайно схожі. І це не випадковий факт: це „логіка“ невинного суб'єктивного шаленого ствердження свого особистого „я“ всупереч об'єктивному світові, це повне й цілковите здичавіння „я“, що випадає з людського колективу. Через це „творчість“ Пікассо є знаменний трагічний симптом буржуазної сучасності. Майже ніде, крім французько-німецького дадаїзму, цілковите безглуздя, занепад, загибель і смерть буржуазного мистецтва не позначилися так яскраво й виразно, як саме в „творчості“ славетного фундатора кубізму.

Але повернемося до дальшої аналізи мислення й техніки кубізму.

Намагання дати раціональну схему речі (чи комбінації речей) призводить до побудови пляну, як виразу цієї схеми.

Картина кубіста це є в суті стереометричний, а часом і пляніметричний плян.

Натуралізм, на думку естетики кубізму, перебуває в полоні ілюзійністичного перспективного передавання природи. Кубізм свідомо відкидає перспективу 3-мірного простору цілком або своєрідно подає її в скороченій, так би мовити, спресованій формі (т. зв. „кулісна“ — залаштункова перспектива).

Будова пляну вимагає площинного двомірного трактування. На пляні подається проєкція речі, геометрично виображається сама „суть“ її. Третій вимір речі, її глибінь знаходить собі виявлення в образі розгортання речі на площині. Натуралістична перспектива бачить предмет лише з одної точки погляду; кубіст у площинній формі подає розгорнену суть речі, якою вона

є з усіх боків. (За приклад можуть бути „Скрипка“ Брака (1910) та „гітара“ Пікассо). Такий спосіб виображення (в теорії) на практиці призводить до певного розгортання, розкладу або, краще сказати, до розчавлення речей, які подаються в такому пляні цілком в аморфному вигляді. Імпресіоністи розклали кольори (аналіза фарби); кубісти продовжують їхню розкладницьку роботу і розкладають лінію і форму. Щоправда, це вимагає певної витрати психо-фізичної енергії, але не слід дивитися на таке розкладництво, як на якісь справжні мистецькі досягнення (як це, доречі, не критично, помилково роблять такі критики, як Гавзенштайн, у нас Йоффе<sup>1)</sup>) та більшість буржуазних мистецтвознавців.

Так аналіза лінії і форми у площинній виображенні кубізму призводить до другої внутрішньої антиномії, що її кубізові не по силі подолати самому в собі, власними засобами.

Картина, задана як плян, є виявлення духу раціоналізації, „духу порядку“, який, на думку одного критика (Моріс Дені) проймає всі твори кубістів. Плян задано будувати на площині (бо цього вимагає малярський матеріал). Аналіза форм іде, як показано, лінією розкладу на основні стереометричні елементи. Але око кубіста захоплене якраз об'ємністю, місткістю, важкістю, масою форми.

І от цю об'ємність тримірної маси деформується в площинні форми. Глибину власне втрачається, спресовані аналітичні форми наскакують одна на одну, просякають одна одну, змішуються, взагалі створюють якусь „кашу“ з форм. Замість порядку виходить абсолютний безпорядок, повне безголів'я, безглуздя, дика нісенітниця. Площинність виображення абсолютно суперечить теоретичній скерованості кубістичного мислення на об'ємність, місткість маси, як форми. Так у кубізмі практика суперечить теорії, перша заводить останню в безвихідний тупець.

Споріднення з духом машинізму виявляється в кубізмі ще в однім важливім моменті, що впливає з попередніх, уже розглянутих моментів. Це дух „інженерізму“ або чистого винахідництва.

Кубіст ставить собі завдання не просто намалювати картину (це, на його думку, наївно й неграмотно), а збудувати її, цебто, виходячи з цілеспрямованости та властивостей або краще, з технології малярського матеріалу, сконструювати, зорганізувати його в раціональній мальовничій формі.

Тому він намагається стати до матеріалу, як конструктор, як будівник, як майстер матеріалу. Починається експериментальне вивчення форм та матеріалу, їхньої природи, різного їхнього сполучення, вишукуються закони цього сполучення, випробовуються найрізноманітніші

<sup>1)</sup> „Кризис современ. искусства“. Лнгр. 1925 г.



матеріали (крім фарби, напр., дерево, картон, дрiт, пісок та інші матеріали), йдуть невпинні намагання винайти нові форми, нові малярські матеріали, нові їхні сполучення.

Щира й енергійна студійно-лабораторна робота часто не закінчується і вноситься на суд широких кіл, які лише дивуються з таких експериментів. І справді, позитивних наслідків від такої навіть напруженої праці чекати не доводиться, бо вона в суті справді беззмістовна і через це саме безплідна. Абстрагувати, відщепити формальну сторону мистецького твору від його змісту — значить культивувати чисту форму, чисте безпредметне винахідництво, від якого, як від цапа молока. Винаходити те, чого в суті немає й бути не може, „чистої форми“ — значить не розуміти справжнього завдання й природи мистецтва. Це горевинахідництво в малярстві дуже нагадує щось подібне в галузі наївної механіки — шукання „вічного двигуна“ тощо.

Перейдімо до третьої характеристичної ознаки кубізму з малярського погляду. Це вживання нейтральних фарб (особливо в першій архітектурній добі). Коли основну увагу зосереджено на виявленні форм, на її розумінні, на раціональній конструкції її, то натурально фарба, колір відступає на задній план.

В імпресіонізмі лінія посідала другорядне місце, вона зробилася функцією від кольору. В кубізмі — навпаки: колір є функція лінійної форми. Завдання мистця в тім, щоб схопити масу, як форму, зрозуміти її складові елементи. Природньо, що ці елементи не можуть мати самостійної сили, а значить виявлення цієї самостійности, самобутности в яскравім кольорі або тоні.

Конструктивна синтеза елементарних форм натурально вимагає синтетичного мішаного кольору: це білий або, краще сказати, сірий колір різних відтінків та темні брудні тони.

Кубізм, як протест проти імпресіоністичного кольорового світовідчуття, протиставив, як і слід чекати від машинізованого малярського світогляду, прості, сірі, нейтральні фарби, як відповідні аксесуари простих лінійних геометричних форм.

Імпресіоніст п'янів від різнобарвности гри світла і тінів. Кубіст дає холодну креслярську схему „інженерного“ розуміння речі, де колір не відіграє особливої ролі.

Так розклад форми одночасно спричинився в кубізмі до втрати чуття кольору. Картина, як гармонійна комбінація форм і фарб, скерованих повною ідеєю (змістом), остаточно розкладається і нищиться на наших очах. Кубізм убив картину.

Байдужість до фарби, знецінення фарби є теж відгук машинізованої культури. В машині кольори не відіграють жодної ролі; в ній має значіння лише її конструкція та ефективність її праці. А сталеві частини машини справді мають сірий, нейтральний колір. Машинізований продукт оточення — будинки, вулиці, брук, буденний одяг урба-

ніста — все витримано в нейтральних сірих однотонових кольорах. Нейтральність кольору в кубістів є теж наслідок машинізованої міської культури.

Щоправда, в творах майстрів кубізму останніх років можна вбачати повертання до кольору, до фарби. Особливо це помітно у Брака („Акт“ 1922), що подає жіночу постать в теракотових та зеленуватих тонах. Але любов до фарби не є ознака або чеснота кубізму. Лише в стадії „розкладу“, поступового відходу та відмовлення від основних засад кубізму й певного наближення до натуралізму (напр., портрет дружини Пікассо, мальований самим художником) знову з'являються в працях кубістів кольори й тони.

Щодо змісту творів цього напрямку, то тут, як у типовому напрямі занепадницького мистецтва, доводиться констатувати повну й цілковиту беззмістовність, безпредметність, безідейність.

Кубізм є типове виявлення чистого формального мистецтва. Форма й формальні завдання абсолютно панують до такої міри, що змістові не лишається місця.

Та про зміст незручно, навіть невічливо говорити. Це є ознака „поганого тону“, — невігластва, просто неуміння знімати питання про зміст у сучасних творах з погляду занепадницької критики.

Навіть відрізнити зміст твору від його форми вважається за помилку, неприпустиму річ.

Але, не зважаючи на це, слід підкреслити беззмістовність творів кубізму (як і взагалі сучасного малярства).

Ще Плеханов казав: „Не може бути мистецького твору без ідейного змісту“.

Правда, що формалізм кубізму сам собою виявляє певний зміст, певну мистецьку психологію, що є відгуком тої чи іншої суспільної (класової) психології. Але, якраз тут цілком визначається певна ідея на порожнеча кубізму. Кубізм хоче будувати, раціонально конструювати картину. Але він цього не може здійснити: його хотіння не відповідає його реальним можливостям.

Залишаючися на ґрунті чистого формалізму, не можна збудувати картину, як не можна дихати в безповітрянім просторі.

Формалізм є наслідок внутрішньої порожняви, беззмістовности, безсилля.

Без насичення реальним змістом певного соціального значіння не можна розв'язати формальних проблем. Форма залишається порожня, невиразна й через це нецінна й непотрібна.

У кращому випадку наслідком формалізму можуть бути експериментальні спроби сумнівного значіння.

Про імпресіонізм знаходимо в Плеханова такий суворий вирок: „Безідейність імпресіонізму є той первородний гріх його, що через нього він так близько межує з карикатурою та що робить його зовсім нездатним створити глибокий переворот у малярстві“. Цей

винок ще з більшим правом можна зробити про кубізм, в якому розклад і занепадництво досягли незрівняно більшого розміру, ніж в імпресіонізмі.

Цілком натурально, що внутрішня порожнеча та ідейна вихолощеність кубістичного формалізму знайшли собі найкращий вираз у безлічі натюр-мортів, як у формі, що найліпше підходить до розв'язання порожніх, невизначених „формальних“ проблем чистого малярства. Навіть людську постать кубісти тлумачать як натюр-морт, як конструкцію простих геометричних форм<sup>1)</sup>.

У першій стадії свого розвитку кубізм намагався ще щось виобразувати, щось показати або сказати (наприклад, Metzinger „Дама з ложкою“ — 1911, Gleizes — 1912, „Портрет Жана Нейраля“, Le Fauconnier — 1910, „Достаток“ та інш.).

У другій стадії кубізм (особливо в Пікассо) уже перестає „показувати“, переходячи до „чистої плястики“ лінії, до чистої форми, як такої.

Тут уже повне визволення з-під влади решток об'єктивізму, повне свавілля дикої форми. Це стадія здичавіння лінії і малярської форми.

4

За найвидатнішу постать кубізму вважається Пабло Пікассо, але продукція цього симптоматичного мистця сучасності значно ширша будь-якого одного напряму й у всякому разі не покривається кубізмом. Його оригінальна винахідливість дає змогу йому бути на початку й на чолі нових мистецьких шукань і рухів, не даючи себе в той час цілком опанувати будь-якій одній доктрині чи школі.

В еволюції творчості Пікассо можна умовно відзначити декілька окремих фаз, принаймні не менше як п'ять таких фаз, що значно відрізняються одна від одної і мистецьким світоглядом і фактурними властивостями.

До першої фази можна залічити картини Пікассо еспанського періоду та перших років його перебування в Парижі, це так звані „синя та рожева серії“ („Побачення“, „Портрет“, „Старий єврей“ із синьої серії в зеленувато-блакитних темних тонах, „Блазні“, „Хлопець із собакою“ з рожевої серії). Тут виразно позначається в Пікассо експресіоністична лінія під впливом таких клясиків як Рібейра і Греко. Іконографічність й аскетичність фігур Пікассо вже цієї першої фази виразно свідчать про загальну містичну й візіонерську скерованість уваги художника.

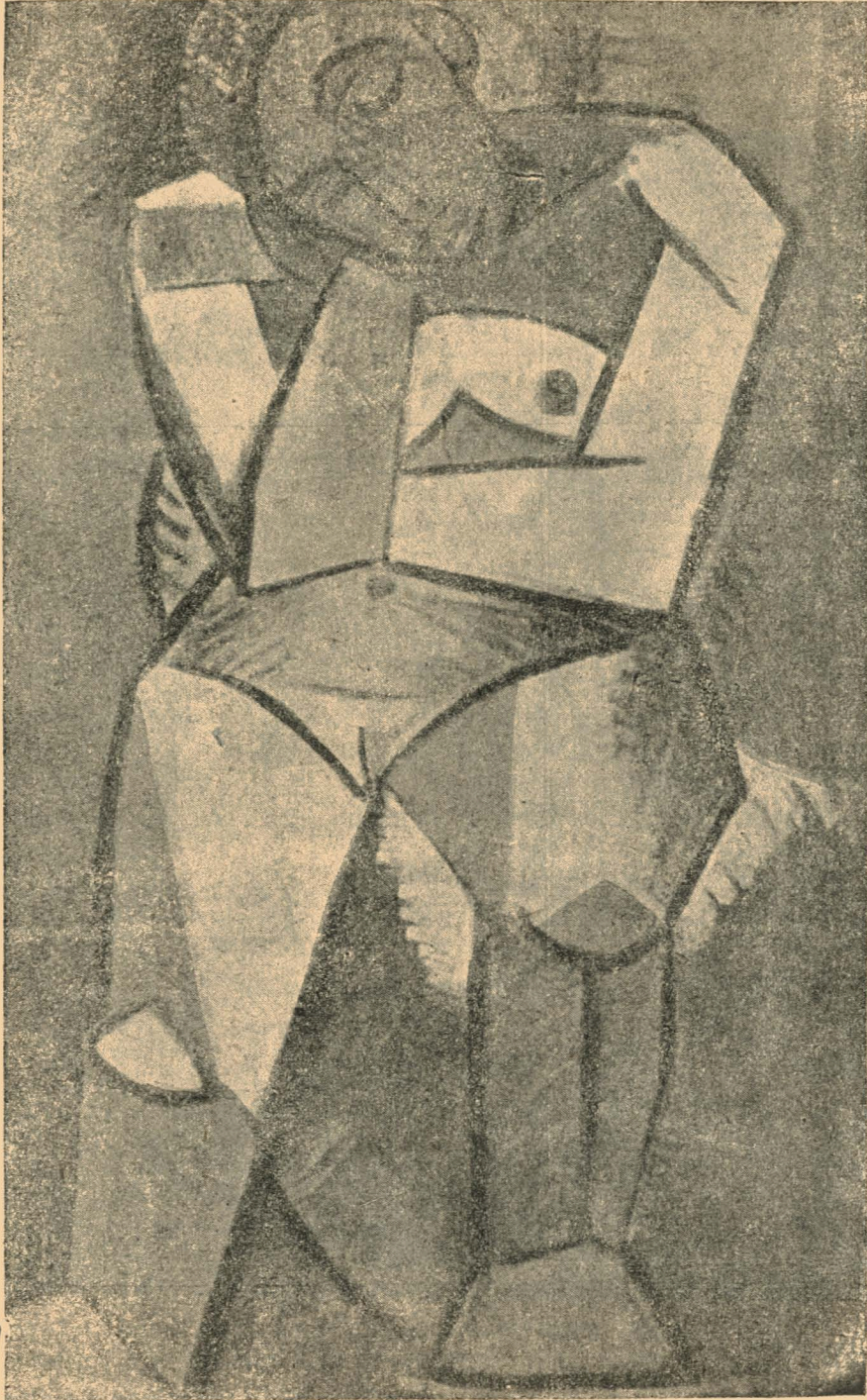
Від 1907 р. Пікассо рішуче стає на шлях обсягового кубізму. Місткість, вага, внутрішня будова речі — стають за вихідний пункт

<sup>1)</sup> З приводу цього Луначарський дотепно зазначає:... „Та надзвичайно нудно, коли ви все так одноманітно спрощуєте; придумайте щонебудь інше, а то що ж це таке. — руки — циліндер, тулуб — циліндер, шия — циліндер, голова — куля, і так у. есь час“.



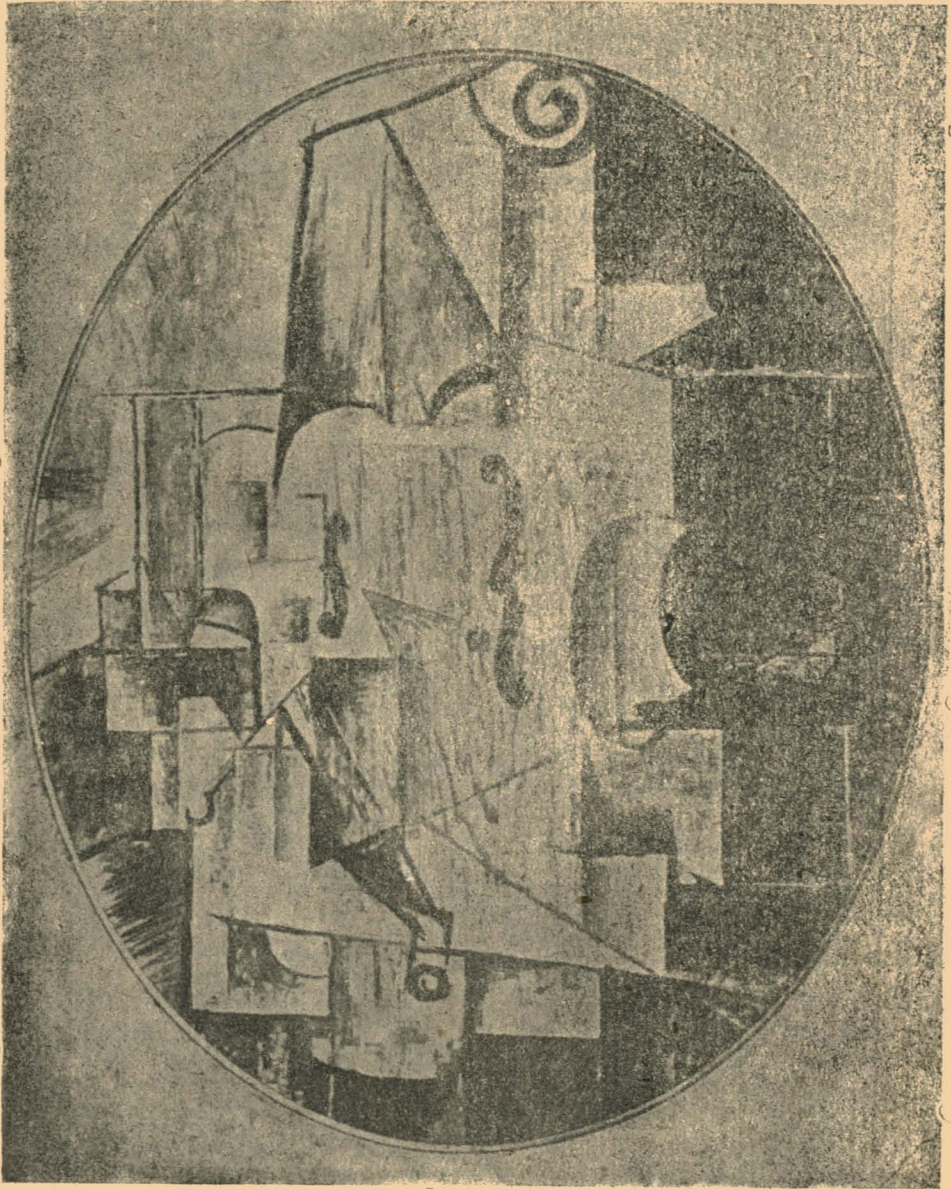
Пікассо

Хлопець із собакою (1905)



Пікассо

Жінка



Пикассо

Скрипка

його мистецької свідомості. Звідсіль „монументальний“ пластицизм і кубістична скульптурність його образів цієї доби (жіночі фігури — „Королева Ізабо“, „Фермерша“, „Гола жінка з пейзажем“ та інш.).

Тут свідомо реакція проти всякої „мальовничості“, естетизму імпресіоністичної натури, проти фетишизованої „краси“. Тут панує груба проста „геометрична форма“, тут стихія сліпої речевості, як такої, грубої матеріальності. Мистець захоплений цією обсяговою матеріальністю речі, у виображенні якої він досягає певного „монументального“ патосу й експресії. Але матерія ця тяжить як темна, інертна, нерухома стихія.

Отже цю фазу в творчості Пікассо можна назвати „скульптурним“ або обсяговим кубізмом.

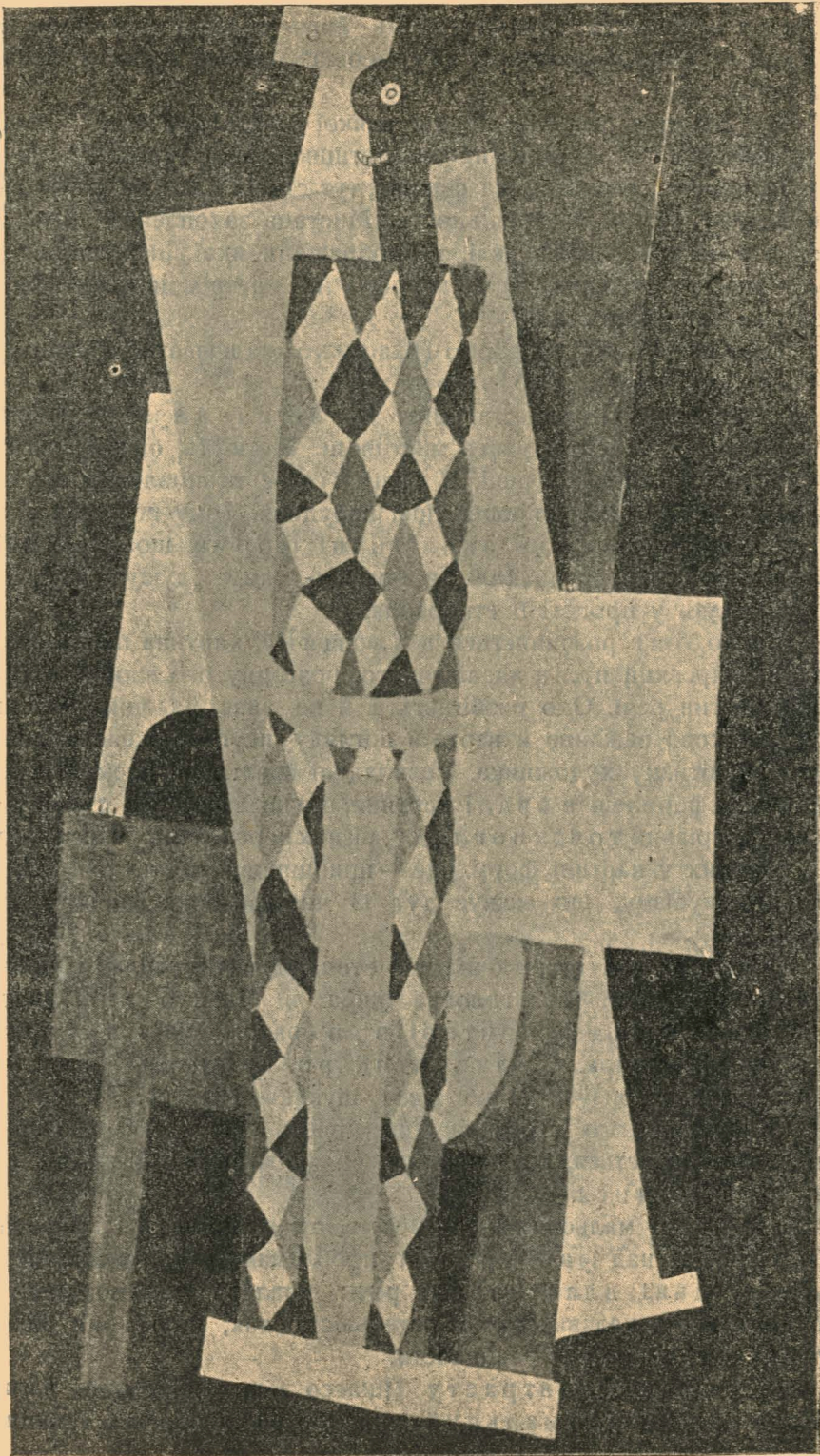
Третю фазу в Пікассо становить аналітичний кубізм (скрипки Пікассо). Тут у центрі уваги мистця не місткість, обсяг і вага речі, а саме виникнення речі, її динамічне становлення, закони побудови речі в самому процесі цієї побудови. Тому все розкладається на первісні елементи, на аналітичні форми, що в своєму взаємостиканні і зв'язку повинні виобразити саму „душу“ речі, її внутрішню суть у процесі її створення.

Тому обсяг розчиняється в площину, картина перетворюється на креслярський плян аналітичного, розгорнутого виображення множини частин речі. Око розбігається й не знає, на чому спинитися: все однаково важливе й варте з погляду неупередженого анатомічного аналітизму художника. Розкладені аналітичні елементи речі зовнішньо оформлені в овалі картини, що визначає без сумніву рівноправність різних точок погляду, різних перспектив, різних „підходів“ до поданих у картині форм. Це — принциповий релятивізм аналітичного кубізму, що межує тут із чистим описуванням плоского емпіризму.

Я. Тугенхольд, оцінюючи цей етап розвитку, цілком правильно робить висновок, що головна хиба в Пікассо тут „відсутність внутрішніх критеріїв“, в бракові будь-яких принципів добору чи виміру. Цілковитий розгублений нігілізм — так можна характеризувати цю фазу шукань Пікассо. Через відсутність внутрішнього стріження — все, весь світ у Пікассо розсипається, розкладається, розчиняється, бо йому немає на чому стояти, на що спиратися.

Щодо суто мальовничих моментів, то в цій фазі Пікассо напружено працює над фактурними проблемами — колір має передати матеріальні властивості речі: шпалери, дерево, мармур виображується з надзвичайною ретельністю так, щоб вони здавалися справжніми шматками реальності.

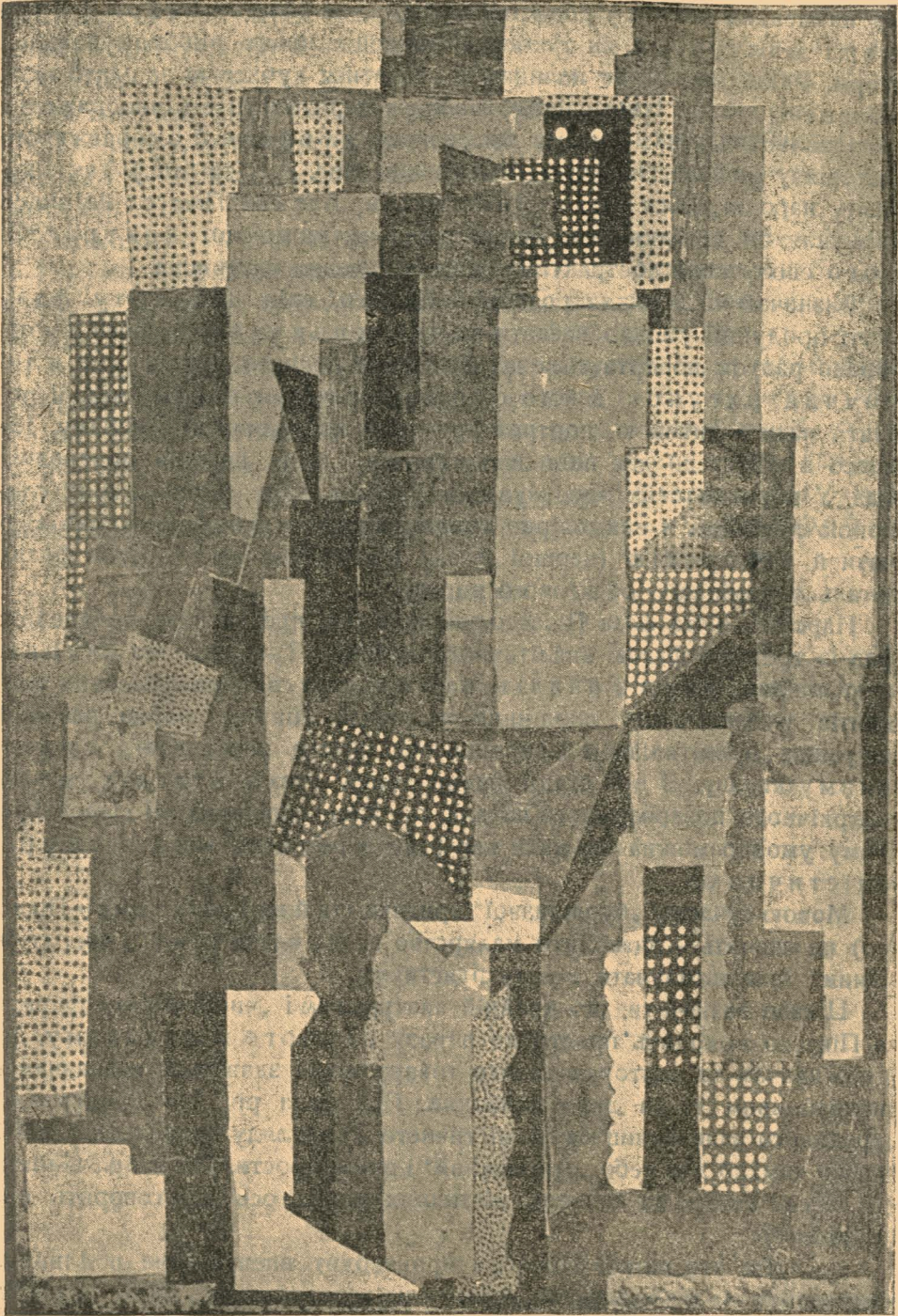
Цією методою контрасту Пікассо має підкреслити загальний абстрактно-формальний характер своїх образів. Послідовним



Пікассо

Композиція





Пикассо (1916)

засобом виразу цього принципу контрасту є вживання наклею з різних матеріалів — газетного паперу, гіпсу тощо. Це слід відзначити, як знаменний момент у розвитку кубізму, як початок виходу поза межі малярства, як такого, і шукання нових виображувальних форм. Рямці малярства починають здаватися кубістично надто тісними, обмежені, вузькі, і він свідомо починає переходити від виображення речі мальовничими методами до конструювання її з справжнього матеріалу (дерево, залізо, картон, папір, гіпс, дрот та інш.). Так з кубізму народжується конструктивізм. Але сам Пікассо не пішов цим шляхом, обмежившись лише згаданим моментом контрастивого сполучення абстрактних форм і речевих матеріалів.

Визначаючи дальший розвиток Пікассо, слід четверту фазу його продукції умовно назвати неоклясицизмом. Пікассо несподівано раптом повертається до Енгра й починає студіювати класичний рисунок з його суворим закінченим стилем (жіночі постаті, мати з дитиною, портрет дружини). Відходячи від кубізму, Пікассо в цій стадії дає ніби певну синтезу своїх шукань попередніх фаз. У коротконогих опецькуватих фігурах, ніби пошкоджених словною хворобою, з неймовірно товстими руками й ногами можна вбачати й експресію (першої фази), і місткість, вагу (другої фази), загальну домінацію обсягового виразу.

Нарешті, п'ята фаза Пікассо свідчить теж про синтезу попередніх фаз із третьою фазою аналітичного кубізму. Тут поєднано експресію лінійної форми з аналітизмом формо-виображувальних елементів у загальному площинному виразі. Лінійна форма разом зі штучним примітивізмом і спрощенням прагне витонченого синтезму виразу. В цій стадії панує темна стихія підсвідомого, анархічного позарозумного начала, яке пише свої невідомі гієрогліфи. Тому умовно можна вважати цю фазу в розвитку Пікассо сюрреалістичною.

Мовою сучасної „буржуазної“ критики (та й на думку самого Пікассо) це значить — визволити малярство з-під влади всякої „літературщини“ й культивувати „чисту плястику“.

Цікаво зазначити, що крайній анатуралізм і „чиста лірика форми“ в Пікассо доходить просто до виразу певного містицизму, що споживачам та аматорам такого товару може здаватися надзвичайно привабливим та на диво глибоким. Природна річ, що представник крайнього занепадництва й містичного світогляду знаходить і в Пікассо чимало для себе „откровений“ і премудрости. Так напр., відомий С. Булгаков, як знавець містичних справ, ось що говорить про Пікассо<sup>1)</sup>:

... „То, что пишет Пикассо, производит впечатление подлинных видений, хоть и не высшего, но все-же запредельного мира. И вместе

<sup>1)</sup> Див. його „Труп красоти“, „Рус. Мысль“, август, 1915.

с тем, совершенно ясно ощущается тление, запах разлагающейся плоти, распадающегося физического плана, через утончившуюся толщу которого маячат и пляшут астральные чудовища, живые воплощения человеческих страстей или же вампирные „скорлупы“, „лярвы“. Этому соответствуют и изобразительные приемы и своеобразные достижения Пикассо, его „кубизм“. В кубизме все, даже живое, становится вещным, составным, мертвеет и разлагается“.

Це, на думку С. Булгакова, певний демонізм у мистецтві, що виображує жахливі „потойбічні“ речі й образи, певний „демонський“ нігілізм.

Не можна й не слід сперечатися з С. Булгаковим про містицизм у Пикассо, ба навіть про візонерство „демонських образів“, бо йому, як містикові високої кваліфікації, тонкості цієї справи ясніші й виразніші ніж тим, хто не визнає потойбічного світу<sup>1)</sup>.

Але як висновок з наведеного погляду Булгакова, можемо прийняти, що знаходити якийсь зміст у творчості Пикассо можна, очевидно, лише з містичного погляду, зазираючи в потойбічний демонський світ. Можна було б називати Пикассо містиком лінії та форми, як би це мало якийсь сенс, але, краще вважати його не за містика, а за крайнього індивідуаліста і винахідника „чистої“ форми.

---

<sup>1)</sup> Критик дореволюційної формації Г. Чулков теж знаходить в образах Пикассо ознаки демонізму. Про це в „Аполлоні“ є його стаття „Демони и современность“.

## V. ФУТУРИЗМ

1

Футуризм у малярстві не обіймав такого визначного місця, як у літературі, та проте відігравав певну роль, хоч у малярстві його місце не так виразне, як ті споріднені з ним напрями, з якими він часто сполучається (як от кубізм, кубо-футуризм, конструктивізм тощо).

Крім того, слід брати на увагу ще й „льокальний“ момент, себто різний характер одного напрямку в різних країнах,—залежно від різних і в суті справи своєрідних умов соціально-економічних та національних. Так, наприклад, російський футуризм післяреволюційної формації дуже відрізняється від італійського футуризму.

У чому ж суть або зміст футуризму, як мистецького напрямку?

Футуризм насамперед відкидає всяку традицію, шанування традиції; він бореться проти всякого пасеїзму. Сучасна людина повинна дивитися вперед, у майбутнє (futurum—звідсіль і назва), а не лізти назад і бити поклони перед старшим, непотрібним, набридлим, традиційним, клясичним. Тому футуризм певною мірою анти-історичний напрям у мистецтві, свідомо протиісторичний, і краще сказати—протиавторитарний.

Він хоче бути принципово революційним, боротися проти всякого канону, догми, всякої естетичної норми.

Тим то футуризм ставить своїм завданням давати „ляпаси громадському смакові“.

Розтросити, розбити вщент усе те, що здається обивательству за вічну й незмінну красу... Уражати, бентежити, мордувати й знущатися з тупої самозакоханої впевненості обивательського смаку.

„Скинути з пароплаву сучасності“ всіх визнаних, освячених традицією клясиків та академіків, порушених міллю часу...

Знайти нові мистецькі вартості, відповідні нашій добі, добі невинного руху й машини, створити нову мистецьку культуру й нове світовідчуття машинізованої психіки—ось завдання футуризму.

Футуризм є дитина сучасного міста, він—породження урбаністичної культури. Він є наслідок великих всесвітніх капіталістичних

зворушень і напружень: в кінці XIX і поч. XX ст. світ вступив у добу імперіялізму.

Великий монополістичний капітал прагне експансії, поширення, захоплення й завоювання ринків.

Старі звичайні способи керування капіталом рішуче змінюється, замість індивідуального „кустарництва“ починає панувати висока витончена банкова техніка.

Звичайне керування підприємствами не задовольняє сучасний капітал, що прагне підвищення продукції, максимальної ефективності капіталу. Провадиться раціоналізацію капіталістичного виробництва,—технічного переустаткування й способів використання людської праці (робочої сили).

Отже ця зміна масштабів життя, велетенський розмах капіталу, величезний розвиток техніки, невинний рух—технічна, економічна й соціальна динаміка, без сумніву, відбилися на ідеології футуризму. Тому він є проповідь нового світовідчужання, така сама нервова, гаряча, галаслива й різноманітна, як і сама доба, що породила цю проповідь.

Футуризм з'явився в Італії і в Росії, а не в Америці і не в Англії, поступових, „провідних“ капіталістичних країнах.

Що футуризм з'явився й буйно розквітнув саме в Італії і в до-революційній Росії—це не є випадковий факт. Обидві ці країни мають своєрідні спільні риси: це країни були переважно аграрні з промисловістю, що почала швидко розвиватися. Це країни, що їх втягнуто в імперіялістичну орбіту великого капіталу.

В цих країнах найгостріше почувалися контрасти й протиріччя між старим і новим, відсталим селом і великим індустріальним містом.

Ні в Англії, ні в Америці або Німеччині ці контрасти не могли досягати такого масштабу, як саме в Італії або в Росії. В Англії і в Америці вже здавна урбанізована і, сказати так, машинізована психіка: тут до машини, до техніки призвичаїлися, звикли як до речей вжитку.

Машина, велике місто з його рухом авто, трамваїв, метрополітенів, електрикою, світовою рекламою тощо,—нікого не вражає, нікого не бентежить. Американець не виспівує машину, а володіє нею, користується з неї.

Зовсім не так було в Італії або в кол. Росії.

Тут індустрія, що почала розвиватися досить швидким темпом, була, власне, новиною в країні. Великі заводи, великі підприємства, великий рух міста—все це не звичайне, а напочатку виняткове в цих країнах.

Вже чути важкий подих і міцний залізний крок машини на патріархальнім тлі селянського пейзажу, але її ще так мало, вона ще не зробилася звичайною річчю вжитку; вже зрозуміла непере-

борна міць машини, її прекрасна визвольна сила, але вона ще така далека й неосяжна...

Там володіють машиною — тут можуть більше любити, кохати, виспівувати машину.

Так виникає романтика машин.

Ця романтика машини найяскравіше відбилася в футуризмі.

Зрозуміло, що носієм цієї романтики, співцем нової доби машини був інтелігент, якраз той представник соціальної психології, що стояв найдалше від машини. Але якраз його машина найсильніше вразила й збентежила. Витончені нерви інтелігента не витримали. Він більше звик до співглядницької напівмістичної філософії, до милування візантійщиною, до солоденького ліберального вільнодумства і все це на тлі вільного селянського пейзажу.

Отож цікаво відзначити, що футуризм, як виявлення певної психології та ідеології, виник у країнах з кволою технічною інтелігенцією. Цим якраз пояснюється романтичне ставлення до машини, що є характеристичне для футуризму.

Справжня робітнича психіка з її раціоналізованим настановленням відкидає принципово всякий романтизм машини, що є в суті не робітничим, а інтелігентським ставленням до машини.

Оцей інтелігентський характер футуризму призводить до певної штучності й надуманого винахідництва в футуризмі. Йому бракує щирої тверезости, ясної чіткості і реалізму світогляду.

Машинізм і динамізм сучасної доби в збентеженій, зіпсованій („извращенной“), розбещеній психіці футуризму відбиваються як у „кривому дзеркалі“. „Динамізм“ відгукується, як певна галасливість та „истеризм“ форми. Зовнішня екстравагантність та чудернацтво здаються за „революційні“ ознаки.

За найхарактеристичнішу властивість футуризму слід визнати якраз оцей момент динамізму.

Невпинний рух, вибух традиції, велетенські масштаби змін у житті, в психіці людини — стають за гасло нового прапору.

„Наш бог — бег“ — говорив В. Маяковський.

Подивіться на вулицю великого міста — Нью-Йорка, Чикаго, Лондона, Берліна: вас насамперед вразить оцей невпинний рух, шалений біг авто, трамваїв, підземної і надземної залізниці, тисячі шляхів, що перетинаються один з одним, тисячі різноманітних звуків, що зливаються в одну якусь своєрідну чудову симфонію міста, то знову розходяться в нестерпній какофонії...

Усе біжить, гуде, шумить, мчить без упину, без кінця...

Оця „динаміка“ міста знайшла собі вираз саме в футуристичній творчості.

Старе, клясичне, традиційне мистецтво, що склалося за інших умов спокійного, повільного побуту, який відповідає іншій психіці та іншому

світовідчуженню, не може, на думку футуризму, задовольнити сучасну людину індустріальної культури.

Коли зрозуміло, на якій технічній та економічній базі постає футуризм, як виявлення нової мистецької ідеології, то слід також з'ясувати, яка саме природа футуризму з соціального боку, в чому саме слід вбачати „соціологічний еквівалент“ футуризму, виявленням якої саме соціальної — класової психології він є.

Про російський футуризм дореволюційної формації в одного з критиків читаємо:

„Первоначальный русский футуризм был восстанием богемы, т. е. левого полуауперизованного крыла интеллигенции против замкнутой кастовой буржуазно-интеллигентской эстетики. Борьба против старого поэтического словаря и синтаксиса, при всех своих богемских экстравагантностях, была прогрессивным восстанием против замкнутого словаря, против смакующего жизнь через соломинку импрессионизма, против изголодавшегося в небесной пустоте символизма, зинаидогипнусизма и всех прочих выжатых лимонов и обсосанных куриных лапок интеллигентски-либерально-мистического мирка“.

Отже футуризм має двоїсну природу і двоїсне обличчя: він є насамперед протестом, що хоче навіть бути за революцію, проти замшитої традиції; подруге, він є інтелігентським протестом, відірваним від справжніх рушійних сил нашої доби, і через те безсилим, штучним, вигаданим, „заумним“, незрозумілим для широких мас. „Лівизна“ його є не справжня, не істотна лівизна: це богемське бунтарство анархічної породи, індивідуалістичного походження. Не даремно ж з'явилося чимало футуристичних угруповань і серед них не на останньому місці — „его-футуристи“.

Крайній індивідуалізм та інтелігентська природа футуризму яскраво виявилися в його свідомім протиставленні себе широким масам, на яких футуристи дивилося згори вниз, з призирством жерців „чистого мистецтва“.

Тут мистецтво знову стає ознакою „вибраних“, духовних аристократів, що в культурі мистецтва вбачають „патос дистанції“, який відділяє і відрізняє їх від натовпу „неуків“ (профанів).

Тому дореволюційний футуризм є безумовно виявлення естетизму. Його зовнішня лівизна є „лівизна дитячої хвороби“.

Культ динаміки, невпинного шаленого руху нашого часу спричинився в футуризмі до втрати психічної рівноваги, до втрати прав розуму.

Темп змін такий швидкий (особливо для незвичної й власне неіндустріалізованої психіки), що охопити, зрозуміти його не можна.

Закономірність безлічі рухів (скажімо на вулиці) через свою скажену швидкість удається за дилетантською метушню без усякого змісту й сенсу. Закономірність обертається на хаос.

Розгублений розум „селюка“ перестає вірити в себе й починає славословити „за умь“. (Хлебніков, Кручених, Бурлюк та інш.).

Так у футуризмі проривається ірраціональна стихія, темне, несвідоме начало, що починає панувати над раціональним началом, розсудковою стихією.

Цей ірраціоналізм футуризму має без сумніву під собою певний ґрунт, з якого він виростає.

У сучаснім капіталістичнім господарюванні, не зважаючи на велетенський, нечуваний зріст техніки, на монопольні тенденції капіталу, на раціоналізацію виробництва, лишається так багато темного, стихійного, неясного, непередбаченого, хаотичного, анархічного. Конкуренція на вищій щаблі монополістичного капіталу несе в собі багато таємниць і несподіванок для своїх навіть вірних прислужників капіталу.

У сучасній науці, як вище згадано, прориваються в деяких представників агностицизм, фідеїзм, замаскований ідеалізм, феноменалізм, що принципово заперечує можливості цілковитого і повного до кінця пізнання. В біології лунають ноти неовіталізму.

У філософії широко розливається хвиля ідеалізму різноманітних напрямів. Особливою пошаною користується інтуїтивізм Бергсона, що компромітує свідомо розум, декляруючи його обмеженість та недостатність.

У царині психологічної науки особливої ваги набирає психоаналітична школа Фрайда.

За вченням Фрайда, несвідома сфера відіграє в поведінці людини надзвичайно важливу роль. Все життя є постійна боротьба принципу лібідо — начала несвідомого — з принципом реальності — началом розсудков і сфери.

У психопатології стирається тривка межа між нормальною й ненормальною особистістю. В психіатрії та медицині надзвичайно поживається інтерес до гіпнозу та гіпноїдних станів. Далі вже за лаштунками життя широко котиться хвиля медіумізму, спиритизму, захоплення теософією, витонченою містикою тощо. Всюди проступає несвідоме ірраціональне начало.

Заксномірно й натурально цей занепадницький потяг до несвідомого, ірраціонального виявляється і в футуризмі.

„Здоровий смак“ і „здоровий розум“ є ознаки вульгарності.

„Хай живе „зарозумне начало“ (заумь). „Заумь“ стає прикметою витонченого постугсового мистецького смаку.

Твори футуристів незрозумілі, навмисне, свідомо незрозумілі ні для кого. Це не є твори для когось; це — „твори в собі“. В дорволюційні часи футуристичні твори є свідоме глузування з „публіки“. Особливо дражливі були картини футуристів-мистців, бо часто просто невідомо було, як почепити (на стіні) картину, яким саме боком, де низ і де її верх.



Тут „заумь“, зарозумне досягло майже найвищого рівня або, краще мовити, „найглибшого падіння“.

2

В літературі важко зовсім і „начисто“ відірватися від землі, від ґрунту життя й перескочити до чистої безпредметности, безречевости форми. Тим то в літературі в футуристів в тій чи іншій мірі почувається зв'язок з реальним життям, бажанням щось варте й цікаве висловити.

У малярстві через саму його природу формально-технічні елементи відіграють таку визначну роль, що найлегше дозволяють звести на нівель зміст малярського твору.

Футуризм є передусім формалізм у мистецтві. Не дурно ж між футуризмом і формальною школою (Віктор Шкловський, Якобсон) є прекрасний симбіоз.

Зрозуміло, що найліпше було виобразити формальні тенденції якраз у малярським мистецтві.

Футуристичне малярство характеризується насамперед виявленням моменту динаміки. Воно не задовольняється статикою кубізму, непорушними, застиглими, „монументальними“ формами кубізму. Воно прагне виобразити, підкреслити рух, патос руху, невинність руху та його швидкість. У рухові речі змінюють свою форму, вона має інший вигляд, ніж у спокої. Через це слід рухому річ виображувати інакше, ніж непорушну. Традиційне малярство виображувало, на думку футуризму, лише такі нерухомі речі, або коли доводилося показати рух, то його передавали звичайними способами виображення нерухомих речей. Нерухомі речі посідають певне визначене місце в просторі. В традиційнім малярстві виображені речі існують поруч одна одної в точно накреслених межах простору.

Рухома річ, навпаки, не посідає сталого місця: вона не перебуває в певнім місці, а пересувається по тій чи іншій траєкторії. Рухома річ ніби наповнює собою той простір, в якому вона рухається: здається, що її форми відриваються, відокремлюються, множаться й наповнюють певну частину простору. Через це здається, що речі змішуються одні з одними, знаходять одні на одні, наскокують, просякають, посідаючи водночас у рухові одне місце в просторі.

Так принцип деформації та аналізу кубістичного малярства (спрощення та розкладу форм) перетворюється в футуризмі на принцип дивізіонізму та мультиплікації („поділ“ на елементи та „множення-зростання“). У футуристичнім виображенні речі розкладаються й зливаються в нові форми в хвилях руху. Це, безумовно, є намагання передати динаміку речі в рухові, умовний спосіб виразу руху. (Прикладом може бути картина Северіні „Танець Пан-Пан“).

У геометричному кубізмі, як ми бачили, панує проста лінія і прості форми, що є відгуком машинізму, стилю будови машини, її елементарних частин.

Малярський футуризм дає дві фази розвитку: в першій ми спостерігаємо велике споріднення з кубізмом, з його методами й формотворенням; у другій фазі футуристичне малярство стає самостійніше й знаходить власну мову, закони й форми для будови.

Для обох фаз доміантною рисою лишається рух з тією відміною, що в першій фазі він ще не досягає виразности й сили; він залишається, сказати б так, в потенціяльнім стані, ще не виявлений повністю, просякаючи і напружуючи форми зсередини, з нутра їх. (Северіні, Карра, Пікабіа). Можна говорити навіть про мішану стадію кубофутуризму, де принципи кубістичного формотворення майже перемагають зокремі моменти статичности й статичного відчуття (Соффічі).

Крім того, є ще одна важлива риса першої фази. Це—зв'язок з виобразувальними моментами малярської форми. Тут ми ще зустрічаємо залишки, сказати б так, рудименти конкретних образів, що відзначається навіть у відповідних назвах картин—„Бульвар“ Северіні, його ж „Пейзаж“, „Жінка, пляшка і будинок“ Карра, скульптури Боччіоні та інш.

Отже, тут можна вбачити певні ознаки речевости, образотворчого її виявлення.

У другій фазі панує цілковито динамізм та абстрактивізм форми (безречевість).

Мистець цікавиться не конкретним, реальним рухом людини або машини, а рухом у його абстрактній формі, рухом, як таким. (Балла, Боччіоні, Пікабіа).

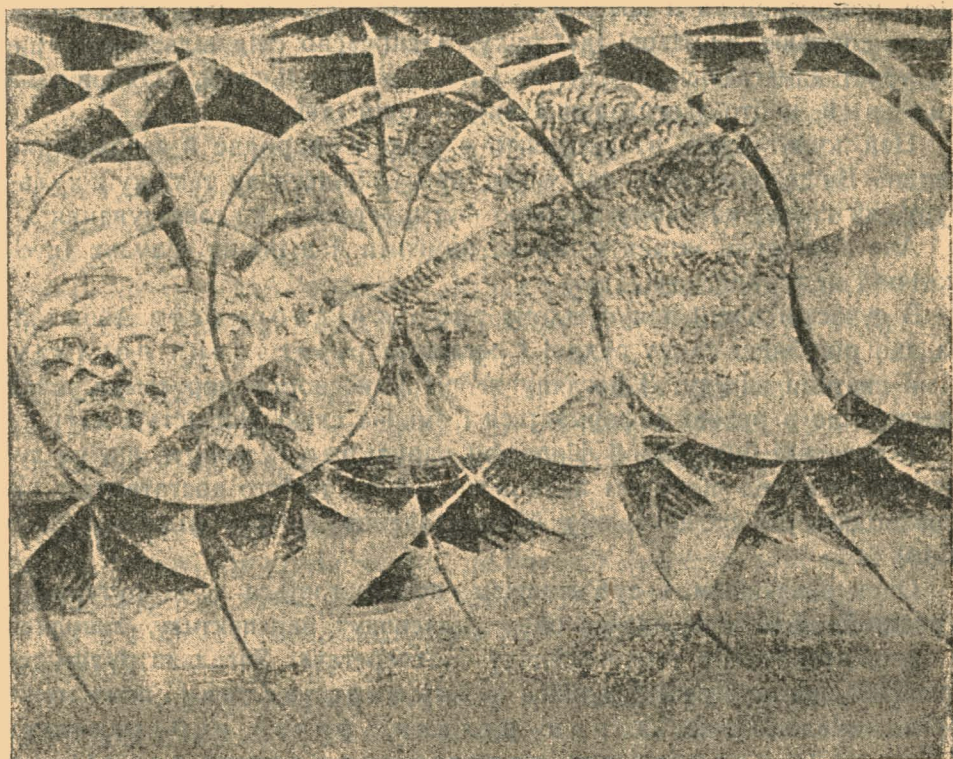
Ось художник малює „Швидкість“, „Динаміку“, „Рух світла“ або „Рух атмосфери“ (Балла) і, треба віддати йому належне, знайдені форми справді оригінально й переконливо передають відповідну ідею. Тут уже панує стихія невпинного шаленого руху нашої доби, почуватись енергія нелюдського тиснення й напруження, немов глядач відчуває рекордну швидкість гоночного авта або літака. Це, можна сказати, експресія аеродинамічного сприймання, його нових і „безмежних“ можливостей.

У цих картинах немає переймання кубістичних форм: принципи побудови тут цілком інші. В кубістичній картині можна бачити систему замкнених елементів, розташованих навколо якогось центру; звідсіля, схильність до овальної форми композиції і загальна стабільність елементів, не зважаючи на їхню часом велику розпорошеність.

Мистець-футурист для виявлення ідеї руху вживає відмінних метод композиції, визначаючи загальні доміантні лінії руху й динаміки; в складній композиції може бути декілька таких керівних ліній, що перетинають одна одну, але вираз основної ідеї від цього

не втрачається, а навпаки підкреслюється. Цього підкреслення досягається методом паралельних, рівнобіжних формацій (основних ліній, форм, елементів, тіней, кольорів), що ніби наздоганяють одна одну. (У Балла — прості косі перетинають напівколові лінії, чим досягається вражіння великого напруження, тиснення, льоту — його „Швидкість“).

Відмова від обсяговости й площинний характер загальної композиції відповідають виразові абстрактної ідеї руху, можна сказати, навіть підсилюють передавання й експресію динаміки. Бо об-



Балла

Рух атмосфери

сяговість виявляє місткість, вагу, масу, інерцію, цебто елементи, протилежні силі й рухові. Тому зрозуміло, що звичайної тривимірної перспективи немає в футуристичних композиціях, бо вона просто непридатна тут, як засіб виявлення. Натомість можна говорити про площинний вираз певної багатопляновости елементів, які, хоч їх і не будується в глибину, стремлять у напруженні й круглянні руху з різних точок зору і навіть ніби з різних площин, поданих у „спресованих“ від напруження пляніметричних схемах.

Зрозуміло, що рух, динаміку, напруження, швидкість не можна виявити лише простими лініями: тут потрібні різні види кривих,

елементарних і вищого порядку, що у взаємному сполученні, перетинанні й рівнобіжності дають нові інтересні комбінації й експресивні ефекти. (Див. у Балла „Рух атмосфери“).

Щодо загальної композиційної схеми, то ідея руху вимагає будови незамкненої форми, бо невідомо, де почався і де закінчиться рух, як такий, абстрактного й космічного характеру. Тому композиційна схема виявлення руху дає вираз невизначеної безмежності, яка хоча й урізана фактичними рямками картини, потенціально може продовжуватися без краю.

Це, в даному разі, не можна визнати за недолік, бо ця незамкненість композиції та її потенціально безмежність не шкодять, а навпаки сприяють виразові ідеї руху. Одночасно слід відзначити, що футурист намагається подати не випадковий будь-який, а відповідний типовий, цебто узагальнений вираз даної ідеї.

Цей культ руху в футуризмі є цілком природне й закономірне явище. Вище була мова про місто, про урбаністичну техніку й культуру, як ґрунт, на якому виростало футуристичне „світовідчування“.

Але аналогічні моменти можна помітити й в інших галузях ідеологічної продукції.

В сучасній науці панує відома теорія відносності Айнштейна, що розглядає світ у рухові і легалізує різні точки погляду, різні системи виміру. З погляду теорії відносності нерухомих речей немає, тіло в рухові деформується і змінює свою місткість і масу.

В сучасній буржуазній філософії панує релятивізм, що не зупиняється перед підривом наукового знання та його достатності. Це призводить до суб'єктивізму й виправдання всякого фідеїзму (прав віри).

Оцей релятивізм і суб'єктивізм спостерегається і в футуризмі. Традиційний реалізм визнає одну „клясичну“ перспективу, виходячи з одної непорушної точки погляду спостерегача. Загальна рухомість (речей і спостерегача) узаконює різні перспективи, яких може бути чимало. Отже форми рухомих речей перетинають одна одну, просякають, натискають одна на одну і через це мають різновимірний характер: одні елементи речі надто великі, другі, навпаки, надто малі, або й зовсім зникають.

Суб'єктивний релятивізм футуристичного малярства виявляється не лише в цім принципі многозначної перспективи.

Цей суб'єктивізм розкривається надзвичайно яскраво в самім спосібі або самій методі виображення зовнішнього світу.

Традиційний реалізм прагне об'єктивного передавання, виразу того, як річ або явище є саме собою, незалежно від суб'єкта, що дивиться ніби зовні.

„Футуризм малює світ із середини: все на нього стремить і він на все. Малюючи людину, він малює також усе те, що людина бачить і все, що є в її голові. В картині елементи свідомости повинні бути

поруч з елементами зорового світу. Картина повинна бути синтезою того, що бачиш і що згадуєш<sup>1)</sup>.

Звідсіля повна примхливість і крайній суб'єктивізм футуристичних творів. У картині може бути змішане все, що тільки забачеться мистцеві. Не дивно ж, що часто футуристичні „картини“ незрозумілі абсолютно нікому, навіть самому авторові.

З приводу таких картин в одному романі можна прочитати :

— „Будь ласка, подивіться на ці дві картини. На одній з них намальовано стару бабу, а на другій — дощ у горах. Ви повинні мені сказати, де саме баба і де саме дощ“. (Честертон).

Щодо проблеми кольору і вживання фарб, то футуризм становить певну відміну від кубізму. Там прості, сухі геометричні форми не вимагають кольорової інтерпретації або підсилення кольором виразності форми. Форма має сама в собі силу, фарба є лише допоміжна функція. Звідсіля байдужість до фарби в кубізмі.

У футуристичній оргії фарб слід вбачати певну реакцію проти кольорового аскетизму кубізма. З цього погляду, футуризм є більше мальовничий „світогляд“, ніж кубізм.

Футурист не боїться ніякої сполуки фарб, ніякої кольорової какофонії або дисонансу. Навпаки, що різкіше сполучення двох чи трьох фарб, то більше він радіє; він навмисне навіть шукає невиданих сполучень, подібно до того, як сучасний музикант шукає нечуваних акордів, не лякаючися дисонансів і ламаючи закони традиційної гармонії (Дебюсі, Скрябін, Стравинський; атоналізм, „музика шумів“, джаз - банд).

Гомін і галас сучасного міста, невпинна метушня, загальний одноманітний сірий тон спричинилися до потреби винайти такі нові сполучення фарб чи тонів, щоб їх одразу було помітно й одразу виділено із загальної одноманітності, щоб відрізнити і відтінити їхнє сприймання.

Перевантажені „нерви“ міського мешканця, його неврастенічна уява вимагають надмірного силою подразника, щоб залишити „слід“.

„Слово должно входить в сознание туго, как смазной сапог“ — віщає футурист (Крученых).

А формалісти — теоретики футуризму обґрунтовують принцип „очуднення“ (остранення), як істотний і невідмінний момент естетичного сприймання (В. Шкловський).

Дика „словотворчість“ футуристичних поетів, дика „музика шумів“ футуристичних музик, нарешті, дикі кольорові ребуси футуристичних мистців — є, очевидно, явища одного порядку, шукання нових естетичних засобів за принципом „очуднення“.

Щодо змісту, то футуристичну продукцію в галузі малярства слід визначити й кваліфікувати, разом з попередніми занепадницькими

<sup>1)</sup> И. И о ф е. Кризис современного искусства, Лнгр. 1925, стор. 36.

течіями, як свідомо беззмістовну, коли не вважати за зміст намагання виобразити рух і динаміку урбанізму. Тут зміст цілком розчиняється в формі, в розв'язанні поставленої тої або іншої формальної проблеми.

Теоретики футуризму свідомо зводять проблему змісту в мистецьким творі до проблеми мистецької форми, вважаючи, що зміст загалом покривається цілеспрямованістю форми, що сюжет твору посідає другорядне місце, що форма навіть зовсім і не залежить від сюжету (змісту). Істотна ознака мистецького твору, на думку формальної школи, є в мистецькій формі. А зміст, тематика, сюжетність — це так, другорядні, майже випадкові атрибути мистецької речі.

Виходячи з такого „мистецького світорозуміння“, цілком природно буде дійти висновку, що для мистця абсолютно неважно, що саме виображувати, а першорядної, надзвичайної ваги набирає лише питання, як саме це (однаково що) виображувати.

Так формалізм у мистецтві завжди визначається байдужістю до змісту, беззмістовністю, безідейністю.

Формалізм у мистецтві є завжди вираз вихолощеної клясової психології, що втратила вже інтерес до змісту, якій вже немає чого сказати.

Формалізм у мистецтві є завжди виявлення ідеалізму в мистецьким світовідчутті; це є вид певного мистецького ідеалізму, якого додержують часом навіть не усвідомлюючи собі цього.

Філософський ідеалізм теж завжди тяжить до формалізму (платонізм, кантіанство, особливо марбурзька школа Когена, гусерліанство, нео-томізм та інш.).

Формалізм у мистецтві легко звироднюється в безпредметність, в голий абстрактивізм: чиста форма довіле сама собі.

Традиційний реалізм був речевий і конкретний щодо змісту (напр., руська школа „передвижників“). Це є вираз реалістичного світовідчуття.

Ідеалістичне світовідчуття, навпаки, відвертається від конкретної реальності і шукає виразу сил поза цією конкретною речевістю. Не конкретне, а загальне, не видиме й безпосередньо сприйнятливим, а невідоме, що можна схопити не оком, а розумом, — от що стає за об'єкт виображення в сучаснім мистецтві. Не речі або явища, а ідеї, до того ще ідеї чисто формального характеру стають тематикою в сучаснім малярстві (напр., ідеї руху, тяжіння, просякання, ваги, місткості, становлення речі, суті речі, будови її тощо).

Такий абстрактивізм у малярстві є „криводзеркальний“ аналогон подібного процесу, що відбувається в математиці, фізиці, хемії, біології та, звичайна річ, у філософії.

Шлях до потрібних науковому мисленню узагальнень часом лежить через фіктивні поняття, як корисні інструментальні за-

собі або підпори мислення. Цим фікціям насправді в дійсності може нічого конкретного не відповідати (напр., символ  $\sqrt{-1}$ , трансфінітне число, матагеометрія  $n$ —вимірів; хвиляста будова атома за феноменалістичною теорією Гайзенберга і Шредингера; хемія на електричній основі, в біології—поняття гена, „рефлекс мети“ та інш.), але вони відіграють надзвичайно корисну роль в певній галузі наукової продукції. Наукова абстракція не втрачає своєї вартости лише тоді, коли не губиться зв'язок з реальністю. Абстракція науки не переходить в абстрактивізм.

Мистецтво, що характеризується абстрактивізмом, ховає в собі величезну небезпеку, велику внутрішню хворобу.

Мистецтво взагалі, всяке мистецтво живе образами.

Мистецьке мислення є образне мислення, що наближається до т. зв. речевого або конкретного мислення.

Там, де образ конкретний (значить більш-менш об'єктивний), заступається абстрактним символом, вільно, суб'єктивно вишуканим, надуманим, вигаданим, там мистецтво попадає в надзвичайно гостру антиномію (протириччя).

Мислення абстрактними символами не є мистецьке мислення. У кращім випадку це буде трактат у фарбах. Але трактат має рацію лише тоді, коли він зрозумілий, цебто має об'єктивістичний задум та будову. Незрозумілий трактат нікому ні для чого непотрібний.

Абстрактивізм футуристичного (або кубо-футуристичного) малярства був лише переконливою ілюстрацією та доказом цього. Безречевість футуристичного малярства була виявленням не лише його ідейної беззмістовности, як засіб анархічного бунтарства проти задубілих форм традиційного мистецтва: це разом з тим було виявленням і внутрішнього безсилля витворити щось соціально-варте.

Неясний суттю, невиразний змістом безпредметний протест інтелігентського футуризму в дореволюційні часи був за симптом глибокого розкладництва й гниття буржуазної психології напередодні великих соціальних катаклізмів.

Потрібний був Жовтень, щоб прочистити занепадницьку атмосферу футуризму, живі сили якого поволі переходять з попутництва революції на рейки соціалістичного будівництва.

## VI. СУПРЕМАТИЗМ

„Вещи исчезли, как дым, для новой культуры искусства, и искусство идет к самоцели — творчеству, к господству над формами природы“.

К. Малевич

Супрематизм, як один із сучасних напрямів у малярстві, заслуговує на увагу не через якість або значіння власної продукції, яка стоїть під великим сумнівом, а через те, що в цьому напрямі симптоматично й виразно визначилися основні тенденції попередніх розглянутих напрямів.

Супрематизм є найяскравіший вираз сучасного абстрактивізму в малярським мистецтві.

Крім того, супрематизм подає й досі свій голос у поточній критичній літературі, до того ще й в українській<sup>1)</sup>.

З генеалогічного погляду супрематизм походить від кубізму і футуризму, як від батька й матери.

Основна засада супрематизму — вимога для мистецтва свідомої, абсолютної безречевості і створення нових форм. Існує, на думку супрематизму, взагалі дві основні форми мистецтва: речеве й безречеве.

У речевій стадії мистець наслідує „натуру“, він прагне виобразити її, „як вона є“.

„Мистецтво натуралізму є ідея дикуна — прагнення передати видиме, але не створення нової форми“ — говорить фундатор супрематизму Казімір Малевич<sup>2)</sup>.

Натуралізм є невірний шлях мистецтва, бо „передавання реальних речей на полотні — є мистецтво вправного репродукування і тільки. І між мистецтвом творити й мистецтвом повторити — велика різниця“.

<sup>1)</sup> Статті К. Малевича в „Новій Генерації“ 1928 — 1929 р.

<sup>2)</sup> „От кубизма и футуризма к супрематизму — новый живописный реализм“. М. 1916, стр. 8.



Відповідно до цього є два типи світовідчужання — мальовничий і немальовничий або практично-життєвий.

Натуралізм є виявлення немальовничого світовідчужання, бо тут мистецтво живе не собою, а річчю.

„Малярство було естетичною стороною речі. Але воно ніколи не було самособійне, самоцільне<sup>1)</sup>“.

Справжнє мистецтво є безречеве мистецтво, в ньому річ цілковито зникає.

Тут уперше виявляється справжнє, мистецьке світовідчужання, тут уперше ставиться серйозно проблема форми. Речеві стадії мистецтва по суті не знають форми, не усвідомлюють навіть справжньої мистецької мети твору.

Мистець є вільний творець, а не вічний грабіжник. Натураліст — це свідомий плягіатор.

Лише абсолютна творчість може вивести мистецтво на правильний шлях.

„А це можливо тільки тоді, коли ми позбавимо всі наші мистецтва міщанської думки сюжету й привчимо свідомість сприймати в природі все не як реальні речі й форми, а як матеріал, з якого треба створити форми, що не мають нічого спільного з природою“.

Безречеве мистецтво насамперед ставить проблему про „елементи, що формують“.

З допомогою цих елементів формувального порядку можна виобразити й передати або певні форми мальовничого світовідчужання (кубізм та його різні види, футуризм) або виявити ці самі форми безпосередньо, як такі (супрематизм).

Речі мають практично-функціональний зміст, утилітарне призначення; через це їхні форми можуть не відповідати формам мальовничого світовідчужання. Тому треба не переймати, а творити нові форми, цілком самобутні й самоцінні.

Речевість завжди тримала в полоні мистецтво. Навіть такі угруповання в малярстві, як кубізм і футуризм, де проблему форми й малярської пластики було поставлено найяскравіше, не спромоглися остаточно визволитися з-під ярма речевості.

Отже, зовсім відкинувши всяку речевість, перейти до створення чистих мальовничих форм, які нічого не переймають і нічого не повторюють,— у цьому завдання мистецтва.

Безречеве мистецтво може здаватися за абстрактне й відірване від життя мистецтво.

„Навпаки, з погляду мальовничого світовідчужання, всяка річ — абстрактна річ, що вимагає мальовничої конкретизації в малярським відтворенні. Насправді ж „безречеві“ мистецтва — як найконкретніші

<sup>1)</sup> Малевич. „От куб. и фут. к супрематизму“, стор. 12.

щодо суті й виявлення якогось світовідчуження — не можуть бути „абстрактні“ — пише в своїй статті К. Малевич<sup>1)</sup>.

Отже, за супрематизмом виходить, що безречеві твори в суті справи „конкретні“, бо вони або виображують певне мальовниче світовідчуження або сами по собі є самобутні й самодостатні речі.

Справжня творчість є не переймання, а творення з нічого.

„Форми супрематизму є доказ уже побудови форм з нічого, знайдених інтуїтивним розумом<sup>2)</sup>. І ще далі:

„Супрематизм — початок нової культури: дикуна<sup>3)</sup> переможено як мавпу“.

... Наш світ мистецтва зробився новий, безречевий, чистий.

Зникло все, лишилася маса матеріялу, з якого будуватиметься нову форму.

У мистецтві супрематизму форми житимуть, як і всі живі натури.

... Новий мальовничий реалізм є якраз мальовничий, бо в ньому немає реалізму гір, неба, води<sup>4)</sup>...“

Після таких високих засад, на яких будується нове безречеве мистецтво, природньо запитати, які ж то нові самобутні й самоцінні форми створює супрематизм.

На це запитання знаходимо таку відповідь:

„Квадрат — не підсвідома форма. Це творчість Інтуїтивного Розуму. Лице нового мистецтва. Квадрат — живе царственне немовля. Перший крок чистої творчості в мистецтві. До нього були наївні виродки і копії натури“<sup>5)</sup>.

Така відповідь дуже розчаровує й скидається навіть на звичайну „епатацію“ і блюзнірство.

Тут справді, як це часто буває, гора народила мишу.

Крім того, зовсім незрозуміло, чому то супрематистові здається квадрат за нову форму. Що тут саме нового? І чому це не переймання? Квадратів безліч існує в природі, особливо серед речей утилітарного вжитку, що мають за Малевичем цілком протилежну функціональну будову й форму мальовничому світовідчуженню, вираз якого, очевидно, є оцей жалюгідний нікчемний чорний квадрат.

Цей чорний квадрат („царственный младенец“) народився 1916 р., до останніх років він виріс і почав розпліджувати нові супрематичні форми.

Настояючи на звільненні від життєвих утилітарних функцій, як протилежних мальовничим, супрематизм намагається створювати нові

1) „Нова Генерація“, 1928, 2, стор. 118.

2) „От куб. и фут. к супрем.“, стор. 22.

3) Очевидно, з його натуралізмом.

4) Там саме, стор. 28.

5) Ibidem, стор. 28. Тут же прикладається портрет цього „царственного младенца“ : чорний квадрат на білому.

форми з допомогою „елементів динамічних, статичних, магнетних і інших, які існують у світі<sup>1)</sup>“.

Отже, нові форми супрематизму й тепер не дуже складні, зберігаючи, очевидно, простоту квадрату, як спадщину.

Тепер ми можемо бачити щось подібне до урізки кола (дуги), який перетинається кільканадцятьма різної величини прямокутничками і це все. Як видно, фантазія супрематиста не дуже вибаглива і задовольняється найелементарнішими формами, які невідомо чому здаються новими, самобутніми, живими, навіть „новими реальностями<sup>2)</sup>“.

Чи треба доводити всю недоречність цього напрямку та викривати внутрішню неспроможність і безсилля його? Супрематизм не хоче переймати, а одночасно вводить (або краще сказати, хоче ввести) „низку елементів динамічних, статичних, магнетних та інших, які існують у світі“, як засіб виявити мальовничу форму.

Та хіба ж це не переймання з природи, з натури, з реальності, з утилітарних та натуральних речей, які на гадку Малевича, цілком протилежні мальовничим чистим формам?

Усі ці елементи — динамічні, статичні, магнетні та інші існують і в природі і в штучних речах практичного вжитку (особливо в машині або в науково-лабораторнім знарядді).

І що то саме розуміти, напр., під динамічними елементами або статичними?

Динамічні елементи намагався виявити футуризм, той самий футуризм, на який плює та й усіх закликає плювати фундатор супрематизму („футуризм брошен нами и мы, наиболее из смелых плюнули на алтарь его искусства. Но смогут ли трусливые плюнуть на своих идолов? Я говорю вам, что вы не увидите до той поры новых красот и правды, пока не решитесь плюнуть“<sup>2)</sup>).

Але футуризм не завжди невдало тлумачив цей динамізм елементів, далеко гірше ніж, скажімо, імпресіоністи або японське мистецтво кінця XVIII — поч. XIX ст. (гравюри Хукусаї), що справді відбили в своїх творах рух, життя руху в природі і в місті.

Елементи статички ще яскравіше визначено в історії мистецтва ніж елементи динаміки: момент статички завжди підкреслено в примітивнім, архаїчнім мистецтві, а також у класицизмі різних епох.

Щодо магнетних елементів та інших, „які існують у світі“, як напр., промінньова енергія протоматерії, що проймає собою все, то натяки або аналогії на виображення цих елементів теж можна знайти в деяких новітніх художників, напр. у М. Чурлянса, Боччіоні, почасти в Ларіонова („лучизм“) та інш.

1) „Нова Генер.“, 1928, 2, стор. 117.

2) „От куб. и фут. к супр.“, стор. 13. Аналогічні побудови дає в своїх композиціях ван Десбург та в своїх „Проунах“ (літографіях) Лісіцький.

Отож і виходить, що претензія на новаторство, на створення чогось абсолютно нового, невиданого й нечуваного зовсім не обґрунтована в супрематизмі, якому через це саме й доводиться задовольнитися самогіпнозою з допомогою згаданого чорного квадрату.

Випробувавши свої сили на футуризмі, експресіонізмі, кубізмі, Малевич дійшов до супрематизму, як голого послідовного абсолютного формалізму малярської фактури.

Малярство для супрематиста є передовсім „колір і кольорова композиція, побудована з урахуванням ваги, швидкості й напрямку руху“.

Знов у такому визначенні малярства немає ні ясности, ні особливій новизни<sup>1)</sup>.

Завжди в справжнім малярстві колір і кольорова композиція посідали визначне місце (напр., венеційська школа або імпресіоністи), але не самобутньо й самодостатньо, бо малярство є щось вище, ніж та метушня с фарбами, до якої знижує мистецтво супрематизм.

Щодо ваги, швидкості й руху, то це добре, коли ці моменти в разі потреби і в міру змоги виображує в той або інший спосіб мистець. Але виобразити абстрактну вагу, вагу саму в собі, або швидкість і рух самі в собі, незалежно й відірвано від реальних процесів або речей — це пустопорожня гра, яка лише недоукові може здаватися за серйозну пропозицію. Математика й фізика, як вище з'ясовано можуть мати умовні символи для визначення цих елементів — ваги, швидкості, простору, часу, але ці символи набирають сили й значіння лише тоді, коли їх не відривається від реальних процесів. Математичні й фізичні символи (формули) самі собою ніякого значіння не мають. Тому й поготів такий дикий абстрактивізм не личить мистецтву, бо одразу стає очевидно, що високими вченими словами „новатор“ приховує власне безсилля й неспроможність на справжню творчість.

Зрозуміло, що супрематизм є виявлення крайнього ідеалізму в мистецтві, як усякий крайній формалізм.

Ствердження мальовничого світогляду, як абсолютно протилежного практичному утилітарному світоглядові, ствердження творчих прав самостійного Інтуїтивного Розуму (з великої літери) в мистецтві, що, як богостота, творить цілком нові речі, нові реальності — є достатня красномовна ілюстрація ідеалістичного характеру супрематизму.

Супрематизм ненавидить усякий натуралізм, як негідний вид мистецтва або й зовсім не мистецтво. В цій ненависті заховано втікання від життя, від природи в царство чистих мальовничих форм, у царство чистих мальовничих ідей.

---

<sup>1)</sup> „Кубізм був перший, що хотів з картини зробити об'єкт, а не рід панорами“ — говорить, напр., Ozenfant, La peinture moderne, p. 138.

Це надзвичайно нагадує Платона, який теж з великою зневагою ставився до натуралізма; для нього мистецтво, що переймає, було „тінню тіні“ справжньої (ідеальної) реальності.

Для Платона справжня реальність — вічні, незмінні, чисті ідеї; для супрематиста мальовничі форми є чиста, самобутня і незалежна від утилітарних функцій життя реальність.

Для платоніка явища перебувають лише силою ідей.

Для супрематиста — теж вільно знайдені інтуїтивним розумом чисті мальовничі форми є законодатні форми для речей утилітарного життєвого призначення.

Отже, крайня ідеалістична природа, навіть метафізична суть супрематизму не підлягає жодному сумніву і можна лише дивуватися, як дехто має намір вважати або навіть вважає супрематизм за ліве, революційне мистецтво<sup>1)</sup>.

Це цілком реакційна, свідомо й переконано реакційна мистецька ідеологія.

У занепадницькі часи завжди помітно тяжіння до ідеалізму, містики та всякої психічної „еквілібристики“. Істерики дами з вищого світу з охотою починають культивувати спиритизм і різне богошукання.

Супрематизм є щось подібне до цього спиритизму в мистецтві: це теж є наївна дичина, відірвана від життя, яку однак, проповідується з великою серйозністю<sup>2)</sup>.

Та залишатися в добровільнім „затворі“ чистих мальовничих форм, вікувати з чорним квадратом — не вистачить сили навіть у супрематиста. Тому не дивно, що його тягне до життя, до бурхливої кипучої реальності з її справжньою динамікою.

Аскет чистої форми починає будувати „архітектони“, цебто чисті архітектурні композиційні форми.

Безперечно, вони знову зветься „динамічними архітектонами“, хоч у них стільки ж динаміки, як і в колишньому чорному квадраті.

Знов і тут не можна знайти новаторства, бо тут теж переймання, яке, як злий ворог, по п'ятах переслідує супрематиста. Супрематичні архітектони переймають форми сучасної архітектури конструктивістичного напрямку (типу Корбюзьє, Мендельсона післявоєнної доби, Пельціга, Тавта та інш.) і подають ці форми у вільному компануванні. Тут знову панує той самий абстрактивізм, цебто поставлення архітектурного завдання — композиція простору й маси-матеріалу, відірвано від конкретної мети, реальної цілеспрямованості

1) Див. довідку О. л. Гана про К. Малевича в „Нов. Генер.“, 1928, № 2.

2) До речі, перший твір К. Малевича не лише змістом, а зовнішньою формою нагадує таку проповідь високих неземних істин. Див. його „От кубизма и футуризма к супрематизму“.

цього завдання. Архітектура є „утилітарне“ мистецтво, бо споруджень без доцільного призначення ніколи не будувалося і не будуватиметься. Але конкретна мета зумовлює ставлення й розв'язання завдання. Нічого цього в архітектонах Малевича немає. Так, діти, часом граючися в кубики, складають кращі „архітектони“ без усякого напруження й мудрування.



К. Малевич

Супрематизм

## VII. НА ПЕРЕЛОМІ

Крайній необачний суб'єктивізм попередніх течій, що свідчить про глибокий розкладницький процес у надрах сучасного буржуазного мистецтва, спричинився до цілковитої розгубленості й утрати чуття об'єктивної міри та соціальної вартості в мистецтві. Останнє замість ролі соціально-виразної мови обернулося на вибагливі витівки поодиноких естетів форми або незначних мистецьких інтелігентських угруповань. Гасло суб'єктивізму було проголошене ще в імпресіонізмі, але тут органічний зв'язок з природою ще не було втрачено.

Дедалі глибше й глибше бацила суб'єктивізму роз'їдає організм сучасного мистецтва. В кубізмі, футуризмі та в інших споріднених напрямках суб'єктивізм правив свої оргії. Відкинувши всякий зміст, як такий, проголосивши ідейний зміст твору за літературщину, сюжет твору — за анекдоту, мистецтво зайшло в такий стан, що мусіло або конати в самогубстві дикого суб'єктивізму або шукати десь порятунку.

Зрозуміло, що такий порятунок можна шукати лише в напрямі об'єктивізму, коли мистецтво хоче жити й відігравати певну соціальну роль.

Проголосити замість індивідуалізму певний універсалізм, знову знайти втрачену соціально-виразну мову мистецтва — це зробилося гаслом найновітніших течій, що шукають виходу з прикрого стану повного занепаду.

Такі зворушення в бік шукання соціального виразу вже помітні напередодні великої імперіялістичної війни та й підчас самої війни (напр., німецький експресіонізм). Але з більшою силою й виразністю вони проступають якраз після війни, відбиваючи дві основні тенденції: консолідацію та тимчасову нетривку „стабілізацію“ капіталу, що переміг, і розгубленість, розчарованість, песимізм капіталу переможеного, якому власна катастрофа вважається за катастрофу всесвіту.

У першій випадку ми маємо європейський конструктивізм та споріднені з ним течії (напр., неокласицизм). У другій

випадку — згаданий німецький експресіонізм та споріднені з ним течії.

Аналізуючи обличчя цих новітніх течій, треба весь час відрізняти теоретичну платформу або ідеологічну спрямованість цих течій від їхньої практики, їхні „слова“ й „діла“, які часто надзвичайно розходяться. В цім розходженні заховано безумовно суперечливу природу сучасного капіталізму. Основна риса цих течій — напружена боротьба суб'єктивізму й об'єктивізму, як двох мистецьких світоглядів. Стало ясно, що шлях суб'єктивізму для мистецтва загибельний і шкідливий. Сучасні мистецькі напрями від смерти прагнуть до життя. Але-ж як саме знайти оцей шлях до визволення мистецтва з лабет суб'єктивізму й занепадництва — в цьому основна проблема мистецьких шукань наших днів. Природу мистецтва, його соціальне призначення і вартість та його майбутню долю можна розуміти по-різному. Тим то й шляхи визволення мистецтва визначається на сьогодні надто різноманітні.

Можна вважати, що треба виправити помилки таких течій, як от кубізм і футуризм, зберігаючи та вдосконалюючи основні тенденції цих течій.

Слід очистити форму від випадкових нашаровань мистецького суб'єктивізму.

Цим шляхом хоче йти французький пуризм.

Можна вважати, що основна хвороба сучасного мистецтва — це його пустопорожність, безмістовність, безідейність, вузький, однобічний, сліпий культ форми. Пустий формалізм мистецтва призводить його до звироднення.

Врятувати мистецтво можна лише тоді, коли воно зробиться високим виразником соціально-вартого змісту, коли мистець знову, як колись, стане за пророка.

Цим шляхом іде німецький експресіонізм та його наслідувачі.

Можна вважати, що сучасне мистецтво заходить у безвихідь і втрачає вартість через шкідливий інтелектуалізм, що роз'їдає мистецьку творчість. Отже треба визволити мистця з-під ярма розсудкової стихії і дати повну волю підсвідомому началу, що повинно врятувати й „омолодити“ мистецтво. Цей шлях інтуїтивізму обирає собі сучасний сюрреалізм.

І, навпаки, можна гадати, що розкладницьку атмосферу сучасного мистецтва треба лікувати наукою, числом і мірою, гарним знанням законів мистецтва взагалі й малярства зокрема.

Годі покладатися на чисту „інтуїцію“, якою часто мистець приховує своє неумцтво й безталанність. Треба знов учитися в старих майстрів-клясиків. Цим шляхом іде (італійський) неоклясицизм.



Нарешті, можна вважати, що безпорадний стан сучасного мистецтва є природний і закономірний наслідок глибоких технічних, економічних і соціальних зворушень, які по суті не мають аналогій у минулому.

Нова техніка втворює шляхи майбутнього життя й стилю. Даремно й непотрібно чіплятися за старі мистецькі форми та й поготів за „чисте“ мистецтво (всякого роду станковізм).

Лише техніка може оживити мистецтво. Лише техніка може створити новий стиль і нові мистецькі вартості.

Не відірваність, а вростання мистецтва в саме життя, у безпосереднє виробництво може скерувати на правильний шлях розвитку мистецтво. Це шлях — конструктивізму.

## VIII. ПУРИЗМ

„Пуризм народився з кубізму. Він є передовсім техніка, заснована на вивченні оптичної чутливості та сполученні ідей із сприйманням“.

Озанфан і Жанере  
(La peinture moderne, p. 161)

Кубізм був напрямом такої напруженої енергії, що з його джерел вийшло декілька нових течій із різними фізіономіями мистецтва його природи та його завдань.

Такі теперішні напрями, як от пуризм Озанфана або машинізм Леже, неоклясицизм Северіні і, нарешті, конструктивізм ведуть свою генеалогію від кубізму. Цей факт слід брати на увагу, оцінюючи значіння та художню вартість цих напрямів, бо ця спадщина завжди дає себе почувати.

Але кожний із згаданих напрямів по-різному наслідує кубізм і в цій різноті виявляється певні властивості того чи іншого напрямку.

Французький пуризм визнає основні засади кубізму за правильні. Він також обстоює чистий формалізм мистецтва. Цей формалізм пуристи звать чистою лірикою форм або чистим ліризмом. У виявленні цього чистого ліризму форми є справжня природа малярства. Від Інгреса, Сезана, Сейра через Матіса до Пікассо й Брака лежить шлях сучасного мистецтва. Це є шлях поступового звільнення, визволення мистецтва від неналежних йому завдань. У кубізмі виявляється з найбільшою силою ця перемога чистої ліричної форми. Матіс був, на думку пуристів, передостаннім літератором, цебто в нього є ще сюжетність, тематика натури. У Пікассо й Брака зникає сюжет, як такий, підпорядкування натурі, починає панувати чиста форма, чистий ліризм.

Яка ж то є справжня форма сучасного мистецтва?

Пуризм відповідає на це питання так, що справжню форму слід шукати в стилі сучасного міського життя, в сучасній урбаністичній культурі. Природа вся в безладді форм, у хаосі ліній.

В урбаністичній культурі панує порядок чіткої, ясної, простої геометричної форми. Всюди помітно дух геометричного упоряд-

кування: всі речі вжитку, приладдя, машини, будинки, вулиці — все має ту чи іншу просту геометричну форму або сполуку цих форм. „Геометрія на сьогодні є всеприсутня і всемогутня, вона впливає (agit) на наші почуття і на наш розум“ — зазначає з приводу геометричного характеру міського оточення пурист Озанфан. Отже урбаністична культура відповідно формує нашу психіку, яка так значно відрізняється від психіки мешканця доіндустріального міста.

Машинізм сучасного міста зворушив все, змінив наше життя й нашу свідомість. Віднині „почуття людини, її очі як ніколи захоплені геометричною ясністю“.

Бо „людина є тварина геометрична“, бо „дух людини є теж геометричний“<sup>1)</sup>.

Ідеальна форма, яка існує в природі, це кристаль. У кубізмі якраз і виявилася оця тенденція до кристалю, до кристалюватих форм. Та не лише в зовнішніх формах кубізму, а головне в суті кубізму, який намагався побудувати картину так, щоб її зовнішні окремі частини були так внутрішньо зумовлено внутрішньою природою його. Цей задум або цю тенденцію кубізму пуризм цілком вітає і приймає.

Але кубізм схибив з правильного шляху, бо не знайшов потрібної для мистецтва універсальної мови.

Кубізм розгубився в безлічі й у безладді форм, замість простоти і ясности в ньому помічається метушня форм. Кубізм пішов лінією виявлення суб'єктивних, індивідуалістичних переживань, не знайшовши загально-вживаної пластичної мови. В цьому його основна помилка.

Кубізм, таким способом, затемнив чистоту форми.

Отже — „очищення пластичної мови“ — стає за гасло пуризму. Щоб досягти цього, треба орієнтуватися, на думку пуристів, не на слабості людської природи, її вражливості, чутливості, афективності тощо, а на ті сталі (constantes) виявлення його природи, над якими час не владний<sup>2)</sup>.

Знайти універсальну мову плястичного виразу значить знайти клавіатуру виразних засобів для виявлення певних, визначених і яко мога універсальних реакцій.

Згідно з такою виразно-універсальною мовою ідеї і почуття мають природне сполучення з певними формами та кольорами.

Треба свідомо вживати тих або інших засобів мистецького виразу, спираючися на організований досвід, передовсім на науку.

Досвіди Гельмгольца. Кенігса й Бродена та інш. свідчать, що певні кольори викликають певну постійну реакцію. Є, наприклад, кольори, що збуджують, кольори „динамічні“; „кольори конструктивні або більш людяні (humaines) та інш.

<sup>1)</sup> La peinture moderne, p. 69.

<sup>2)</sup> Op. cit., p. 164.

Є отже певна гама кольорових тонів, на якій базується певна логіка кольорового виразу. Мистці користуються з цієї логіки несвідомо, емпірично, навмання; треба зробити таке користування свідомим і універсальним.

Є природні асоціації сприймань, які слід брати на увагу, будуючи згадану універсальну гама кольорів.

От, приміром, блакитний колір викликає асоціації повітря, плинності, далечини, глибини, цебто нагадує те, що в природі має такий колір — воду, небо, дальні предмети; рудуватий колір нагадує землю, земляне; зелений — асоціює з рослинністю і т. інш. На такій первісній гамі можна збудувати другий ряд вищої „клявіатури“ звичок і загального досвіду, що має спадщинний характер. Але рішуче слід уникати свавільності в доборі потрібних мистецтву елементів.

Отже, добравши як слід потрібні для картини елементи з погляду їхньої виразності й певного визначеного цілеспрямування, „можна, — говорить Озанфан, — створити картину, як машину, бо картина є діяпозитив, що має збуджувати (éveiller)“<sup>1)</sup>. Це твердження є основне для пуризму.

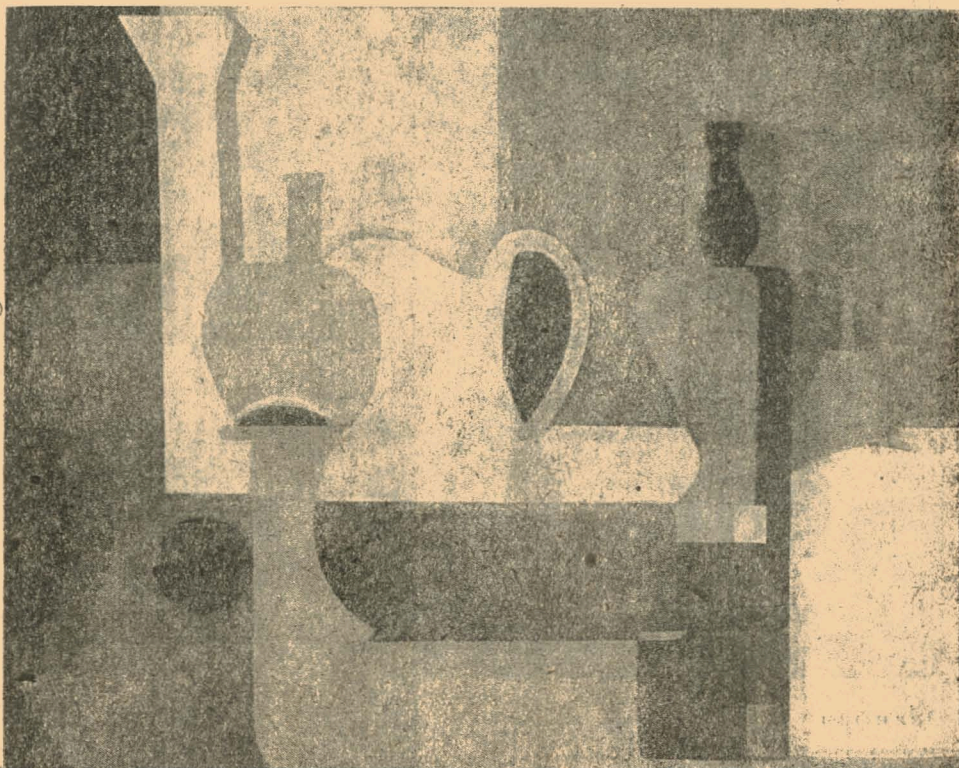
Щодо змісту (до сюжету), то й тут пуризм намагається посісти оригінальну позицію. Взагалі пуризм згоден визнати, що мистецтво повинно бути незалежне від природи, картина мусить бути якомога більше вином. Але картина, що є в суті справи лише симфонія кольорів та форм, є тільки орнаментальна сукупність; подаючи чисті форми, вона збуджує первісні, примітивні, „фізіологічні“ реакції, але разом з тим лишається на цій низькій фізіологічній стадії і не дає того, чого ми вимагаємо від мистецтва, а саме — „інтелектуальної емоції“.

Тим то пуризм іде шляхом природного добору (sélection mécanique), цебто надає перевагу тим речам, що ними людина користується для повсякденного вжитку, що є, сказати б так, ніби „продовженням“ його членів. Серед безлічі речей, що оточують людину, пуризм якраз зупиняється на тих, які прагнуть до типу або є типові, яких максимальну доцільність і корисність доведено самим життям, життєвим досвідом.

Хоча пуризм не цурається принципово жодної теми й не хоче замикатися у вузьке коло, але досі він свідомо обмежує свій вибір якраз цими загальноживаними й загальновідомими речами. Це в суті справи — стандарти речей, які через це мають безумовну перевагу перед іншими об'єктами. Такі стандарти, поперше, задовольняють наш розум у його прагненні до єдності й сталості; по-друге, вони всім зрозумілі і ясні, бо надзвичайно легко їх „прочитати“ (d'une lisibilité parfaite). Універсальну мову в мистецтві природно створити через виображення стандартів.

<sup>1)</sup> La peinture moderne, p. 167.

Щодо композиції, то тут пуризм, наслідуючи кубізму, відрізняється від останнього в розумінні принципів виображення речі; кубізм визнає за доцільне деформувати річ для потреб загальної композиції; пуризм вважає себе не в праві деформувати, змінювати стандарти; він припускає це в мінімальних розмірах у певних межах, не порушуючи „стандарту“. Ця „деформація“ у пуристів лише засіб збудувати синтетичну форму, яка тому набирає часто силуетного і площинного вигляду.



Озанфан

Композиція

Оригінальною рисою пуризму, яку слід визначити тут, є так зване подружжя речей (*marriages d'objets*), коли контури однієї речі становлять одночасно контури для другої сусідньої речі (напр., при виображенні пляшок або глечиків). Крім того, пуризм особливо підкреслює те, що не вдалося кубізмові—зробити синтетичну картину; цього можна досягти лише тоді, коли елементи в картині не будуть розпорошені і в повній анархії, а становитимуть певну гармонію і єдність.

Своєрідна естетика пуристів ставить також питання про поняття краси.

Пуристи рішуче заперечують ототожнення краси з почуттям приємного або задоволення. Партедон, напр., вважається за шедевр, але є такі, кому він зовсім не подобається. Гедоністична естетика, на думку пуристів, завжди хоріє і хорітиме на суб'єктивізм, бо вона йде лінією суб'єктивних приємностей і неприємностей. Слід залишити такі „кухенні“ визначення краси і стати на науковий шлях, вважаючи за красу те, що збуджує, хвилює, а не те, що подобається.



Озанфан

Жінка біля криниці

„Краса не є насолода; краса є певного роду інтенсивна емоція“ — кажуть пуристи. Стоючи на такому естетичному ґрунті, можна йти досить об'єктивним шляхом, бо збуджувати, хвилювати, впливати на людську природу завжди можна, але не можна й немає засобів з вільного бажання творити насолоду. „Тим гірше і тим краще; бо менше в мистецтві свавілля<sup>1)</sup>“ — гадають з приводу цього пуристи.

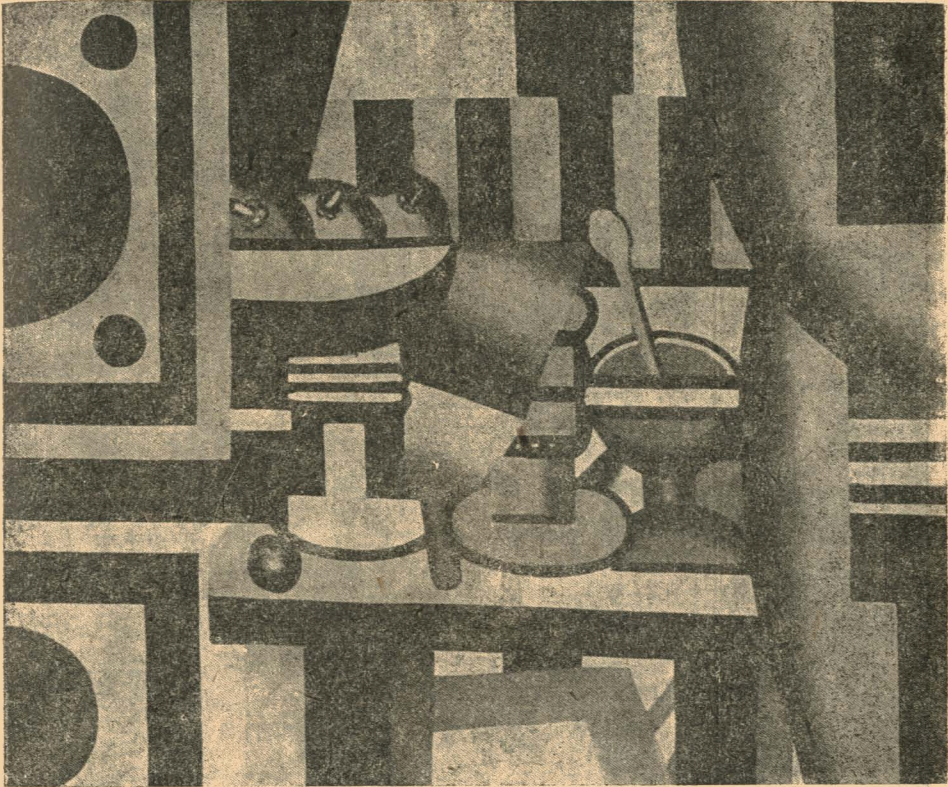
Основна засада, що на ній ґрунтується пуризм, як видно з попереднього викладу, є в шуканні універсальної пластичної мови. Ця універсальна мова базується на природних, фізіологічних сприйманнях і психологічних вражіннях, що в системі складають щось подібне до загального реєстру або клявіатури елементів, з

<sup>1)</sup> La peinture moderne, p. 172.

допомогою яких можна виображувати все, що хочеш. Так, у музиці незначне число елементів дозволяє скласти безліч мистецьких комбінацій.

Пуризм прагне очистити пластичну мову за досвідом науки і продуманої теорії. Основний стиль сучасного мистецтва є стиль сучасної урбаністичної культури, стиль машинізму<sup>1)</sup>.

Аналізуючи стиль машинізму, геометричні форми машинових виробів сучасного міського оточення, пуризм намагається виправити помилки кубізму, який схибив від прекрасних намірів збудувати картину в бік невиразних метушливих суб'єктивних форм.

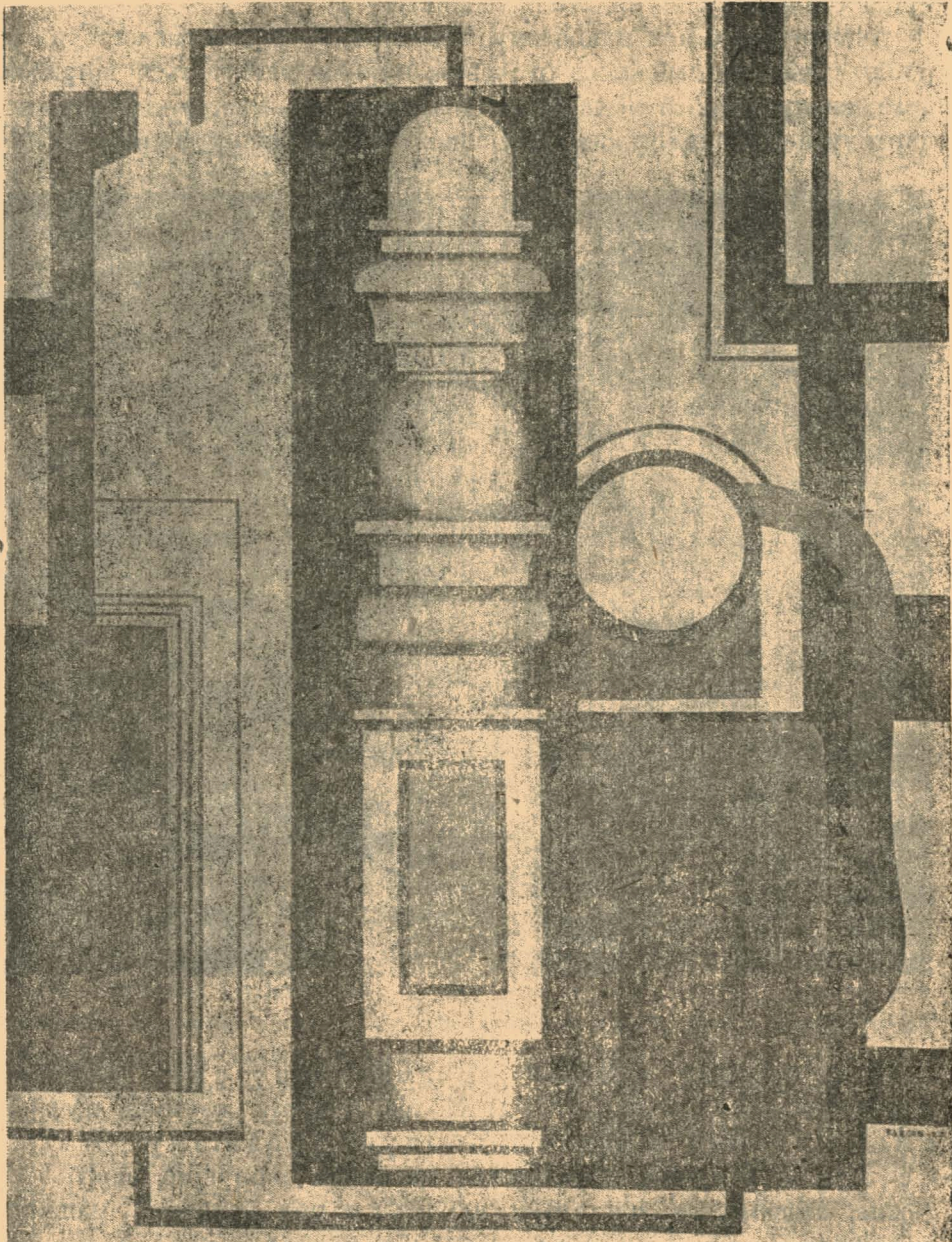


Ф. Леже

Композиція

Отже, тут слід відзначити, як позитивну рису пуризму,— прагнення мистецького об'єктивізму. В цьому розумінні пуризм є послідовний ідеологічний продукт урбанізму ніж кубізм і футуризм. В кубізмі й футуризмі машинізм зворушив, навіть збен-тежив, деформував мистецьку психіку; в цих напрямках машинізм виступає як зле, розкладницьке начало; яке мистці люблять якоюсь штучною, істеричною любов'ю, машинізм, як прокляття. В пуризмі зникає це романтичне ставлення до машини, людина не

<sup>1)</sup> До пуризму близько стоїть Леже (Léger) з своєю „Естетикою машини“.



Ф. Леже

Композиція



підкоряється машині, а виступає, як владар машини, яка вже не псує і не бентежить його уяви. Без галасу й вибриків пурист спокійно хоче будувати свої картини, як будують машину на заводі в лабораторії. Пуризм заперечує свавілля митецьких засобів, дичини суб'єктивізму. Тим то він рекомендує свідомо й раціонально ставитися до картини, уважно обмірковуючи кожний крок, кожний елемент твору.

Отже, пуризм є теорія раціоналізації мистецької продукції. З цього погляду можна вважати, що пуризм, як ідеологія, відбиває раціоналізаторські тенденції сучасного капіталу. Раціоналізація виробництва, раціоналізація праці, чіткий облік елементів праці та її продуктивності, безумовно, є той стиль, що ним живе й дихає пуризм.

Раціоналізація праці прагне викинути з робітного процесу все зайве й непотрібне, все нераціональне; раціоналізація виробництва стремить до стандартів.

Це саме ми помічаємо й у пуризмі, який серед безлічі різноманітних річей, як об'єктів мистецького виображення, свідомо зупиняється на стандартах. Суб'єктивізм мистецьких способів пуризм намагається замінити універсальною мовою мистецьких знаків, що мають певний зміст і значіння. Навіть у деталях пуристської техніки можна вбачати вплив оцього стилю раціоналізації. Що таке є по суті згадане подружжя речей, що його вживають, як окремих метод композиції, пуристи? Тут на гадку спадає — система конвейера в раціоналізованім виробництві. Аналізу праці доведено до останніх елементів: все ясно і зрозуміло до кінця, нічого темного, невиявленого в процесі праці немає. Так само й у композиції пуристів все доведено до крайньої чіткості і ясності. Нарешті, за системи конвейера всі елементи праці складають у цілому певну неподільну систему, певну єдність. До такої єдності прагне композиція пуристів, що хоче подати на картині не зовнішнє співположення речей (juxtaposition), а внутрішню взаємозалежність. Спільні риси речей є зовнішній вираз оцієї єдності й неподільності системи.

За системи конвейера повна наступна операція точно визначається передступною — вони органічно зв'язані. Можна гадати, що оцей вираз спільності моментів праці відбито в згаданім вище „подружжі речей“.

Щодо критики основних моментів естетики пуризму, то слід насамперед зазначити, що теорія і практика пуристів надзвичайно розбігаються, бо зрозуміла на словах теорія відбивається в незрозумілих на практиці творах.

Слова й діла розходяться. Бо прагнуть універсалізму, а лишаються індивідуалістами.

І це не випадково. Бо в самій теорії є низка помилок і недоречностей.

Поперше, треба критично підійти до геометризму пуристів.

Цей геометризм, як відбиток машинізму, пуристи розуміють надзвичайно примітивно. Проста лінія, простий кут, коло та його частини та й інші подібні прості форми вичерпують для пуриста всю складність геометричних форм. Але ж постає питання, з яких саме причин обмежуватися елементарною геометрією простих лінійних форм? Чому не включити до свого арсеналу складних геометричних форм стереометрії та кривих вищого порядку? З яких причин вважати, що кристаль є ідеальна форма взагалі? Коли ідеальна, то для чого? Аджеж органічні тіла пішли лінією розвитку інших форм, які вже навіть у протоплазмі відрізняються від звичайних твердих форм кристалів і наближаються до колоїдальних форм (плинні кристали). Отже, геометризм пуристів немотивовано вузький, бо він не може охопити всього багатства форм всесвіту, а передовсім форм органічного світу. Справді з допомогою такого геометризму можна змалювати лише пляшки, глечики та інші нескладні речі вжитку. А вийти на широкий простір мистецької творчості, на шлях монументалізму навіть страшно з таким обмеженим технічним озброєнням.

Другою великою помилкою пуризму є нерозуміння відносин мистецтва до природи. Тут пуризм пливе ще в старім річищі кубістичного суб'єктивізму. Він поділяє ту думку, що картина повинна якомога менше скидатися на природу, уникаючи всякого переймання. Картина є перш за все винахід. А з другого боку, пуризм шукає універсальної мови. Де ж він позичає або по суті знаходить цю мову? Відповідь лише одна: в природі. Складаючи гаму кольорів — пурист виходить з природи; будуючи на цій гамі клявіатуру психологічних означень — пурист теж виходить із природи; в культурі чистоти форм кристалю і виспівуванні краси геометричних ліній — пурист знову виходить з природи, з реального оточення, звідкіля він позичає ці форми й елементи. Отже, позичаючи капітал у природи, пурист навіть у теорії не усвідомлює собі до кінця значіння цього факту. Виходячи з об'єктивізму натуралістичних форм, пурист нарешті приходить до свавільних суб'єктивних комбінацій і в суті закінчує індивідуалістичним естетизмом. Цей естетизм яскраво відбивається в беззмістовності пуристських творів.

Пуристи, як уже сказано, малюють стандартні речі, виображують типи речей, вони милуються чарівною простотою та доцільністю життєоздатних форм. У доборі мистецьких об'єктів вони покладаються навіть на природний добір речей у процесі самого життя, вважаючи, що найвищу доцільність певного об'єкту — його типовість, стандартність доведено довготривалістю тої чи іншої форми. Мистець свідомо відмовляється від власного суб'єктивізму в доборі об'єктів виображення і йде слідком за життям. Тут натрапляємо на внутрішню суперечність пуризму, що хоче жити патосом

машинізму й вищої доцільности, а сам в суті є певного виду пасивізм і пасивізм, зводячи малярство на ступінь реєстратора життя і практикою добраних речей. Ідеологія машинізму в тім, щоб перебудувати сировину. Пуризм не витримує позиції, на якій хоче принципово стояти. Закликаючи до організації, до перебудови, він на ділі обмежується передачею того, що вже є. Пуризм прагне винаходу, а в його творах винахідництва немає.

Має рацію А. Луначарський, оцінюючи пуризм, кажучи, що „пуризм ще в кубістичних пелюшках“... „Коли ви побачите, як Озанфан рисує пляшку та знову пляшку з високим простим горлом та й ще знов пляшку іншої форми та ще монументальну пляшку і цілі системи пляшок, то ви розумієте, що це справжні квіти людської індустрії. Але ж це раз, і два, і десять раз, і до нестями, і, нарешті, починаєш кричати: світ широкий і я в цю пляшку влизати не хочу і не волю, щоб увесь світ обернувся на пляшку. Це значить, що новий пуризм [породити картину не може“. Він лишається беззмістовний, як і його попередники. Отже, пишатися спадщиною від кубізму (як це робить пуризм) не доводиться: [трухлява порода занепадництва яскраво дає себе почувати якщо не в теорії, то, принаймні, в практичній продукції пуризму.

Щодо прагнення створити універсальну пластичну мову, то й тут пуризм не сягає так далеко, як це йому здається.

Універсальна гама кольорів та зміслових означень є старий винахід: це по суті повертання до ідеографічного письма. Зрозуміло, що знижувати мистецтво до ідеографічного письма—значить не розуміти справжньої природи мистецтва; це значить обернути картину, як таку, в кращому випадку на плякат, на рекламне оголошення. Якщо це і є універсалізм, то універсалізм невисокої якості. „Універсалізм“ мистецтва не полягає в його навмиснім примітивізмі й популяризаторстві.

Симфонії Бетговена „універсальні“, але їхня універсальність не набувається коштом штучного примітивізму і пристосовання до загальної пересічної (міщанської) зрозумілості. „Універсальна пластична мова“ пуризму дуже нагадує щось подібне до малярського есперанто. І так само як есперанто, вона ні для кого незрозуміла. Пуризм цілком залишився на старих позиціях абстрактного естетизму, культу чистої беззмістовної форми.

Соціальне обличчя пуризму є досить невиразне. З одного боку, він свідомо прагне подолати індивідуалізм і суб'єктивізм, знайти шляхи до універсалізму мистецького виразу; з другого боку він, шукаючи універсальної мови, не знає, що саме говорити цією мовою: він лишається на ґрунті вихолощеного формалізму. Тому пуризм є виявлення інтелігентської психології, що хоче йти в ногу з сучасною добою індустріальної культури, але розчарувалася в силі панівної кляси та поки не зважується пристати до

лав організованого пролетаріату. Така інтелігенція ввесь час вагається між двома соціальними і політичними полюсами, часом претендуючи на самостійну вартість. Але відірвана від справжнього виробничого ґрунту, вона несе на собі віддрук безсилля і анемії, беззмістовного формалізму в мистецтві, принципового неутралізму в політиці. Надзвичайно дотепно характеризує цю невиразно двоїсну природу пуризму А. Луначарський. Він пише: „А пуристи вагаються, вони воліли б лишитися поза класами. І ось, з одного боку, вони кокетують із монархістами й кажуть: це великі організатори... Але й пролетаріат їм симпатичний і до більшовиків вони линуть, бо й пролетаріат хоче збудувати розумне вічне суспільство. Отож пурист, сидючи в своїй пляшці, дивиться на світ і каже: мені гидкий буржуазний хаос, я хочу стрункого природного суспільства. Чи то фашист його збудує, чи то комуніст, а я ще посиджу в пляшці та подивлюся. Симпатії і туди і сюди“. Захоплюватися зовнішньою організацією, не зважаючи на внутрішній зміст, любити порядок просто як порядок, не вкладаючи в нього соціального змісту—це основна принципова хиба пуризму, що в такий спосіб віддає певну данину філістерській психології.

За позитивну рису пуризму, як наслідок цього напрямку, можна визнати, певне наближення до матеріялістичного розуміння мистецтва, а також безсумнівну декоративну вартість винайдених форм.

## ІХ. ЕКСПРЕСІОНІЗМ

Капіталістичне суспільство завжди перебуває в стані суперечностей, завжди його роздирають протиріччя; анархія і кризи виробництва є постійні супутники капіталістичного господарювання. В системі капіталізму в останній фазі його розвитку народжуються і настагають велетенські кризи, соціальні суперечності загострюються надзвичайно. Насувається все світня катастрофа для капіталу. Ввесь світ здригається в пологових муках народження нового суспільства. Природно, що в такій атмосфері створюються протилежні, суперечливі ідеології, виникає боротьба різноманітних угруповань, течій, напрямів, шкіл. Починає панувати хаос форм. Світ розкладається на нетривкі, плинні, змінні елементи. Широко розповсюджується індивідуалізм, суб'єктивізм.

Але великий капітал протиставляє центробіжним тенденціям індивідуалізму могутню концентрацію й організацію капіталу.

Дрібнобуржуазна психіка почуває себе напередодні „судного дня“ в лещатах великих непереможних сил (фінансовий капітал і організований пролетаріят); вона почуває себе між молотом і ковадлом. Невідступні й невмолимі, як доля, сили нависають над дрібнобуржуазною психікою, що тремтить і шукає порятунку. На цьому ґрунті зростає й розвивається містика, ідеалізм і спіритуалізм, прагнення абсолюту, різноманітне богошукання, символізм, індивідуалізм. Відокремлена, розгублена особистість, втрачаючи реальний ґрунт під ногами, шукає порятунку на мрійнім, вигаданім небі, в царстві абсолюту. Психоз за Фрайдом є тікання від реальности в хворобу (перемога принципу лібідо). Містику й занепадницький символізм теж можна вважати за такий ідеологічний психоз, за певну систему тікання від реальности.

Мистецтво часто відіграє ролю такого „відводного каналу“. Невдивно, що в занепадницькім мистецтві містична струна бренть то з більшою, то з меншою силою, але її завжди чути.

Для містика домінантним настановленням є шукання іншої реальности.

Уже в імпресіонізмі помітно було шукання іншої реальности і ствердження її у вигляді суб'єктивного світосприймання.

Неопримітивісти й архаїки свідомо тікають від сучасності, бажаючи причащатися таємниць первісної мудрости, безпосередньої творчости первісної культури (Гоген, частково Пікассо).

Німецький експресіонізм, як мистецька ідеологія, хоче бути проріканням нової мудрости, потрібної сучасному людству, щоб урятуватися з того катастрофічного стану, в якому воно зараз опинилося. Експресіонізм хоче бути мистецтвом виразу тієї нової мудрости.

В чому ж суть ідеології — оцієї мудрости — експресіонізму? Експресіонізм є в суті рід пантеїзму <sup>1</sup>почуття.

Не слід протиставляти своє „я“ світові: вони є неподільна єдність. В цій єдності власне „я“ знаходить свій вираз. „Я“ виростає і вростає в космос, увесь світ. Власне, воно є космічне „я“. В цьому „я“ дано все: „я“, „ти“, „він“, увесь світ, матеріальний і ідеальний, всі сили й енергії космосу. Отже, коли „я“ стає космічним „я“, представником усякої реальности, то в ньому взагалі стираються, зникають усі межі між реальним і нереальним, суб'єктивним і об'єктивним, можливим і неможливим. Для мистця все можливе, все є реальність. Так „я“ стверджує свій абсолютизм у мистецтві, в творчості, підносячи до абсолютної вартости втрачену або сумнівну реальну вартість „я“ в житті.

„Я“ стає зосередженням усякої сили й усякої вартости індивідуальної і соціальної, воно стає виразом творчих енергій космосу. Воно є найвища реальність. Творчий процес є найвища вартість. Творчість є виявлення або вираз реальности (зв дсіля — експресіонізм).

„Я“ і світ є космічна єдність, а суть цієї єдности ірраціональна: тому вона виявляється в почутті, яким „я“ охоплює світ. Раціональне визначає лише зовнішній бік явищ, тому воно здатне лише схопити поверхню реальности; справжньої глибини реальности досягає лише ірраціональне, виразом якого є патос все-світнього космічного почуття.

Отже, експресіоністи дуже люблять говорити про „космічне почуття“ або „космічне сприймання“. При чому це треба розуміти в той спосіб, що таке космічне сприймання не є суб'єктивне індивідуальне явище, а саме вираз справжньої космічної реальности. Це дуже нагадує старовинних єврейських пророків, через яких з людьми говорив сам бог. Та й взагалі примітивні релігії так дивляться на особу й на ролю жерця (шаманство). Так і в сучаснім мистецтві крайні містичні напрями повертають прямо до шаманства, вбачаючи в цьому піднесення мистецтва й порятунок сучасної культури. Тому не дивно, що один із дослідників сучасних мистецьких течій (Вальтер Люр'є), аналізуючи психологію цих течій дійшов висновку, що вони відбивають первісні дологічні форми мислення<sup>1</sup>).

<sup>1</sup>) Французький психолог і соціолог Леві-Брюль багато зробив, щоб з'ясувати механізм первісного мислення, встановивши як основний закон цього мислення закон *сопричетности* замість закону причинности логічного мислення.

І справді ідеї експресіонізму дуже нагадують первісний магічний світогляд, манізм, що його можна назвати первісним енергетизмом.

Для первісної людини мистецтво було магічним засобом дії, акції, впливу на світ. Через неї виявлялася та жива сила, безмежна енергія, що всюди — і в каміннях, і в квітах, і в зорях. Мистець-експресіоніст стає в подібне відношення до природи й до людей. Його мистецтво теж є певна „магія“, вираз вищої сили.

Тому не буде помилкою з цього погляду назвати експресіонізм атавістичною ідеологією.

Цей культ пантеїстичного, космічного почуття виявлено дуже виразно в філософії релігійного напрямку — як от в Р. Айкена, Бека („космічна свідомість“) та інш.

Магізм експресіонізму призводить до нехтування реальними закономірними зв'язками явищ у просторі й часі.

Справжня суть явищ і справжній характер зв'язків розкривається для мистця-ясновидця. Що нам здається зовні сполученим і неподільним, насправді не є таким і навпаки. Є внутрішня незрима закономірність, що розкривається в процесі творчості. Звідсіля певний симультанізм та багатопляновість, як форми експресіоністичного виразу. В космосі все зв'язане, — минуле, сучасне й майбутнє, причина і наслідок, речі на віддалі. Мистець може схопити ці елементи симультаивно, цебто одночасно, або як одночасні: в метафізичнім пляні по суті немає процесу, тривалости.

Так само багатопляновість є вираз безлічі сил і енергій, що діють у світі, дуже багатьох рядів сполучень або зв'язків. Одна річ або явище може відбиватися в багатьох плянах. Обмежене „я“ емпіричного суб'єкта бачить усе в одному пляні. Мистець творчим оком бачить усе в космічнім масштабі й у багатьох плянах.

Одразу зрозуміло, що в експресіонізмі чудно переплітаються атавістичний магізм із сучасними досягненнями науки та техніки.

Так, ясно, що згаданий симультанізм є ідеологічний вираз опанування простором і часом з допомогою сучасної техніки (зокрема радіотехніки).

Щодо багатопляновости виразу, то тут слід вбачати, поперше, багатопляновість сучасного суспільства, в якому справді кожне явище може відбиватися по-різному, залежно від класового оточення (напр., льокавт або страйк), але взаємний зв'язок різних плянів (цебто різних клас) міцно відчувається.

Подруге, багатопляновість експресіонізму споріднене явище з математичною геометрією п-вимірив та з теорією відносности Айнштейна, який через безліч варіантів „відрахунку“ подій у світі прагне знайти „інваріантну“ картину світу.

Безумовно, тут не слід вбачати простого запозичення або переймання: ідеологічні різноманітні форми зростають на одній, рівняючи, базі. Цим і пояснюється їхня спорідненість (функційна залежність). В суті і в основі експресіонізм є трагічний світогляд: він живе передчуттям катастрофи. Через це всі події, всі явища, люди й речі, переживання набувають трагічного офарблення. Вся творчість з початку й до кінця перейнята великим неспокоєм і надзвичайною напруженістю. Тому масштаби стираються і що велике і що мале, що важливе й що незначне — не можна сказати, бо з погляду метафізичного — все однаково важливе.

Мотивація людських вчинків зовні може здаватися незрозумілою, це тому, що є внутрішня, ідеальна мотивація, що є справжнім чинником поведінки.

Для експресіоніста насправді є лише один об'єкт виразу — це людина та її переживання, бо разом з тим дано весь космос, всесвіт.

Але ж експресіоніста не цікавить емпіричний психологічний плян, як, скажім, психолога - експериментатора або натураліста типу Золя. Експресіоніст бере переживання людини, як певні події в їхнім метафізичним аспекті. Тут зовнішнього процесу немає, бо є висока внутрішня динаміка, як вираз внутрішнього вибуху (експльо-зівнізм). В експресіоністичних творах (напр., драмах) дія розгортається, як ряд катастроф, внутрішньо зумовлених і зовні мало сполучених.

Трагічний світогляд завжди відбиває ідею Долі. Як у старовинних грецьких трагедіях домінує суворий непереможний образ Мойри, так і в експресіоністичних драмах чувається подих обр'ікання й напружена боротьба людини проти темних сил, що стали навколо неї.

Звідсіля трагічний патос експресіонізму в його творах — чи то в літературі чи то в малярстві.

Мистецтво експресіонізму — великий трагічний неспокій, напружені страждання пригнобленої „душі“, що шукає порятунку.

Картини експресіоністів — це крик жаху сучасного європейця, дрібного буржуа, інтелігента, що чуває невідступне, неминуче насування катастрофи і в передчутті її божеволіє в грозовій атмосфері.

На експресіонізм, звичайно, дивляться, як на реакцію проти імпресіонізму. Це вірно, але не зовсім. Імпресіонізм ще стояв на ґрунті натури, хоч сприймав її суб'єктивно. Натура, як сукупність сприймань, — ось засада імпресіонізму. Ставши на цей ідеалістичний ґрунт, імпресіонізм скотився в безодню суб'єктивізму і тим почав занепадницьку лінію сучасного мистецтва.

Але імпресіонізм не брав глибоко, він сковзався по поверхні явищ, не маючи ані сили, ані змоги добратися до глибини, до самої суті явищ.

Це завдання бере на себе експресіонізм.



Всупереч імпресіонізові він подає вираз не зовнішньої кори явищ, а самої суті, або, як кажуть сами експресіоністи, самої „душі“ явищ, речей. Експресіоніст не відкидає природи, природи, але приймає її з погляду метафізики суб'єктивного ідеалізму.

„Я“ мистцеве в неподільнім єднанні з усім, з усіма речами і явищами знаходить своє найвище виявлення (вираз). Відриву між „я“ і світом немає. Мистець вчувається<sup>1)</sup> в кожне явище, в кожную річ, що в суті належить до його „я“. Через цей акт пантеїстичного вслухування мистець споріднюється з усім у світі. Все в ньому і він у всьому.

Так об'єкт природи гуманізується, підноситься на височинь мистецької творчості суб'єкта. Об'єкт, таким способом, суб'єктивізується, стає неподільною часткою суб'єкта.

Отже лінією суб'єктивізму в мистецтві експресіонізм абсолютно не протилежний імпресіонізові, а становить насправді його послідовне продовження й доведення до кінця. Імпресіоніст лише почав суб'єктивувати об'єкт зовні; експресіонізм розчинив у суб'єкті увесь світ. Імпресіоніст сам розчинявся в хаосі сприймань; експресіоніст увесь світ топить у хаосі свого почуття.

Початок імпресіоністичного емпіричного суб'єктивізму має своє завершення в метафізичнім суб'єктивізмі експресіонізму. Істотна ознака протилежності обох напрямів у іншій моменті, а саме в тім, в чому слід вбачати основу, середовище мистецького виображення, основний вихідний пункт для мистця.

Натуралізм виходить від об'єкту, як він є (але наївно і спрощено).

Імпресіонізм виходить від сприймання цього об'єкту, як він є. Експресіонізм свідомо відкидає першу й другу позицію, як недостатні ба навіть негідні для мистецтва.

Весь світ у суб'єкті. Отже, мистцеві зовсім непотрібно переймати, копіювати зовнішні речі, бо він усе має в собі, він є володар усього.

Суб'єктивний ідеаліст каже:

світ є моя уява.

Об'єктивний ідеаліст каже:

світ є ідея.

З цими обома визначеннями експресіоніст прекрасно згоджується і в методі своєї творчості він виходить з ідеалістичного настановлення на світ. Всупереч натуралістові та імпресіоністові, експресіоніст виходить не від об'єкту, і не від його сприймання, а від уяви про цей об'єкт.

<sup>1)</sup> Німецький психолог Т. Ліпс збудував цілу теорію вчування (Einfühlung), як основу художнього сприймання. На цій основі він же побудував власну систему естетики. Див. його Aesthetik, Leipz. 1903.

На цім психологістичнім ґрунті експресіоніст святкує оргії суб'єктивізму. Та інакше воно й не могло бути.

Реальний об'єкт зберігає свою стабільність, тривалість, звідсіля його загальна визначеність і сприйнятність. Сприймання вже позначено суб'єктивними рисами, але його ще зв'язує пуповина реальності з об'єктом. Сприймання ще в полоні об'єкту.

Звідсіля його вагання між натуральністю й примхливістю.

Уява лише на початку довгого процесу має стикання з об'єктом, від якого вона відходить далеко, втрачаючи схожість. Ця втрата схожості не шкодить функції уяви, що в різноманітний спосіб із елементів формує собі відповідний символ, достатній для внутрішнього вжитку. Уява та її елементи уявлення — наскрізь суб'єктивно офарблені. Тут знайти загальновизначений і для всіх сприйнятний і зрозумілий зміст уяви надзвичайно важко та й навряд чи можна.

Образи уяви плинні, рухомі, несталі зовсім. З психологічного погляду не можна навіть говорити про виникнення одного тотожного образу, така складна й мінлива його природа. Не зважаючи на це або якраз через це експресіоніст, нехтуючи натурою, ховається в фортецю уяви від натиску природи. Тут він відчуває себе непереможним.

Експресіоніст ставить питання: чому давати перевагу образіві сприймання, а не образіві уяви? Копіювання дійсності не є завдання мистецтва. Завдання мистецтва — визволитися з-під влади природи, з-під ярма копіювання.

В творчій уяві мистця треба шукати ґрунт для мистецтва. Уява, як сказано, не подає копії, а творить символ.

Звідсіля виникає принцип експресіоністичної деформації.

В уяві, в символістичнім образі уяви зберігається лише основне, ґрунтовне, істотне для виразу тої чи іншої речі. Дрібниці губляться й втрачаються, не відіграючи тої ролі, яку їм надається в сприйманні.

Отже, експресіоніст, орієнтуючися на світ уяви, виображує лише істотні моменти образу, його характерну суть, уникаючи зайвих подробиць.

Звідсіля певне спрощення малюнка експресіоністів, що наближає їхній малюнок до примітивного або дитячого.

Крім того, в образі уяви складові елементи може бути зовсім переставлено, зворушено, змінено порівнюючи з будовою реального об'єкту (зміна пропорцій).

Отож в своєму рисунку експресіоніст переставляє і змінює для потреби виразу послідовність і порядок елементів, йдучи за образом уяви.

Це метода символістичного підкреслення відповідної ідеї твору. Разом з тим принцип деформації і символістичного виразу наближають експресіоністський малюнок до певного роду карикатури, де теж подається істотні моменти виразу разом із деформацією пропорцій.

Ідеалізм і психологізм, як зміст, деформаційний символізм, як метода виображення спричиняються разом до відкидання глибини простору в експресіоністів. І цей момент цілком зрозумілий. Образи уяви не мають просторових вимірів, тому для виразу образів уяви зовсім непотрібно позичати методи й техніку натуралістичного переймання. Звідсіля площинність експресіоністичного мальовничого світогляду. Разом із тим це є відбиток згаданого симультанізму, як моменту підпорядкування простору й часу суб'єктові. Нарешті, площинність відображує також поглинення об'єкту суб'єктом (розчин об'єкту в суб'єкті), певну дематеріалізацію речі або піднесення речовости на вищий щабель суб'єктивної „духовности“.

Оці моменти деформації, символізму й площинної техніки не слід вважати за стилізацію, як правильно застерігає один із німецьких дослідників<sup>1)</sup>,— бо стилізація завжди є деформована або відповідно змінена натура, а експресіоністи свідомо не хочуть ніяк переймати природу. Тому вони не стилізують, а виображують її в експресіоністичнім розумінні цього слова.

Серед сучасних мистців та й більшости критиків поширена думка, ніби схематичний і символістичний малюнок сучасного мистецтва є рівноправний тип малюнка порівнююче з клясичним.

Вважають, навіть, що є два різних і протилежних типи мистецтвозорозуміння: натуралістичний і символістичний<sup>2)</sup>. Історія мистецтв є прекрасний тому доказ.

На таке протиставлення можна погодитися, бо в суті справи воно сходиться на протилежності об'єктивізму й суб'єктивізму в розумінні світу. Експресіонізм іде лінією суб'єктивізму. Але чому ж суб'єктивізмові віддавати перевагу, чому саме він вищий над об'єктивізмом у мистецтві? Ані з погляду форми, ані з погляду змісту суб'єктивізм ніколи не перевищував об'єктивізму, завжди перебуваючи свідомством занепаду.

В експресіонізмі можна вбачати теж два „напрями“— один речевий і другий— безречевий. До першого типу належать— Нольде, Кірхнер, Пехштайн, Майднер, Марк, Кокошка, Шагаль; до другого— Рудольф Бавер, Клее, Кандинський.

Таке розгалуження цілком зрозуміле, бо природа уяви подвійна: з одного боку, вона може наближатися до об'єкту, як його неясний відгук; з другого боку, вона може здійматися на верхів'я повної абстракції, втрачаючи всяку виразність. В останнім разі психічні стани аморфні, бліді, порожні й спираються на порожній таки ж символ.

<sup>1)</sup> Adolf Grabowsky. „Frühchristliche und Gegenwertige Kunstanschauung“. Див. Kunstblatt, 1923, Н. 6, s. 175.

<sup>2)</sup> Ферворн із його теорією фізіопластичного та ідеопластичного стилю, за ним: Георг Марцинський „Метод експрессионизма в живописи“.

За цими двома типами експресіоністичного виображення виявляється продукція експресіонізму. У Кірхнера, напр., помітно значне наближення до реалістичної сюжетної форми. Він малює старого селянина, проститутку, кафе з танцюристкою на столі, циркові сцени, корів на пасовиську та різні жанрові сцени. У Г. Пехштайна домінує потяг до сюжетної екзотики. На океанійських островах він знаходить іншу дійсність, інший простий, але мудрий у своїй простоті світ. Він малює сцени з життя тубільців, крає-



Пехштайн

Вантажники

види тропічної природи, переймає примітивне дерев'яне різьбярство дикунів, розмальовує свою дерев'яну скульптуру в стилі первісної релігійно-ритуальної тематики (Ідол „місяця“). Пехштайн, як колись Гоген, хоче розчинитися в лоні первісної великої природи, в її простих, але „монументальних“ емоціях, поринути в патосі біологічного життя. Тому він виступає, як свідомий „варвар“ з експресивним примітивізмом рисунку, гарячою насиченістю й густотою фарби, з легкою рукою, що не знає труднощів<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Дослідник експресіонізму Карл Айнштайн загалом негативно розцінює творчість і мистецький хист Пехштайна; всупереч йому В. Гавзенштайн високо ставить у Пехштайна „витончено-нервовий смак, певність руки, бурхливість і чарування його фарби й рисунку, як природний струмінь“.

Еміль Нольде гадає, що піднести малярство до монументального рівня можна через експресію релігійного світогляду. Тематика його творчості скерована на біблійські, євангельські образи та на теми містичного характеру („Марія Єгипетська“, „Схід св. Духа“, „Мудрі й нерозумні діви“, „Втрачений рай“, „Дивний світ“). Образи Нольде перейняті надзвичайним напруженням, екстазом почуття, що далеко сягає за межі нормального. Це напруження розриває, деформує, нівечить форму, надає їй неймовірного, часто жалючого стану. Обличчя, як страшні маски, з вираженими очима, одвертими ротами, тіла випнуті й вивернуті, ніби в корчах нестерпних мук.

Форму й лінію Нольде позичає в народнього лубка (з Баварії XVIII ст.), як методу створити виразний монументальний образ; фарби досягають найвищої можливої експресії в простих міцних сполученнях.

Проте, не можна не визнати, що шлях Нольде — помилковий, що оживити релігійний світогляд — зараз безнадійна річ, що релігійна екстатика на сьогодні може бути лише соціально-психологічним документом, який свідчить про глибокий розпач і розклад дрібнобуржуазної психології певних інтелігентських прошарків сучасної Німеччини.

До релігійного напрямку поруч Нольде слід залічити також Людвіга Майднера. Для нього теж „слово боже написано і слово боже в серці людини — є єдина істина, що дає щастя, спокій та певність і показує єдиний справжній шлях“<sup>1)</sup>.



Пехштайн

На човні

<sup>1)</sup> Рядки належать Л. Майднеру, з монографії Junge Kunst, B. 4, Lpz 1923, S. 142.

З релігійним надхненням мистець прагне виявити велику „правду божу“, істини, віри, які для нього так само реальні, як і зовнішні речі. Реальний світ для нього є творення боже і немає вищої і ліпшої мети для мистця, як зображувати цей реальний світ, як виявлення надприродного начала. Майднер з великим призириством ставиться до формального й безречевого мистецтва і вважає, що „картина без речей реального світу є велика дурість і прибуток для дурнів та снобів“<sup>1)</sup>



Пехштайн

Крик на морі

Мистецтво повинно давати в живому наочному й широмувигляді внутрішні високі духовні вартості. В цьому, на думку художника, виявляється релігійне значіння мистецтва. Тому треба повернутися назад до великих заповітів німецької готики, щоб знайти силу й виразність палітри. Ще юнаком 17 років він малює сцени інквізиції, флягелянтів, аскетів, святих стовпників, умертвіння плоті. В акварелях 1919—21 р. художник знову вертається до улюбленої тематики й подає образи апостола Павла (Обертання і Проповідь), пророків—псалом 50-й, співглядання, мислення, єврейську тору, словослов'я тощо. Найбільшої сили художник досягає в своєму апокаліптичному краєвиді (1913), де земля вибухає у велетенській катастрофі, в її провалля падають люди, будівлі руйнуються, криваве сонце не світить, а меркне, темне небо здригається від космічних гроз і катаклізмів. Світ руйнується, настає день страшного суду. Підчас війни (1915-16) художник малює міські краєвиди й сцени, де теж на очах глядача руйнуються і зриваються з шару будинки, вулиці, люди—все летить кудись у божевільному рухові якоїсь збудженої шаленої стихії. Дикої, але міцної експресії сповнена його картина 1920 р. „Крик на світанку“. На тлі пустельного краєвиду (на задньому пляні) стремить-летить понад землею самотня скорчена постать із смолоскипом у руці (на передньому пляні).

<sup>1)</sup> Рядки належать Л. Майднеру, з монографії Junge Kunst. В. 4, Lpz. 1923, S. 8.



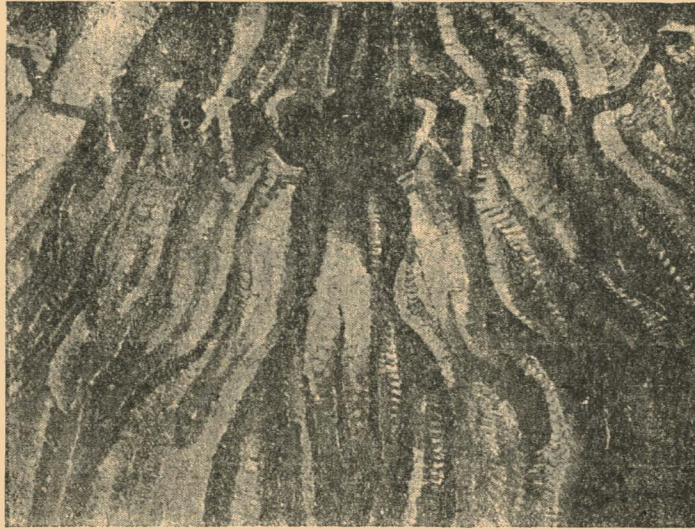
Л. Майднер

Крик на світанку

Обличчя, постаті в незвичайній діагональній деформації, ноги випнуті наперед, невпинний літ передано майстерно, хоч усе сповнене якогось дикого істеризму виразу. Майднер — типовий експресіоніст із містичним світовідчуванням і прагненням високого мистецтва.

З технічного погляду — він видатний майстер рисунку й фарби, які набувають у нього простоти, соковитої виразності й примітивної сили.

Містиком і фантастом виступає також оригінальний і свіжий Марк Шагаль. У наївних дитячих формах, у витонченій, насиченій експресії кольору (незвичайне сполучення чорних, білих, густочервоних,



Л. Моргнер

Шість фігур на небо

вишневих, срібних та золотих фарб), Шагаль подає містику побуту, буденного життя, виявляє фантастичне обличчя реальних речей і явищ звичайного провінціального оточення, досягаючи такою методою ефекту небаченої „екзотики“. Він малює бідні обшарпані будинки єврейського містечка (кол. Вітебської губ.), внутрішній вигляд дешевої голярні, образи старих євреїв у вбранні (талес) молитися, вулиці з будинками, що похилилися ніби під гнітом якогось невідомого таємничого начала, труни на вулиці, а скрипак грає щось на даху хати, або як люди несподівано серед тихого дня падають з неба („В околицях Вітебська“), або як велетенський годинник монотонно міряє вічність, а маленька постать біля вікна вдивляється в загадкову темряву ночі („Годинник“).

Перебування в Парижі збагатило мистця надбаннями малярської культури, але свіжість і своєрідність його мистецького обличчя лишилися незаймані („Париж через вікно“, автопортрет та інш.). Вірний своєму містичному світосприйманню, він образи уяви і свої ідеї принципово вважає за реальності, що нічим не відмінні від справж-



ніх речей. Звідсіля не лише деформація образу й форми, а й трансформація, перетворення в інші нові образи і форми (кішка з жіночим обличчям), конденсація (асиміляція) образів у часі й просторі, нове відчуття простору, в якому образи уяви посідають реальне місце („Я та село“).

До позитивних моментів творчости Шагала слід віднести вмiсть, сполучити дитячу наївну казковість форми, витончений експресивний

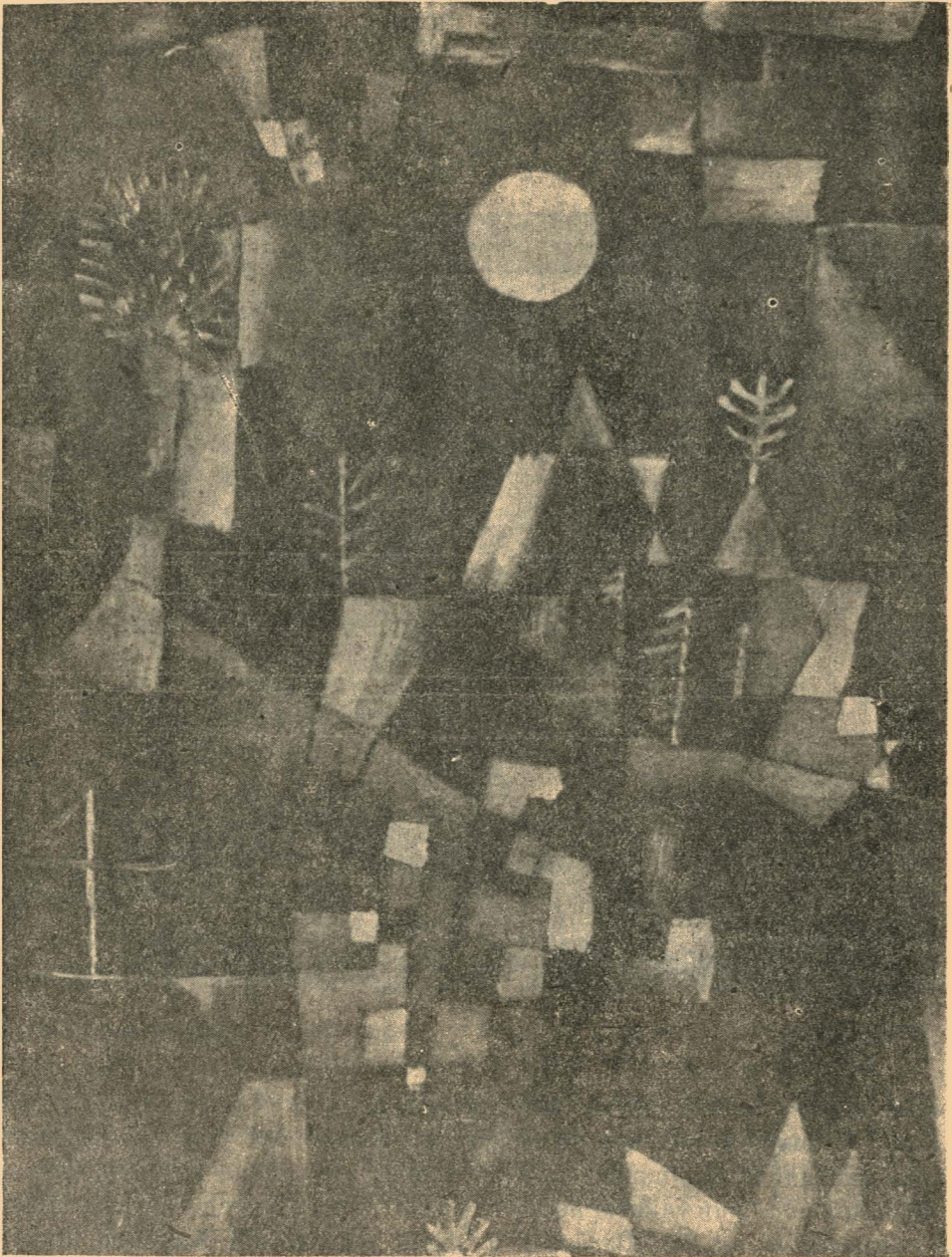


Л. Майднер

Апокаліптичний пейзаж

кольоризм та насиченість і змістовність виразу. Між реальністю, казкою і сновидом він власно не бачить різниці, все для зачарованого ока мистця як дивовижна фантазмагорія. Не дивно ж тому, що він досягає особливої майстерности в казкових ілюстраціях (1926).

Тимчасом як М. Шагаль і у своїй фантастиці зберігає хоч і в очудненій формі зв'язок із реальними образами, у Пауля Клее ми знаходимо вже цілковите поглинення реальності абстрактними, сказати б так, визволеними з-під „ярма“ реальности формообразами мрій і сновидів. Пауль Клее — художник глибин подсвідомого ірраціонального начала, темної стихії, що проривається в „смеркових“ станах свідомости, в сновідах.



Пауль Клее

Повний місяць

Викриваючи в пластичних образах дитячої графіки цю глибинну стихію, П. Клее виступає, як один із представників сюрреалізму в мистецтві (див. стор. 142). Він малює „Проходу в саду жаркої смуги“, „Куток червоних вілл“, „Винахідницю гнізда“, „Колонію в лісі“ тощо, але, крім назов, тут не знайдемо ми зображення реальних форм. Художник створює власну мову і простими лініями, крапками, цяточками, різними примітивними формами прагне передати візіонерські образи підсвідомої „надреальности“. Дехто вбачає в цьому „примітивізм“ Клее, сказати б так, оголення й визволення мальовничих засобів,—лінії, крапки й фарби, як будівничих елементів. І треба визнати, що часом Клее щастить своїми наївними засобами інфангильного гротеску висловити якусь чудну чарівну гру неясних, як сон, як примара, образів. Ця формотворчість і своєрідне мітологізування Клее в лініях і фарбах нагадує відблиски музичного світовідчування (особливо „Сон на кораблі“ і „Червоні вілли“).

Безречевий напрям у експресіонізмі найяскравіше відбиває продукція Кандинського, в якого немає навіть натяку на будь-які реальні форми. Основна ідея його творчості—подати чисту кольорову форму в її первісній вартості, незайманій жодними елементами реального утилітаризму й практичної образности.

Кандинський містик і сприймає світ музично, як щось подібне до пітагорейської музики небесних сфер. Фарба і колір є для нього не елементи зображування, а носії цієї космічної музики, гармонії сфер.

Тому визволену фарбу, первісний колір він сприймає радісно і в екстазі ніби внутрішнього співглядання справжньої світової суті. Фарба й фарбові елементи, сполуки і комбінації не просто є,—вони завжди звучать для мистця, і картина тому є не що інше, як музика в фарбах або музика фарб<sup>1)</sup>.

Цю містичну філософію фарб Кандинський доповнює такою самою філософією точки і лінії (теоретична його праця *Punkt, Linie zu Fläche, Bauhaus, 1926*), розглядаючи чисту лінію, просту, колову, криву, спіральну тощо, в різних станах і сполуках, як засоби й елементи виявити різний зміст (лінійна символіка). З допомогою так тлумачених мальовничих елементів мистець прагне знайти не розв'язання формальних проблем, а виявлення високих космічних емоцій, справжніх екстазів душі. Тому він себе не вважає за формаліста й абстрактивіста, а гадає, що в своїх картинах він знаходить експресію й виявлення найвищої реальности, хоч і визнає, що він може бути зрозумілий лише для незначного кола глядачів.

Звичайно, що в добу індустріальної культури затруїти когось містикою фарби надто важко і через це малярські ребуси Кандинського лишаться, як сві дчення банкрутства й безвиході нездорової психоло-

<sup>1)</sup> Німецький дослідник Ф. Ландсбергер в праці „Імпресіонізм та експресіонізм“ (1920) доводить, що порівняння фарбових елементів з музикою є надто поверхова і зовнішня, безплідна в суті аналогія.

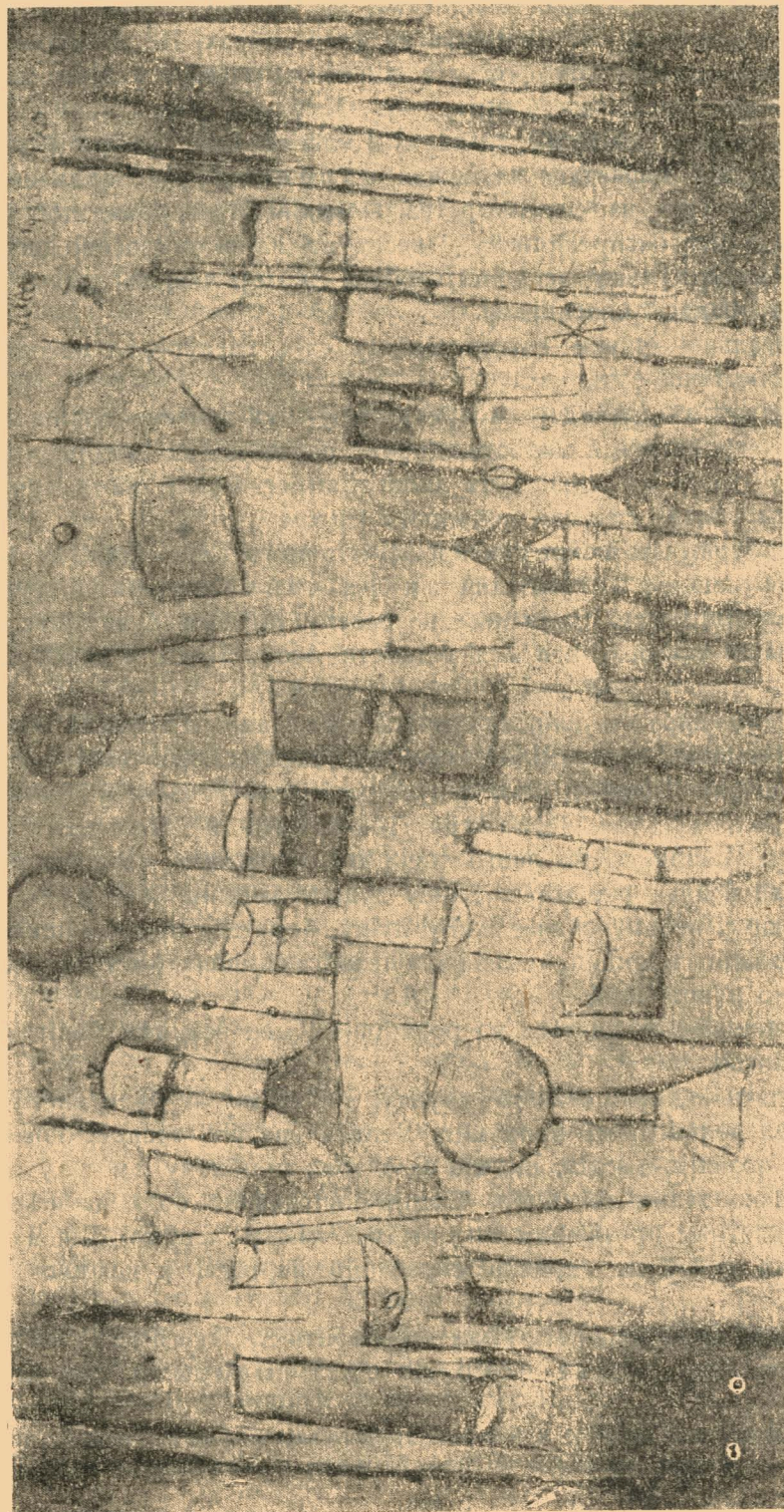
гії, що силкувалася безнадійно знайти там високий зміст, де його насправді немає (містицизм сприймання). Щодо теорії малярського „контрапункту“ й вивчення конструктивних властивостей лінії та фарби, то тут досвіди Кандинського мають певну вартість і можуть бути корисні для технічного озброєння художника.



В. Кандинський

Композиція

Нарешті, Оскар Кокошка, визначна постать у таборі експресіоністів, прагне відродити традиції клясицизму в експресіонізмі. Він не йде, як інші художники, шляхом примітиву, лубка, дитячого малюнка, варварської експресії; ні, він хоче використати освячену традицією клясичну форму для виразу сучасної експресії, сучасного бурхливого, динамічного змісту (Краєвиди — „Неаполь перед грозою“, „Гавань у Марселі“, портрети, „Мандрівний лицар“, „Літо“, релігійні теми — „Адам і Єва“, „Лот з дочками“ та інш.).



Пауль Клее

Трое вікон

Наслідуючи форми й закони клясичної традиції, Кокошка пробує свої сили в різних жанрах малярства, але віддрук незавершеності й неподоланої випадковості лежить на його творах. Не можна механічно сполучити стару форму й новий зміст, бо від цього не виникне живого мистецького організму. Особливо „галасливий“ кольоризм мистцеві не до снаги поєднати з клясицизмом форми й композиції. Тому він лишається на межах еkleктизму й невдалого холодного, по суті напівноваторства. Потрібні були роки, щоб спала бурхлива хвиля експресіонізму, і на ґрунті нової тимчасово заспокоєної дрібнобуржуазної психології зросла „нова речевість“, що свідомо поновлює традиції клясицизму.

До загальної оцінки експресіонізму слід насамперед виходити з його ідеологічної суті.

Метафізичний ідеалізм експресіонізму був тим середовищем, де не могло зародитися й вирости здорове, революційне світорозуміння. На цьому ґрунті міг виникнути лише протест, бунт проти сучасності, проти темних сил, що володіють світом.

Дрібнобуржуазна основа експресіоністичного індивідуалізму могла одночасно жити й ґрунт для анархічних настроїв поступової по-своєму інтелігенції, що несе на своєму прапорі бунт повстання проти всякої організації в ім'я гідності особистості й непорушних прав „я“.

Сучасним виразом капіталістичної організації є великий концентрований капітал. Зрозуміло тому, що експресіонізм виступає ніби проти капіталу і засобів його панування, проти техніки й машинізму взагалі. Метафізик-ідеаліст „боїться“ й „ненавидить“ машину. Машина є для нього носій чужого начала, мертвенної матерії. Вона вбиває все живе, „живу душу“ людини. Метафізик-пансіхіст, що у всьому вбачає живу душу, бореться проти машини, як проти ворожого принципу<sup>1)</sup>. Звідсіля незмога сприйняти сучасність співзвучно нашій добі.

Експресіонізм лишається на роздоріжжі між великим капіталом і пролетаріатом.

Не маючи певного сталого ґрунту, він не міг не бути анемічним і хорим за родом своєї продукції. Велика заслуга експресіонізму, — це треба визнати, — в тім, що він загострив проблему змісту в мистецтві занепадницької доби. Експресіоністичний твір намагається бути адекватним органічним синтезом змісту і форми. Але невідповідність змісту не сприяла справжній вартості художньої продукції.

„Головне лихо експресіонізму — говорить А. Луначарський — у тім, що йому немає чого по суті говорити. Він взагалі

<sup>1)</sup> Це ідеологічний відбиток побоювання дрібного власника, що велике капіталістичне господарство, озброєне машиною технікою, пожеже й поглине його.

протестує. Він каже : я пророк, я вам скажу велику істину. Яку саме? Та ось, я ще не знайшов її, я ще шукаю її. Люди, шукайте бога, шукайте виходу, бо без цього не можна жити! — це, безперечно, пророцтво, але пророцтво, сказати б так, лише негативного характеру<sup>1)</sup>.

Експресіонізм — це безречевий, безпредметний ідеалізм, який не може по суті собі знайти місця в сучасності, хоча він і „здатний“ передчувати катастрофу, „кінець світу“.

Тому експресіонізм є вираз трагічного світогляду дрібнобуржуазної та інтелігентської психології, яка напередодні останнього рішучого бою ще не визначила остаточно свої позиції.

Цим, безперечно, пояснюється й намагання його стати на якусь вищу „позакласову позицію“ в культурно-політичній будівництві, проголошення ідеалу „вільної людини“, що діє й творить у „понадкласовій“ сфері.

Звідсіля також — містично-релігійний характер творчості експресіоністів, що найяскравіше визначає по суті занепадницький характер експресіонізму. Були також і здорові революційні настрої в угрупованнях експресіоністичного напрямку (напр., група „Аktion“ — Пфемферт, І. Гол, Юнг, Бавмер та інші.), але треба сказати, не завдяки містичній ідеології експресіонізму, а якраз всупереч їй.

Але „активісти“ не витримали іспиту революції (німецької) і угруповання розклаталося. Інтелігентсько-анархістська природа визначилася в цьому факті надзвичайно яскраво.

Це — щодо соціальної характеристики обличчя експресіонізму, його соціологічного еквіваленту. Щодо методології його, то й тут хибність і помилковість методичних засад експресіонізму розкривається одразу, за першої спроби аналізу.

Справді, що визначає анатуралізм експресіонізму?

Це визначає відход від об'єкту в сторону суб'єкта, ба навіть поглинення об'єкту суб'єктом в згоді із загальним ідеалістичним напрямом експресіонізму. Об'єкт з реальності переноситься в психічну сферу, в мрійну царину уяви, де він остаточно розкладається й тане в безодні абстрактивізму і порожнього мрійництва (Кандінський, Клее). Центр ваги переміщується для експресіоніста і дійсність суб'єктивізується. Цю операцію творить уява. Образи уяви є, як вище показано, середовище і фортеця експресіоніста, звідкіля він виходить на поле творчості.

Експресіоніст намагається подати в творі адекватний вираз цього внутрішнього образу, вираз чи вияв самої „душі“.

Не переймати, а творити хоче експресіоніст.

<sup>1)</sup> „Искусство и революция“, стор. 219.

Тим то він не хоче бути натуралістом, бо це надто знижує його достоїнність, як мистця й пророка.

Але тут постає питання, через що ж то слід давати перевагу копіюванню образів уяви перед копіюванням природи, образів реальності? Експресіоніст переймає і справді копіює, навіть намагається точно це робити, внутрішні образи (приклади—твори Шагала, Клеє та інш.) Натураліст—зовнішні речі. Натураліста з призириством звуть копіювачем природи, фотографом.

Але ж хіба експресіонізм з цього погляду не є внутрішньою фотографією, фотографією внутрішнього образу?

Та й до того ще моментальна фотографія, бо образи швидко міняються, плывуть невпинно і треба схопити все „нашвидку“. Експресіоніст дивився згори вниз на імпресіоніста за його фотографічність окремих плінних моментів у сприйманні природи.

Але це нехтування імпресіонізмом помстило за себе в експресіоністів, які фактично пішли за імпресіоністичною методою виразу внутрішнього образу. Різниця суто психологічна: імпресіоніст спирався на враження, на сприймання зовнішнього об'єкту; експресіоніст спирався на внутрішнє сприймання образів уяви—і все. Там ближче до об'єкту, до реальності, тут куди далше.

Але підстав для визнання експресіоністичної методи за вищої від імпресіоністичної—немає ніяких.

Навпаки, є підстави вважати, що експресіонізм не подолав імпресіонізму, як методи, а сам підкорився їй, але на нетривкім ґрунті образів уяви ця метода повинна була розклатися.

Експресіонізм по-рабському копіює внутрішні переживання, образи уяви. Стіл в уяві—круглий, от він і малює коло, як поверхню стола, який ніби стоїть, але невідомо, звідкіль на нього дивитися, де відправна точка перспективи. В уяві немає і не треба перспективи, але сприймання зовнішнього об'єкту—намальованого стола не може бути без перспективної установки. Тут суперечність між образом (в уяві) і його виразом (на картині). Експресіоніст, просто не помічає цієї суперечності.

Будинки, вулиці, дерева на картинах експресіоністів подається в підкреслено деформованім вигляді: вони косі, з нахилом, ніби кудись падають або стремлять. Георг Марцинський пояснює цей спосіб експресіоністичного малярства наслідуванням образам пам'яті. Коли так, то тут наявність, безумовно, теж певного „натуралізму“ внутрішньої форми або образу. Художник переймає, копіює образи пам'яті.

Але, без сумніву, цією орієнтацією на образи пам'яті в данім разі справи не вичерпується, бо це є передавання внутрішнього співчуття мистецького „я“ із зовнішніми об'єктами, що виображується на картині.



Та все ж таки і за такого тлумачення (безперечно, вірнішого), експресіоніст не відривається від ґрунту переймання. Так він відчуває і так він копіює своє відчуття, подає зовнішній вираз його внутрішнього змісту (приклад — Шагала „я і село“).

Отже, момент переймання не подолано в експресіонізмі. Тим то не можна погодитися з тими, хто вважає, що експресіонізм — перше непереймальне „мистецтво“<sup>1)</sup>, бо переймальний момент залишається непорушним в експресіонізмі і лише міняється об'єкт переймання.

Але ж зараз ця заміна реальності об'єкту реальністю суб'єкта була знаменною ознакою занепадництва експресіоністичного мистецтва.

Чи здатний експресіонізм вивести сучасне мистецтво з тої безвиході, в якій воно зараз перебуває, чи здатний він показати мистецтву той шлях, яким треба йти до нового розквіту? Відповідь на ці питання з попереднього викладу ясна: ні, експресіонізм нездатний виконати ці високі завдання. Він лишається живим наочним свідком того, що процес занепаду зайшов так глибоко, що в наявних соціально-економічних умовах капіталістичного суспільства ніякі навіть „героїчні“ зусилля окремих мистців не можуть врятувати безнадійно хорого мистецтва, що потрібна рішуча (революційна) зміна соціального буття, щоб мистецтво змогло відродитися на новій базі. Тому експресіонізм лишився як безсилий протест проти сучасности, досягаючи справжньої виразности і визначености лише в окремих і не типових для цього напрямку випадках, напр., творчості К. Грооса (якщо є рація захувати останнього до експресіонізму).

Загальне річище експресіонізму — глибокий психологізм занепадницького типу найрозмаїтіших відтінків. Цей психологізм теж слід розглядати, як виявлення того ж протесту, як „крик душі“, що збожеволіла від жаху „сучасного життя. Такий психологізм, хоч і загострює в експресіонізмі проблему змісту, змістовности мистецької продукції, однак йому не сила виявити справжні рушійні сили сучасности, бо він часто лишається сліпий і глухий по суті на вигаданих верхів'ях творчого „духу“. Психологічне шпортання з нереальними вигаданими вартостями штовхає експресіонізм у бік фантастики й візіонерства (П. Клее), екзотики (М. Рехштейн), містики (Е. Нолде). Тому можна сказати, що експресіонізм є певною мірою пасеїстичний напрям, бо в ньому переважають не сучасні, раціональні форми світосприймання і світорозуміння, а навпаки — старі, анахроністичні форми релігійного (дологічного) світовідчуття.

Тому експресіонізм, як згадано, є певна форма атавістичної ідеології.

<sup>1)</sup> Г. Марцинський, *Метод експрессионизма в живописи* стр. 37.

Не дивно тому, що бажання вийти на широку дорогу, стати справжнім мистецтвом і мистецтвом для мас — лишилося нездійсненне. Бо постає питання, до яких це кіл має звертатися зі своєю проповіддю експресіонізм.

Для дрібної буржуазії й міщанства — це мистецтво надто зарозумне, надто галасливе й істеричне. Воно може завадити лише міщанському „затишкові“.

Для пролетаріату — таке мистецтво просто непотрібне. Велика буржуазія і businessman'и взагалі не мають потреби в „високому“ мистецтві, а особливо в мистецтві рафінованої містики. Лише суто інтелігентські та анархобогемські прошарки сучасного суспільства можуть бути за аудиторію для експресіонізму.

Тому саме експресіонізм не спроможний відродити високого монументального мистецтва.

Силкуючися іноді ставити монументальні теми, як мистецькі замисли (О. Кокошка, Кандинський), експресіонізм (через свій гнилий психологізм) не має засобів їх здійснити. Великі намагання лишаються на стадії негідних замахів, у кращому разі — лише спроб.

Знайти нову зрозумілу мистецьку мову — в царині формальних шукань — експресіонізові не пощастило. Часто він лишається в лабетах неподоланого порожнього формалізму.

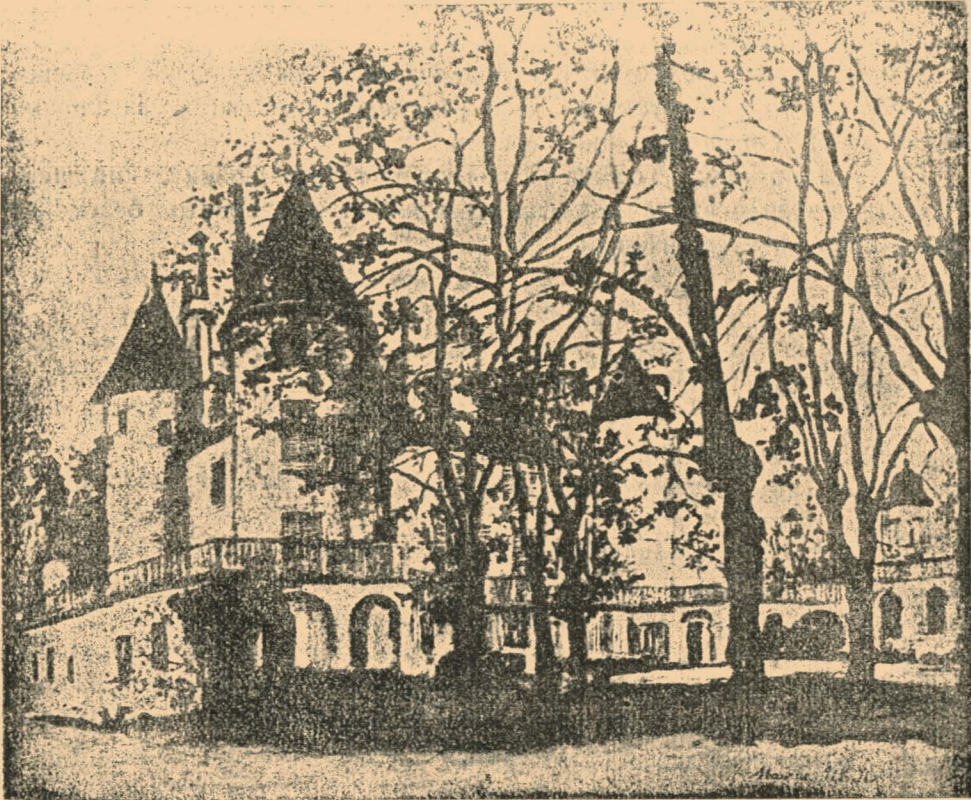
Звідсіля — чудні, дикі, незрозумілі форми в експресіоністичних шуканнях, що розхолоджують глядача всупереч гарячій „повіді“ експресіоністів. І тоді — таке мистецтво стає за втіху для купки витончених містиків-естетів. І не можна тут погодитися з тими дослідниками, що висловлюють свій сум з приводу того, що „шляхи мистецтва й життя розходяться і між мистцем і глядачем розкривається безодня взаємного нерозуміння, — і мистецтво, що хотіло служити людям, лишається для них непотрібним і незрозумілим, — у цьому заховано *saeculi vitia pop hominis*“<sup>1</sup>). Нам здається, навпаки, що коли є щире бажання і, крім того, потрібне вміння послужити людям (кому саме?), то не може виникнути безодні взаємного нерозуміння.

І чому винуватити наш вік, нашу добу, а не людей, у даному разі — мистців-експресіоністів?

Невміння зрозуміти, втямити, опанувати сучасність, виявити її основні життєздатні тенденції, що ростуть у майбутнє, невміння розкрити справжнє актуальне обличчя сучасности, що вагітна великим майбутнім, — у цьому основна причина слабости експресіонізму й нездатности його знайти оздоровчі шляхи для мистецтва. Бо з самого зародку експресіоністичне мистецтво було затавровано від друком занепаду.

<sup>1</sup>) Див. працю В. Зуммера „Итоги и перспективы живописного экспрессионизма“. Баку, 1928.

Ідеологічну спорідненість із німецьким експресіонізмом можна вбачати у французькому неоромантизмі наших днів, що виріс на ґрунті післявоєнної тимчасової стабілізації капіталу, загальної втоми від напруження війни, розчарування в перемозі й шукання людяного змісту й теплої широти всупереч обридлому, пустому, непотрібному формалізмові попередніх довоєнних речей. (Моріс Утрілло, Жорж



Утрілло

Пейзаж

Руо, Амедео Модільяні, Кислінг, Сутін, Флямінк). Людина з його життям, його почуттями та інтересами, природа „олюднена“, сприйнята інтимно і широко через призму людяности (особливо пейзаж Утрілло та Флямінка) — стають за центр тематичної уваги мистців цієї течії.

Чистий формалізм, безречевість, „лірика чистої форми“ — лишаються як нудні, нікчемні витівки поодиноких естетів. Потреба змісту, соціально - виразного змісту — визначають собою шукання цих мистців.

В той же час на їх творах помітно відгук трагічного світосприймання, немає радості та усмішки ні в людей, ані в природі.

Найближче підходить до експресіоністів згаданий Жорж Руо в:

манері мальовничої подачі, в трактуванні голої природи та доброті тем (напр., його „Підсудний“, „Маленька Олімпія“).

Разом з тим слід відзначити різницю французького неоромантизму від німецького експресіонізму.

Неоромантизм — у суті справи не метафізичний напрям: він лишається тут на землі і не поринає в небо. Йому також не властивий галасливий, істеричний тон експресіонізму, що не говорить, а кричить. Тут у неоромантизмі затушкований сум „душі“, вдумливий, розчарований світогляд, інтимна трагедія світу, що зникає (любов до природи, пейзажі Флямінка).

Формально неоромантизм визначається витонченістю і досконалістю техніки, стрункістю й гармонією композиції, загальною шляхетністю форми, лінії і фарби.

Отже з погляду формальної культури французький неоромантизм значно випереджує важкуватий і часом просто безсмаковий німецький експресіонізм.

## Х. СЮРРЕАЛІЗМ

В сучасному буржуазному мистецтві можна відзначити дві основні домінантні лінії — інтелектуалізм та інтуїтивізм.

Інтелектуалізм відбиває велетенський розквіт техніки, машинового виробництва, інженерії, раціоналізації капіталістичного господарства.

Машина, як ніколи, опановує природу. Перед наукою сдна за одною розкриваються таємниці природи. Техніка та наука разом визначають новий стиль сучасного життя (електрифікація, радіофікація, транспорт, аеросполучення, міське будівництво).

В ідеологічній галузі інтелектуалізм вимагає чіткості, ясності, простоти, доцільності, конструктивності.

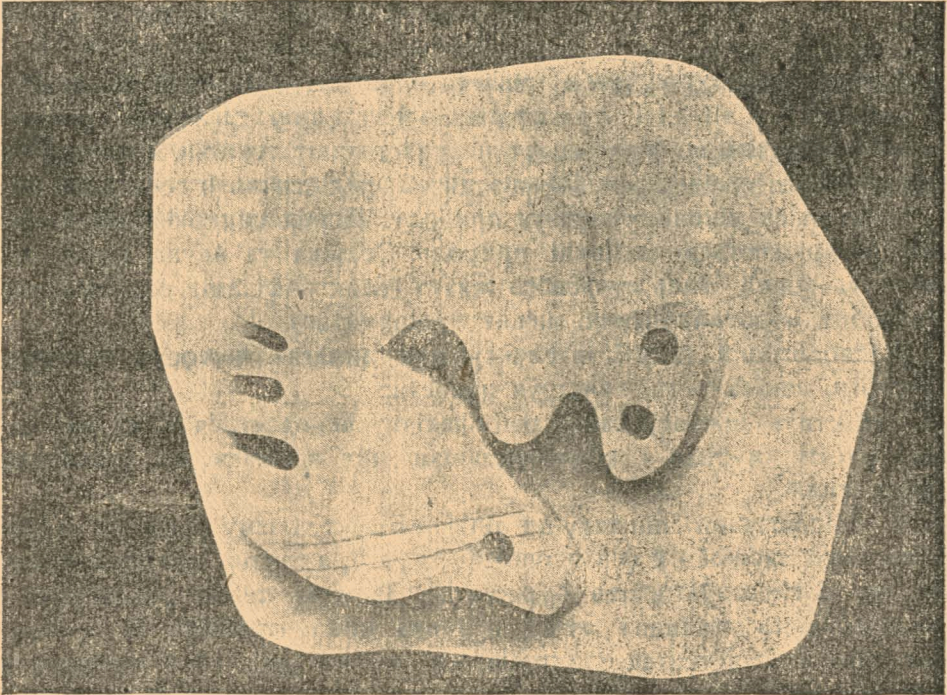
Цей стиль інженерського раціоналізму передається й на мистецтво: кубізм, пуризм і конструктивізм слід вважати за виявлення цього стилю.

З соціологічного погляду ця лінія інтелектуалізму відбиває психологію індустріальної й фінансової буржуазії, а також інтелігентських кіл, що обслуговують цю буржуазію. Звідсіля певна „експансія“ і винахідливість згаданих течій і певна продуктивність їх в окремих галузях мистецтва (зокрема — в архітектурі). Цей мистецький інтелектуалізм визначається, як стиль, активізмом, напруженням й моментом будівництва. Протилежну лінію спостерігаємо у всіх антиінтелектуалістичних напрямках, як от — експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм тощо. Тут панує стихія інтуїтивізму, цебто позасвідомого, глибинного, непізнанного, містичного, потойбічного. Розум, інтелект вважається за ніщо, його права знецінюються, його вартість ставиться під сумнів. Натомість встановлюється чисту „інтуїцію“, почуття, голос під- і позасвідомого, темну стихію ірраціонального.

Широкими хвилями котиться це темне начало від „філософії позасвідомого“ Гартмана через інтуїтивізм Бергсона і психоаналізу Фрайда до сучасного Шпенглера з його відкиданням історичної науки та філософією Долі.

Ніколи за останні сторіччя акції цього ірраціонального начала не підносилися так угору, як саме тепер, за добу імперіялізму, хисткої, нетривкої „стабілізації“ капіталізму, в стадії його загнивання й занепаду.

Носіями цієї занепадницької психології слід вважати ті прошарки сучасного буржуазного суспільства, що незв'язані з пролетаріа— том, відчувають на собі тягар капіталізму, „непереможну“ силу великого (фінансового) капіталу і таємниць біржі: це різні дрібнобуржуазні та декласовані елементи, що мають великий нахил до міщанського інтимізму й до анархічного індивідуалізму. Невідомі, незримі сили панують у природі і в суспільстві. Анархія капіталістичного виробництва, хронічні кризи, страйки і невпинна політична боротьба — це



Ганс Арп

Паоло й Франческа

все неясне, незрозуміле, ірраціональне для дрібного буржуа, що в той же час постійно відчуває свою залежність від цих „темних“ сил. У межах буржуазного ладу не можна знайти порятунку від цієї анархії, від криз.

Так дрібно-буржуазний розум розчаровується в собі, у вартості розуму взагалі і шукає виходу поза межами розуму, в царині несвідомого, ірраціонального.

Людина є іграшка сліпих сил і розум безсилий опанувати цими силами. Розумом керує несвідоме, позасвідоме, ірраціональне. Тому треба впірнути в океан цього несвідомого, ірраціонального і пливати за течією. В цьому вбачає вихід занепадницька психологія. Звідцілья— безвілля й пасивізм цих антираціоналістичних течій. Енергії вистачає лише здебільшого на руйнацькі тенденції, на опір традиції,

нормі, шкільному канонові. І не вистачає сили на справжню продукцію, на винахідництво, на створення соціальних вартостей. Тому й у царині мистецтва продукція цих течій визначається анархічним індивідуалізмом і крайнім суб'єктивізмом.

Сюрреалізм у сучаснім мистецтві (малярство, література) є яскравий вираз цих анархо-індивідуалістичних тенденцій. З генеалогічного погляду сюрреалізм був підготований ще дадаїзмом, який виник підчас імперіялістичної війни 1916 р. спочатку в Швейцарії, а потім поширився у Франції та Німеччині, особливо після закінчення війни.

Дадаїзм є абсолютний нігілізм, відкидання всіх вартостей, світогляду, теорій, науки, мистецтва, традиції, словом усього... Це принципове абсолюгне заперечення, що лишається само при собі і цим задовольняється.

Імперіялістична війна з її 42-сантиметровими гарматами, танками, отруйними газами і всією удосконаленою технікою знищення мільйонів людського м'яса примусила переоцінити вартості, що раніше здавалися за непорушні й вічні. На війні „начищений гудзик має більше вартості, ніж чотири томи Шопенгауера“ (Ремарк, „На заході без змін“).

Жодних ідеалів немає перед обличчям неминучої смерти або тяжкого каліцтва. Весь світ обернувся на темну, нерозумну стихію, де розходилися сліпі невблаганні сили... Життя знижується виключно до біологічних функцій організму. Людина втрачає своє соціальне обличчя і стає біологічною твариною. Перед жахом неминучої смерти хочеться так жити, за всяку ціну жити... Культурне життя з погляду фронтового побуту здається далекою примарою, чимось нездійсненим і фантастичним. У новому світлі постають прості радощі життя, що раніше й були непомітні. Так визначається з одного боку крайній нігілізм і цинізм дадаїзму, з другого боку його принциповий примітивізм, що межує з інфантилізмом.

„Дада“ — випадкова назва (Трістан Тцара), що нічого не значить.

„Дада“ — маленькі діти так кличуть коників. Отже такою зарозумною назвою визначають дадаїсти своє ставлення до всього світу, до всіх речей і явищ. Дадаїзм принципово глузує з усього: немає нічого важливого, вартого, святого — все є ніщо. І навпаки: що вважають за ніщо, для дадаїста може стати вартим, величним, усім. Геть усі закони, всі норми, всі правила, геть нудьгу педантичного набундюченого розуму! Хай панує бурхлива й безкрая стихія невгамовного, рознузданного несвідомого „я“! Хай живе повне, нестримане свавілля!..

Немає жодного світогляду, немає жодних законів: усе дозволено.

Мистецтво для дадаїста є просто вільна діяльність, необмежена жнікими правилами, ніякими умовами.

По суті дадаїзм проти всякого мистецтва.

Він свідомо бере на себе місію руйнувати, ліквідувати всяку традицію, всяку школу, культуру взагалі. Розквіт діяльності дадаїстів припадає на 1920-21 рік в Парижі, саме на післявоєнні часи, коли суворість військового режиму не заважає їхнім шаленим виступам у галузі літератури й просторових мистецтв. За цей час виходять дадаїстичні журнали „Канібал“, „391“ (Пікабія), „Дадафон“, „Бородате серце“ (Тристан Тцара) та інш.

В дадаїстичному салоні було улаштовано спеціальну виставку, де „поруч з копією Рафаеля висіла медична гумова рукавиця та колесо вельосипеду. Поряд з картиною Пікабія було виставлено підтяжки для штанів<sup>1)</sup>, під іншими малюнками — краватки і манжети та інші речі хатнього вжитку (кухенний посуд, автомати гасити пожежу, туби із зуб'яною пастою та інш.).

Таким протиставленням мистецьких речей і речей побутових дадаїсти намагалися зневажити мистецтво, довести його відсталість і непотрібність для нашого життя. Цією ж лінією глузування та озорювання з речей мистецтва йде спроба Марселя Дюшана подати Джіоконду Леонарда да Вінчі з підмальованими вусами.

Взагалі вся енергія дадаїстів скерована на притягнення громадської уваги переважно засобами скандалу та „епатації“ звичайного смаку.

Дада нічого й нікого не визнає, воює з усіма напрямками, б'є по всьому, що підвернеться під руку.

Зрозуміло, що ніякої справжньої продукції чекати від дадаїзму не доводиться, бо він залишається на стадії соціально-психологічного феномену, не досягнувши етапу будь-якого помітного мистецького розвитку. Як симптом глибокого розкладу та занепаду буржуазної культури й мистецтва, дадаїзм заслуговує на увагу, бо саме тут найпоспідовніше і якнайповніше виявилася лінія анархо-індивідуалізму та крайнього розбещеного суб'єктивізму, що переходить у дикий шалений соліпсизм.

Явище дадаїзму свідчить безперечно про глибоку внутрішню хворобу „духа“ сучасної буржуазної культури, якої не можна вилікувати жодними хатніми засобами.

З цього погляду дадаїзм є виявлення деклясованої психології богемсько-індивідуалістичних прошарків сучасного великого міста, що втрачають усяке соціальне обличчя і знижуються до суто біологічного життя й розваг нічних кабаре.

Жагучий протест і несамовита лють цих елементів до культури, що їх знівечила й змордувала, що відвела їм ганебну роль тварини, що розважається і якою розважаються, приводить до загального нігілізму, що іноді набирає характеру навіть революційности.

<sup>1)</sup> Див. ст. С. Ромова „От дада к сюрреализму“ „Вестник иностранной литературы“, кн. 3, стор. 188, 1929.



Цей нівігілізм є безсила помста деклясованої інтелігенції справжнім владарям капіталістичної культури ніби за втрачене своє соціальне обличчя і свою соціальну вартість. Одірвані від мас, неспроможні до справжньої революційної акції, богемці - дадаїсти лишаються при констатації негідности культури і власного безсилля, втішаючися словесною лайкою.

Сюрреалізм у малярстві виріс на ґрунті дадаїзму і характеризується тією ж безречевістю, відкиданням будь-яких законів і цілковитим анти-інтелектуалізмом. Але тимчасом як дадаїзм не міг дорости до теорії, не вступаючи в заперечення із самим собою, сюрреалізм виступає з власним світоглядом і теорією мистецької продукції.

Сюрреалізм — *surréalisme* — прагне виявити понад-реальне, незриму реальну суть явищ, творити справжні нові реальності, новий світ.

Сюрреаліст хоче творити, як природа: з великою всезахоплюючою силою несвідомости. Не копіювати природу, а продукувати як природа — ось гасло сюрреалізму, проголошене ще 1917 р. поетом та критиком Аполлінером. „Коли людині спало на думку створити або винайти щось подібне до людського руху чи ходіння, то вона надумала колесо, що аж ніяк на людську ногу несхоже,— в цей час, не помічаючи цього, вона робила сюрреалізм, творила як сюрреаліст“ — пояснює Аполлінер.

За джерело такої творчости сюрреалісти вважають не розум, а позасвідоме начало в психіці людини, в якому на їх думку, заховано вищу реальність, надреальність. На інтелект, а всі елементи психіки, що стоять поза інтелектом — як от — почуття, неясні асоціації, гра асоціацій, сновиди, акти психічного автоматизму, всилення тощо — всі ці процеси для сюрреалістів набирають особливого значіння. Саме тут, у цій царині несвідомого, слід шукати середовища вищої реальности та разом матеріялу, змісту й форми для мистецької продукції.

Для сюрреалістів несвідоме є джерело „духовної“ активности, і тому всяка психічна акція повинна глибоко виявляти цю надреальну енергію. Це, на думку сюрреалістів, відкриває перед поезією і мистецтвом взагалі безмежні перспективи творення нових над- і поза-реальних речей, явищ, переживань.

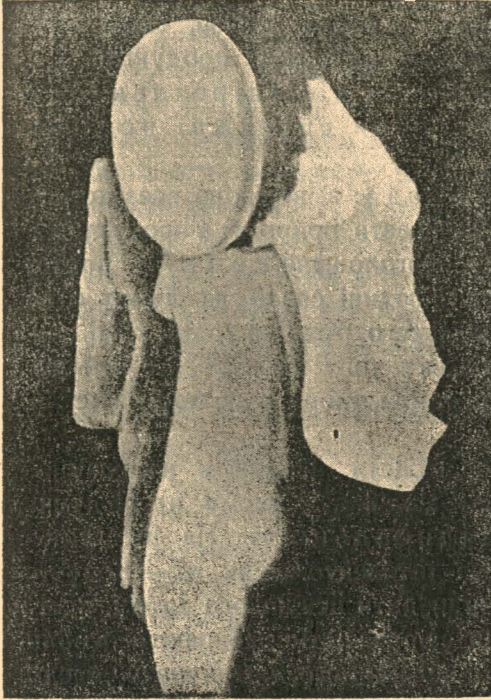
Зичайний речевий світ є для сюрреаліста лише сировина, лише межа, за якою починається справжня незрима реальність, вища реальність.

Звідсіль хитання між уламками реальних форм і містикою, фантастикою, символом, пориванням винайти нові небачені сили та переживання.

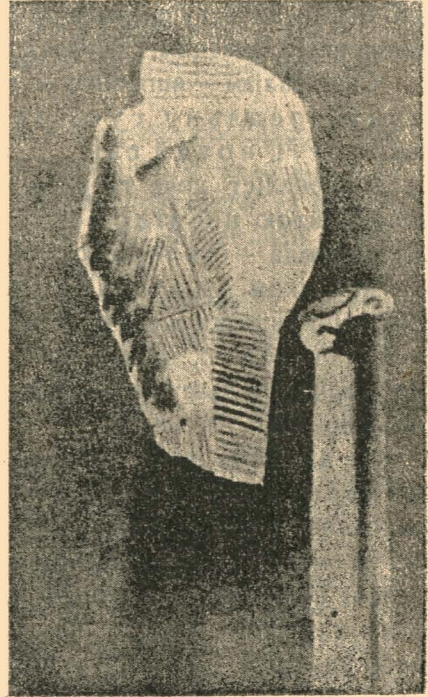
Один із відомих сучасних французьких дослідників з „лівого“ табору такими словами характеризує сюрреалістів: „Вони витворюють якусь безперервну систему співвідносин між світом матеріяльним і мрією (*rêves*), що творить вищу реальність. Та на сьогодні, що вла-

ство належить сюрреалізму, це цікавість (curiosité), прагнення наситити малярство щонайбільше поезією, тенденція втекти по той бік усякої реальності“.

Ця втеча від реальності призводить в продукції сюрреалістів до 1) трансформації реальності об'єктів, 2) вишукування нових чудних форм-образів, 3) цілковитого індивідуалізму і суб'єктивізму, 4) принципового відмовлення від раціональної будови своїх творів з згаданих елементів.



Сіма



Композиція

Замість деформації речей, що її як формальний спосіб вживали Сезанн і кубісти, сюрреалісти запроваджують принцип трансформації речей, цебто перетворення звичайних реальних форм на інші нові нереальні („надреальні“) форми або комбінації форм (Напр., у Сіма комбінації з безголовним жіночим торсом та яйцем, у Макса Ернста якісь кентавро-подібні образи та інше).

Згадана трансформація повинна виявити внутрішню суть, справжню надреальну природу зображеної речі чи явища (напр., у Ля-Серна).

Іноді принцип трансформації може виявитися і в композиційному моменті, напр. у сполученні об'єктів, що ніколи реальні о сполученими не бувають (пейзажі Кіріко — хатня мебля, ліжки на тлі космічних гроз, або раб із конем біля заводської труби та інш.).

За фундатора сюрреалізму вважають італійця Джорджо Кіріко (народ. 1888 р. в Греччині), в першій фазі творчості якого оригінально виявилися мрійництво разом із атавістичним мітологізуванням. Картини Кіріко схожі на застигли, скам'янілі сновиди, де панує цілковите свавілля фантазії і логіка позасвідомого. Тому образи його позареальні, частково позичені із сучасності („Загадки й радощі чудної години“), а здебільшого з клясичного мітологічного антуражу. Відірвані від реальності його образи відзначені тавром візіонерства з певними рисами песимізму й трагізму.

Повертаючися до греко-римської клясики, Кіріко ніби відчуває всю безнадійність і безпорадність цієї справи перед обличчям сучасного. Тому має рацію німецький мистецтвознавець Карл Айнштайн зазначити з приводу характеру творчості Кіріко, що вона перейнята духом трагізму й самотності. Цей трагізм та самотність, на думку К. Айнштайна, слід пояснити тим, що раніше мітологія, візіонерство було справою всього колективу, а зараз лише подинського самотнього мрійника-мистця. Трагізм цей виникає, таким способом, з розриву між мистцем і колективом, що не може тепер серйозно, як колись у стародавні часи, сприймати візіонерські образи мистця<sup>1)</sup>.

Звідсіля почуття пустельності та самотності, що панує в картинах Кіріко: порожні майдани невідомого міста з величезними аркадами, на першому пляні марить чи спить на п'єдесталі жіноча постать, як статуя, на задньому далекому пляні труби невідомих заводів чи машин; античні елементи картини заллято різким нереальним світлом при темному небі, аксесуари із сучасного тануть в імлі різних тіней без переходів. („Самотнє місто“).

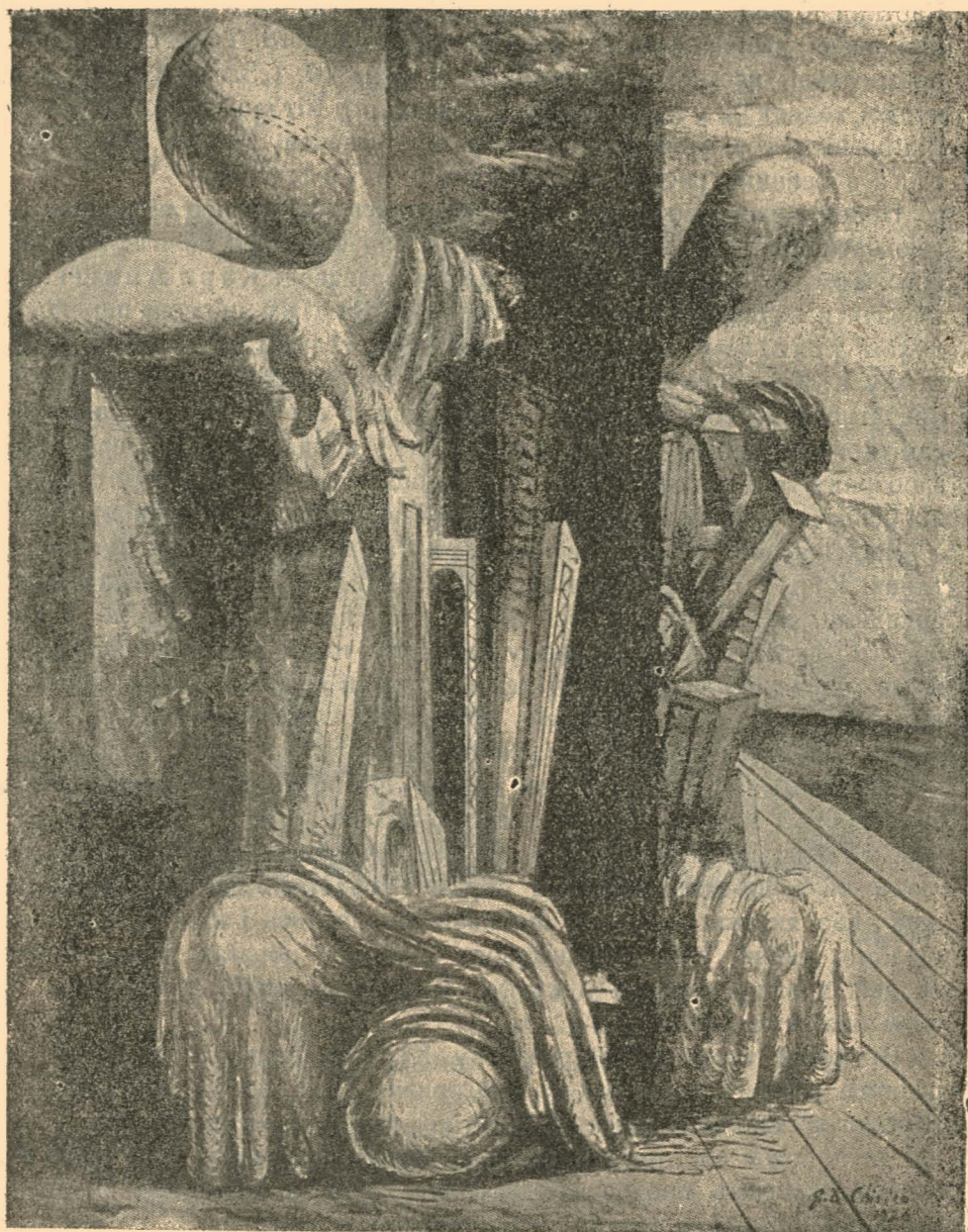
Це скам'янілі сни—примари мистця, що не приймає реальності й сучасності і мріє образами клясичної архаїки.

Скам'янілість ця проймає саме тлумачення форми в Кіріко: люди та коні, його улюблені образи, подається як макети, як нежив, або як античні статуї, що напівпрокинулись і ніби діють поза-свідомо, увісні, тому справжнього життя в образах Кіріко немає. Людей трансформовано в статуї, і навпаки статуї трактовано, як скам'янілих людей.

В другій стадії свого розвитку Кіріко переходить дедалі виразніше до символізму та алегоризму (див. його „Архітектура“, „Теологія“ та ін.), прагнучи змістовності зображеного. Але ці нудні та порожні алегоричні образи насправді позбавлені будь-якої експресії і свідчать про безвихідь, в яку заходить мистецтво, відірване від реальності, від життя, що переможно йде вперед.

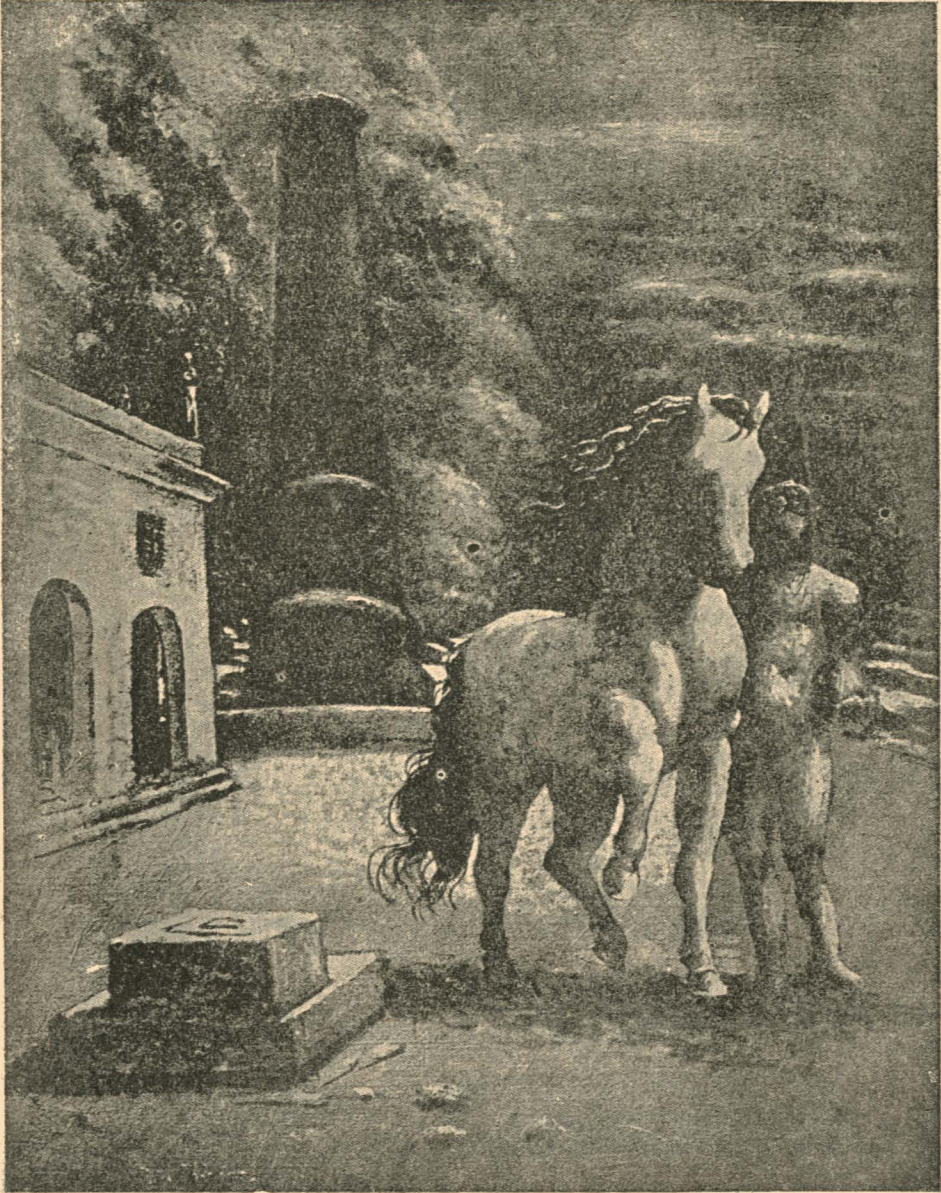
Щодо Кіріко, то треба зазначити, що його хоча і зараховують до сюрреалізму, але його еволюція і зміст продукції не вміщається в рямці лише цього напрямку, а рівною мірою належать також і до

<sup>1)</sup> Див. Deutsche Kunst und Dekoration, 1928, s. 260.



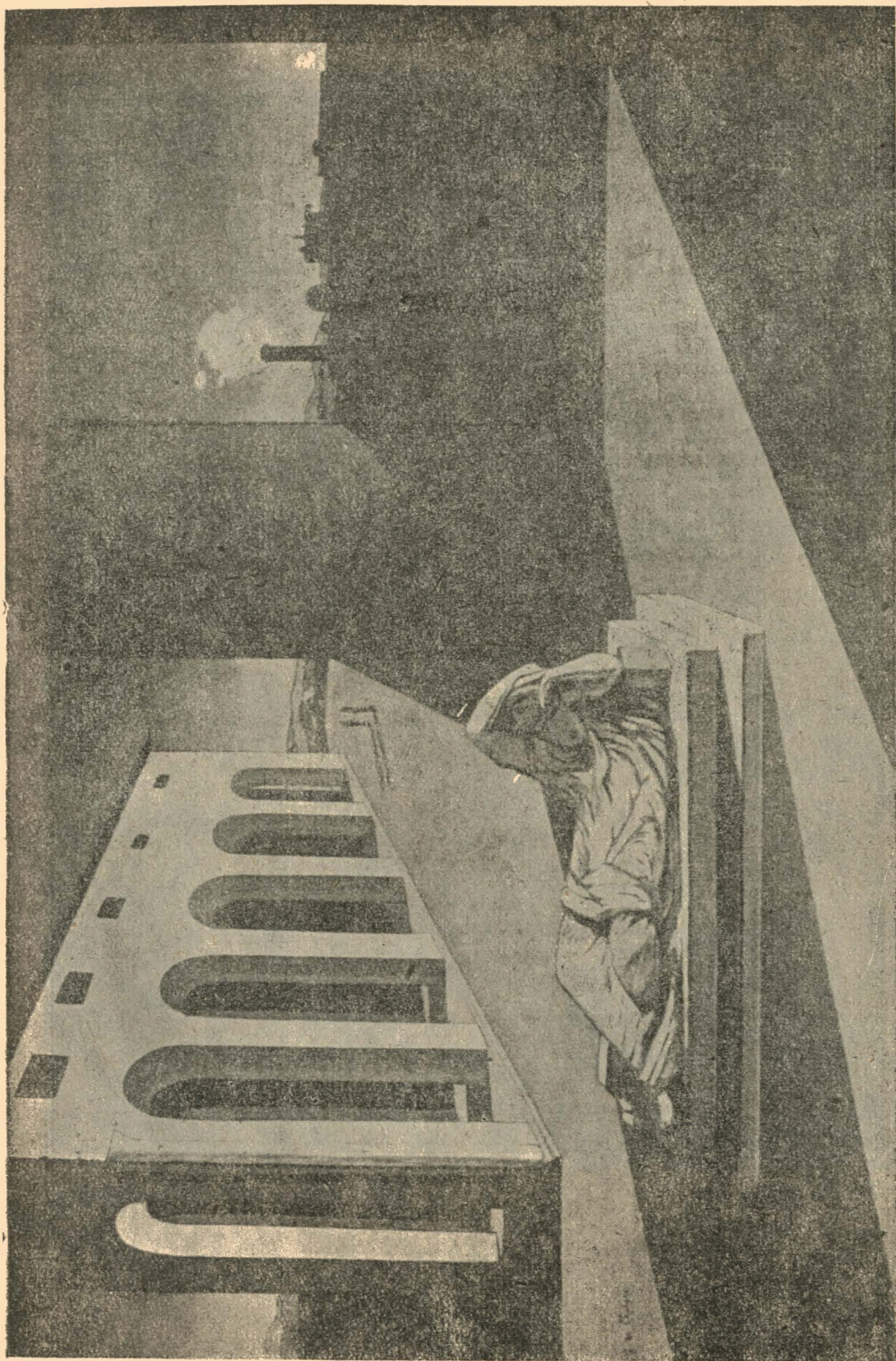
Дж. Кіріко

Теологія



Дж. Кіріко

Картина



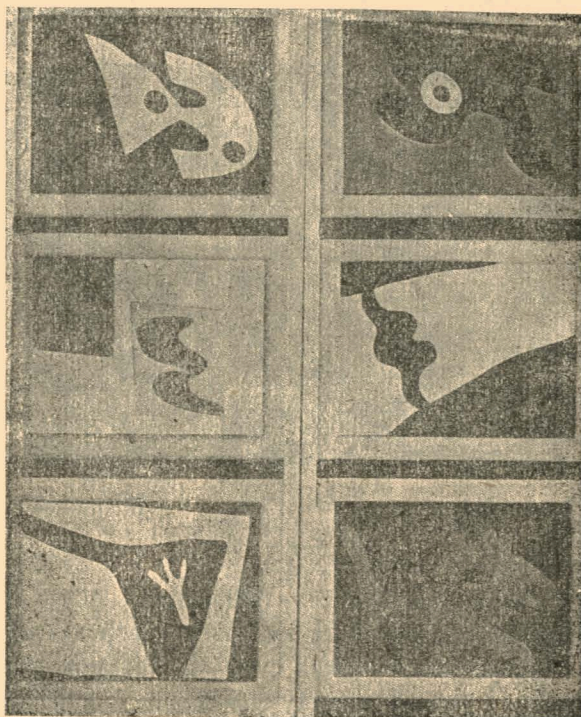
Дж. Кіріко

Самітне місто

неоклясицизму. Згаданий принцип трансформації речей не може виявити суті сюрреалізму, який вимагає творення нових форм і нових образів для виразу „вищої реальности.“

Зразком таких нових форм можуть бути образи згаданого Пауля Клеє, Макса Ернста, Коссію, Андре Масона, Ів Тангі, Хуана Міро, Ганса Арпа. Тут спостерігається вже цілковитий розрив із реальністю і ми вступаємо в царство чистої фантазії, нестриманого мрійництва й візіонерства. Енергія несвідомого не може адекватно виявитися в реальних формах і образах: потрібна нова мова пластичних знаків. Ця нова плястична мова лишається цілком на рівні безречевості абстрактної графеми та чисто фактурних вишукань.

У згаданого Ганса Арпа, якого вважають за витриманого сюрреаліста, образи надзвичайно прості, елементарні: це різні комбінації з замкнених кривих ліній, що іноді натякають віддалено на якусь реальну форму — руку чи ногу, силует фігури та інш. Лінійна графіка чітка і так би мовити скульптурна, тому Арп з охотою подає плоскі рельєфи на дереві, синтезуючи



Ганс Арп

Композиції

графіку, малярство і ліпку. До кольору Арп ставиться з великою увагою: колір мусить підкреслювати, визначати графічно-плястичну форму відповідними нюансами та відтінками й загальною кольоровою композицією. Колір, можна сказати, тут виправданий матеріалом, лінійною ліпкою, формою, рельєфом.

Ці абстрактні форми мусять відбити новий зміст і тому Арп вживає для пояснення такі підписи, як от — „Паоло та Франческа“, „Танцюристка“ та інш. Насправді ж такі назви сюрреалістичних „картин“ нічого не пояснюють, навпаки лише наплутують і відсувають осторонь їх чисту плястику і новину графеми.

Нові форми мальовничої вартости зустрічаємо ще в Ів Тангі, в його космічних пейзажах якихось інших планет і казкових фантастичних

країн. В його продукції безперечної уваги заслуговує його кольоризм, здатність винайти через колір справжню експресію бодай фантастичного змісту.

Тікаючи від реальності, Ів Тангі знаходить певний глибокий зміст у своїх візіонерських досвідах іншої реальності і вміє передати це мальовничими засобами.

Еспанець Хуан Міро теж шукає нових образів, але жодного змісту за ними не відчувається. „В картинах Міро є декоративна графічність, фарбова привабливість, але за ними ховається цілковита порожнеча або карлюкувагі кабалістичні знаки. Зрозуміти щонебудь



Хуан Міро

Композиція

в них або відчутти ніяк не можна. Це вже не плястичні образи, а примарний графізм, позбавлений усякого емоціонального змісту і всякої вартости“<sup>1)</sup>.

Із сюрреалістів слід тут ще згадати Андре Масона, Сіма, Бореса, Пікабія, Косіо та Ман Рея; продукція їх характеризується прагненням нових форм і нової експресії, а також антиінтелектуалізмом та покладанням на „темперамент і інстинкт“.

Завдання, що ставлять перед собою ці мистці, іноді переростають рамки малярства та мистецтва взагалі (напр. в Андре Масона). Залишатися в межах суто малярської фактури для них важко, тому вони шукають виходу для своїх формообразів, вживаючи різні матеріяли — м'який папір, дерево, картон, різні присипки тощо.

У своїх фактурних спробах окремі мистці шукають сполучення, синтези матеріялу й кольору. Напр. в Косіо колір завжди матеріяльний, бо колір та матеріял на його думку повинні бути чимось єдиним. Мистець таким способом повинен показати „дух“ преображенної матерії.

Американець Ман Рей (Man Ray), що працює в Парижі, прагне виявити сюрреалістичну експресію через фотографію, можливості якої таким способом надзвичайно поширюється і збагачується. Фотографія не є тут копіювання речей, а перетворення їх, переображення в нові „назреальні“, насправді небачені фантастичні речі. Форми речей вигинається й змінюється до того, що їх не можна впізнати, а відтінки світла й тіней відіграють конструктивну ролю загальної фото-композиції.

1) С. Ромов. „От дада к сюрреализму“ „Вестник ин. лит.“, кн. 3, стор. 204.



Нарешті, не можна оминути постаті художника Макса Ернста, що посідає значне місце в таборі сюрреалістів. Критика обвинувачує його в тому, що він переймає в Пікасо нові плястичні прийоми



Макс Ернст

Ніч кохання]

„синтезованої“ графіки. Схожість графічних засобів та форм у Макса Ернста і в Пікасо останньої фази слід визнати, але не можна в той же час заперечувати великого своєрідного темпераменту цього мистця. В продукції Макса Ернста видатну роль відіграє

тематика, що іноді нагадує оповідальний жанр у літературі. В цій образній метафоричній тематиці видатне місце належить сексуальній проблемі. („Нічкохання“, „Поцілунок“, „Коралеві губи“ та інші). В трактуванні цієї проблеми Макс Ернст цілком оригінальний.

Поперше слід відзначити інтересну комбінацію реальних образів із абстрактними, що доповнюють взаємно та переходять одні в одні. Подруге в Макса Ернста є безперечна експресія та виразність



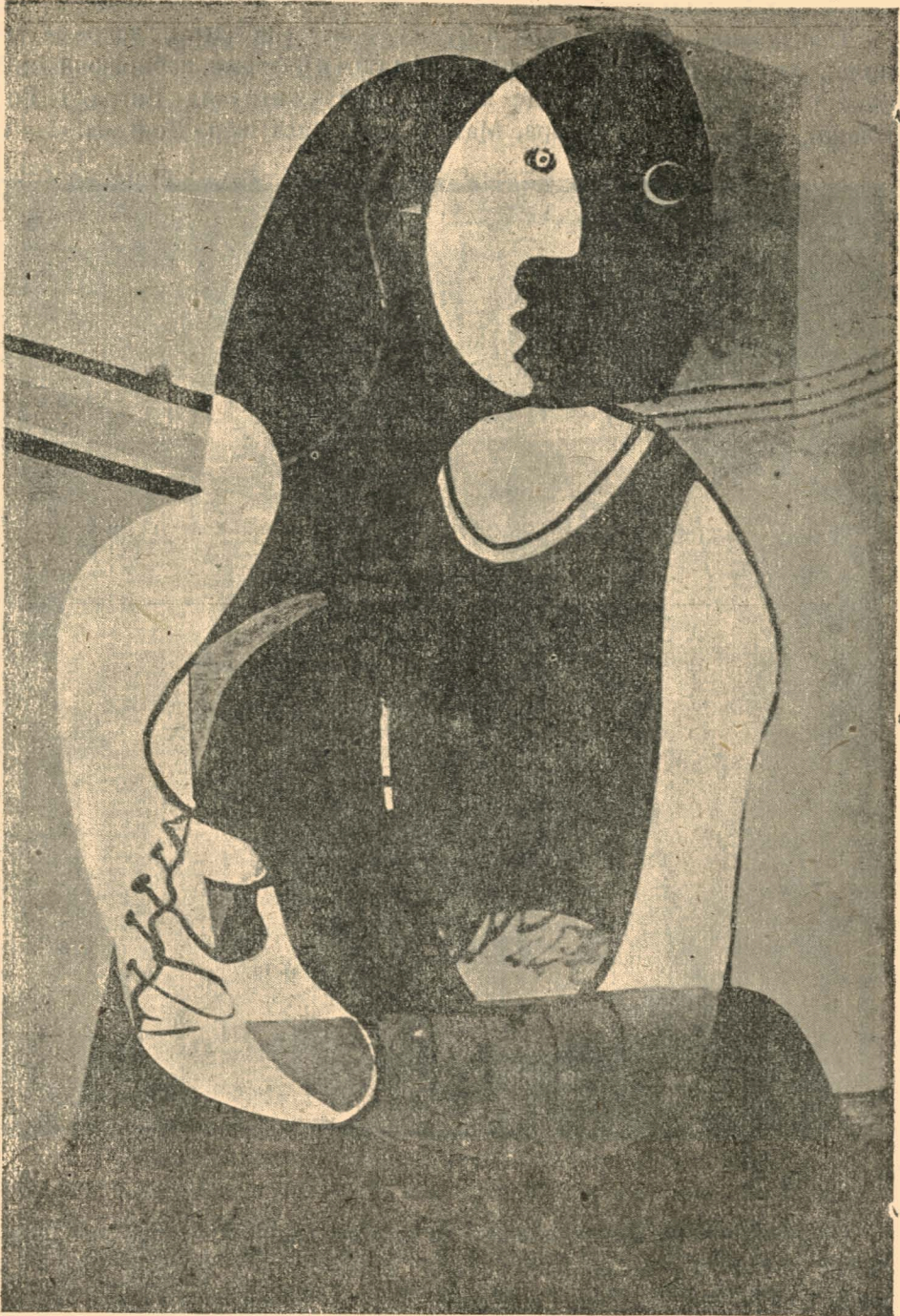
Макс Ернст

Поцілунок

форми. Образи динамічні, насичені силою великого напруження, повні якоїсь внутрішньої тривоги, здригання та трагізму.

Одночасно фантазія мистця ніби за рецептом психоаналізи Фрейда уперто крутиться навколо суто-статтевих образів, що межує, іноді із замаскованою порнографією.

Очевидно це не випадкове, а цілком закономірне явище: відрив від реальності, поринання в сферу несвідомого призводить до біологізування людини; таємниці людини відкривається в статтевому началі. Відомий надзвичайний інтерес до статтевих проблем у сучасній буржуазній культурі та побуті (Фрейд, фокстротна психологія буржуазної молоді, театри-ревю голих жінок, проблема омоложення в науці). Гола натура в буржуазнім мистецтві значною мірою відіграє

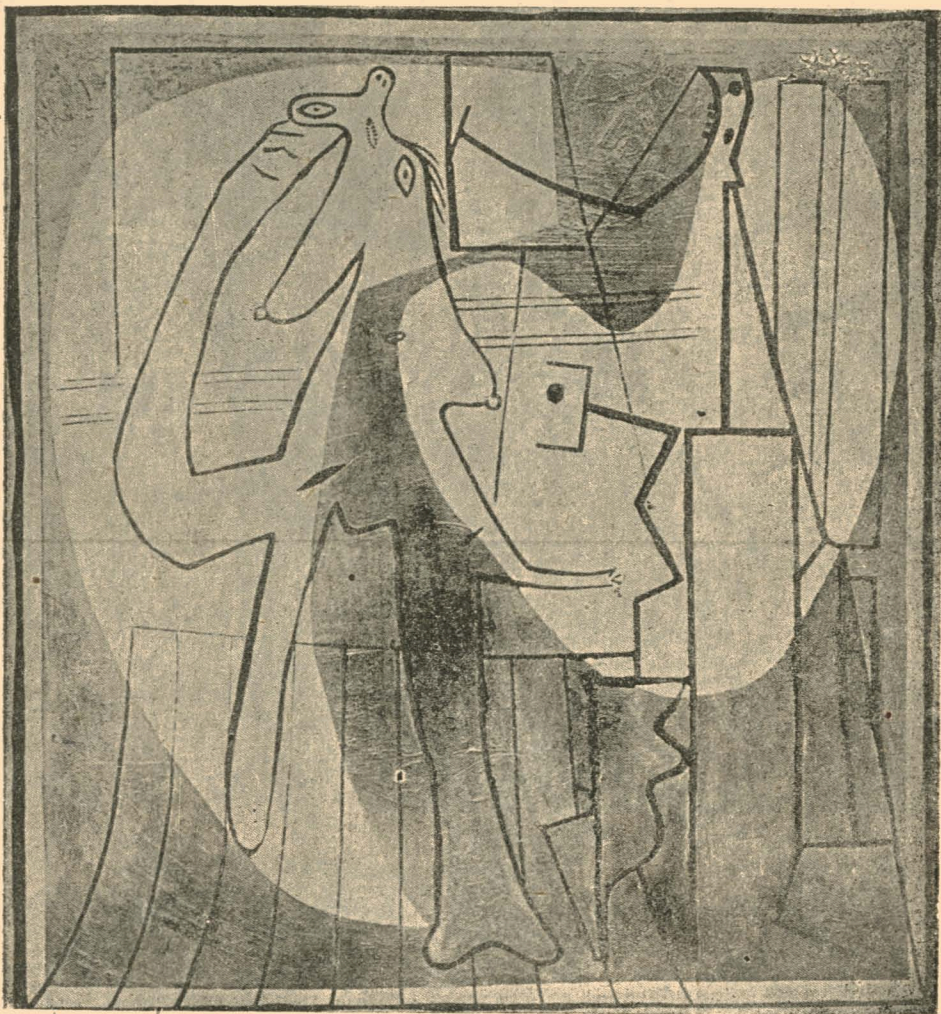


Пікассо

Картина (1927)

певну лібідинозну функцію компенсації, заступаючи те, на що такий великий потяг у житті.

Трактування голої натури в буржуазному мистецтві, зокрема жіночої, взагалі офарблено в гедоністичні форми, набираючи іноді певної фетишизації. Це можна простежити від Енгра і Гойї (Маха), через Коро, Ренуара, Матіса до Роопса Іван-Донгена.



Пікассо

(1927)

Сюрреалісти не задовольняються вже зовнішньою експресією форм: треба виявити те, де найповніше відбивається й палає екстаз позасвідомого. Тому в Макса Ернста розлито патос сексуальності в певному динамічному трактуванні.

Щодо суто лінійної форми й композиційних елементів, то зразки такої нової синтезованої форми Макс Ернст міг справді позичити

з останніх творів у невтомного Пікассо, що ніколи не спинається в своїй творчій енергії на вишуканих формах і прагне нових інвенцій.

Малюнки останніх років Пікассо свідчать про відкриття „чистого ліризму“ нових форм, про захоплення лінійною плястикою, про шукання нової експресії лінійної форми.

Панує примітивна синтетична криволінійна форма, надзвичайно лаконічна, скупа, і до кінця чітка. (Зразком може бути його „Розп'яття Христа“ 1927 р.) Одночасно тут є невиданий синтетизм форми, що



Пікассо

Розп'яття

межує з карикатурністю і загальним спрощенням її. Оригінальність та новина цих форм ідуть поруч хворобливого істеризму й розкладу малярського досвіду. На думку деяких критиків, тут в останніх своїх винаходах Пікассо відходить від реального світу в царину містики, непізнавального, царства невідомого. Його творчість виходить ніби поза межі малярства й поринає десь у „безкрайній філософській далечині“.

„Його зображувальне мистецтво, його плястичні образи втратили сприйняту мисленню реальність і обернулися в плястичні філософські гіпотези... Він уводить нас у світ невідомого, позареального з усіма його жажливими можливостями“<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> С. Ромов. „От дада к сюрреализму“ „Вестник ин. лит.“, кн. 3, стор. 199.

Це — занадто м'яка, сприятлива з відтінком „капітулянта“ критика Пікассо. Де там філософські гіпотези в останніх малюнках цього мистця, що втратив усяку логічну в цих творах рівновагу?

І що то за філософська гіпотеза, що її ніяк не можна зрозуміти? Справжню серйозну філософію, хоч у які б містичні тумани вона зодягалася, завжди можна розтлумачити й нарешті зрозуміти (Яків Беме, Шеллінг, Гегель). Вживання терміну „філософські гіпотези“ в данім разі дхне якимсь обивательством, для якого всяка філософія є щось непотрібне й незрозуміле.

Щоб правильно оцінити ці досвіди Пікассо, не треба зачіпати неповинну тут „філософію“, а треба лише не забувати, що тут ми присутні при корчах безречевого мистецтва, яке не має сили ані далі розвиватися, ані „стабілізуватися“, бо потрібна ввесь час гострота новини, моди інвенції, винахідництва за всяку ціну. А безречевому мистецтву із зародку судилося безплідним бути і ніяка „геніяльність“ його не може врятувати.

## ХІ. НЕОКЛЯСИЦИЗМ

Під назвою неоклясицизм відома течія, що свідомо прагне поновити традиції класичного мистецтва, пристосувавши їх до умов сучасності. Неоклясицизм є свідомою реакцією проти анархії й занепадництва, що дійшли особливо в галузі малярства цілковитого майже звироднення.

Заклик до організації, що його проголосив ще Сезан і намагалися здійснити кубісти, лишився нарешті нездійснений. Розкладницький суб'єктивізм стихійно опанував мистецтво, чистий формалізм призвів до нудоти безречевости, до цілковитого мистецького нігілізму. Стало ясно, що продовжувати цей шлях неможливо, що треба шукати десь виходу й порятунку.

Декому з визнаних майстрів здавалося, що старечий організм сучасного мистецтва можна омолодити перейманням форм ранішнього Ренесансу, византійської іконографії або східного мистецтва (японський імпресіонізм), ба навіть зразків океанійської чи африканської екзотики (виразний примітивізм негрських ляльок та масок).

Та даремні були надії на „омолодіння“: замість творчої продукції естетне оригінальнічання і повне здичавіння були наслідками та кого зловживаного переймання примітивного стилю. Неоклясицизм хоче йти шляхом великого італійського Ренесансу доби його розквіту та геніяльних його наслідувачів (як от Пуссен, Інгрес).

Слід відзначити, що за переламний момент повертання до класицизму вважається 1919-1920 р., коли Пікассо „несподівано“ почав працювати в стилі Енгра і виставив низку своїх праць, що позначили його відхід від кубізму — різні голі жіночі постаті, купальниці, портрет дружини, мати з дитиною та інш. З першого погляду можна гадати, що Пікассо „зрадив“ принципи кубізму й свідомо перейшов до класицизму.

Але це не так. Нічого несподіваного в новій продукції Пікассо немає, бо стихія раціоналістичного суб'єктивізму лишається характеристичною рисою і для цього етапу продукції мистця. Невідступна ідея важкої маси, об'ємної речевости з великою напруженістю й виразністю відбилися на згаданих працях. Панує старий відомий принцип кубі-



Джіно Северіні

Материнство



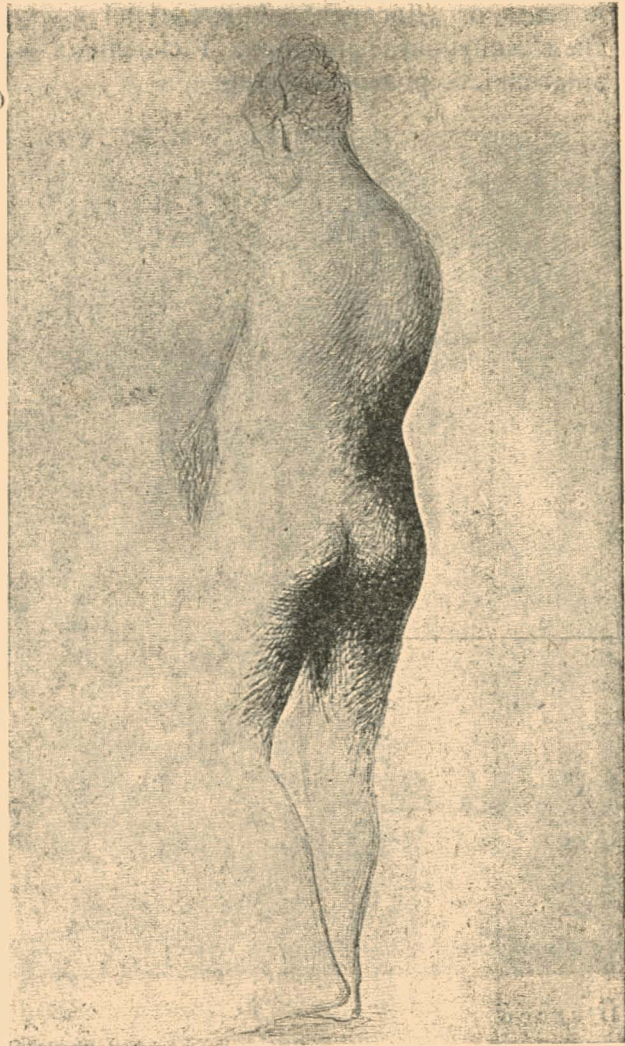
стичної деформації натури для вищої мальовничої експресії, як її розуміє мистець. Звідсіля важкі, грубі, опецьковаті тіла, з руками та ногами ніби пошкодженими слоновою хоробою,— знов данина екстравагантності часу.

Даремно шукати тут класичної гармонії та спокійної рівноваги ідеалізованої натури класицизму. Тому помилково було б зарахувати цю продукцію Пікассо до неокласицизму, хоч не підлягає сумніву, що загальний дух організації позначився з виразною силою на цих творах. Цілком осторонь стоять окремі рисунки та портрет дружини Пікассо, витримані в спокійній рівновазі форм.

Сучасні італійські художники, що працюють у стилі неокласицизму, свідомо протиставляють буйним нестриманим шуканням недавнього минулого (кубізм, футуризм) здоровий урівноважений спокій класицизму. Все галасливе, істеричне, хоробливе для них здається тепер органічно чужим і ворожим справжньому мистецтву. Цілковитий тверезий раціоналізм мистецького світогляду стає за гасло нових мистців.

Звідси — культ знання, числа і міри всупереч таємничим суб'єктивним потягам мистця, яких не можна ані зважити, ані виміряти.

Звідси — свідомий заклик вчитися у старих майстрів рисунку, моделювання форми, кольору і композиції. Отже, це є неприховане, а одверте, переконане й свідоме переймання, що характеризує сучасних неокласиків.



Пікассо

Рисунок

За приклад такого переймання може бути картина У бальдо Опі „Хірурги“ (1926), що загальною графичною форм та композиційними прийомами нагадує Рафаелеву „Диспуту“. Ці три лікарі в операційних халатах своїми позами і жестами нагадують окремих персонажів із згаданої „Диспути“. Архітектурні елементи на заднім плані — мотиви монументальних арок і склепіння, — підкреслюють ніби вагу і змістовність розмови лікарів.



Пікассо

Мати з дитиною

Але, звичайно, це не зовнішнє переймання рисунку, форми і техніки класицизму, а прагнення виявити саме стиль його, „дух“ і світогляд класицизму стають ознакою цього напрямку „Nuovecento“ в Італії.

Тому характерною рисою його є потяг до героїки, героїчної піднесеної лінії виразу, незалежно від тематики й сюжету зображеного. Портрет, краєвид, жанрова сцена подається не в льокальній і натуралістичній обмеженості, а в певнім піднесенні над властивостями вузької й „бідної“ дійсності. Такий метод вимагає синтетичного підходу до явища, як предмета мистецького вияву, всебічного й суцільного його охоплення оком мистця.

Зрозуміла тому та величезна увага, яку ці художники присвячують як раз композиційним моментам у побудові картини. Все випадкове, другорядне й непотрібне — відкидається. Це наслідування старим майстрам природно призводить до певного пасаєзму неокласиків навіть при зображенні сучасної тематики. Разом з тим в окремих майстрів помітно любов до мітологічної тематики (напр., в Ахілла Фуні — „Ревекка біля криниці“, твори Кіріко) або до пейзажної форми (Карло Карра „О півдні“, Цаніні — краєвиди 1927 р., Альберто Саліетті „Дорога в лісі“). Знаменно, що часто згадані пейзажі мають пустельний, забутий, самотній вигляд: на тлі прекрасної природи стоять ніби покинуті з порожніми лутками вікон будинки, стеляться доріжки й стежки, якими ніхто не ходить, і відчувається лише величний подих вічної природи...

Безперечно, таке асоціяльне світовідчуття свідчить про бажання втекти від такої бурхливої і загрозливої дійсності, відгородитися від неї „числом і мірою“, вигаданою, омріяною класицизмом, але сталою і спокійною, іншою „дійсністю“.



Убальдо Оппі

Хірурги

Найяскравіший вираз малярського неокласицизму та його теоретичне оформлення ми зустрічаємо в сучасній Італії в особі Джіно Северіні, що виголосив основні засади нового напрямку в своїй книзі „Від кубізму до класицизму“<sup>1)</sup>.

Оцінюючи стан сучасного мистецтва, Северіні приходять до висновку, що основна причина (крім загально-соціальних, про які він згадує, але не аналізує їх) анархії і розкладу мистецтва, на його думку, в неуцтві сучасних мистців.

<sup>1)</sup> Gino Severini. „Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre“ Paris, 1921.

Найліпша продукція цього напрямку належить Carlo Carrà, Giorgio Chirico, Ubaldo Oppi та інш. в Італії, Сюрваж, Сюверби, почасти Дерен — у Франції, Теофіль Роберт у Швейцарії.

„Мистці нашого часу не вміють користатися компасом, транспортом та числом“— говорить Северіні <sup>1)</sup>)

Це значить, що вони працюють навмання, сліпо, несвідомо. В мистецтві панує сенсуалізм, цебто пасивна покора сліпим, несвідомим сприйманням і почуттям. Щоправда, за наших днів цей сенсуалізм став головним, мозковим (cérébral), але це ще гірше.



Ансельмо Буччі

Автопортрет

Замість засвоїти класичну техніку великих майстрів та на ґрунті наукового досвіду її далі вдосконалювати, зараз панує мода на певне звільнення від усяких законів школи (de la vieille École).

Найвище над усе стоїть стремління до оригінальності за всяку ціну, що нарешті призводить до голого суб'єктивізму.

Видатні майстри вважали, що шляхом деформації, цебто витравлення натури, можна досягти високого стилю. Але виправляти цю

<sup>1)</sup> G. Severini „Du cubisme au classicisme“, p. 13.

натуру за допомогою самого почуття не можна, бо треба не тільки почувати й сприймати, але треба ще й знати.

А цього знання якраз бракує в сучасних мистців.  
„Одна з найвидатніших причин сучасної мистецької кризи є без



Ахілл Фуні

Ревекка біля криниці

сумніву,— говорить Северіні,— оцей розділ науки і мистецтва“, бо на-  
решті „мистецтво є ніщо інше, як гуманізована наука“<sup>1)</sup>.

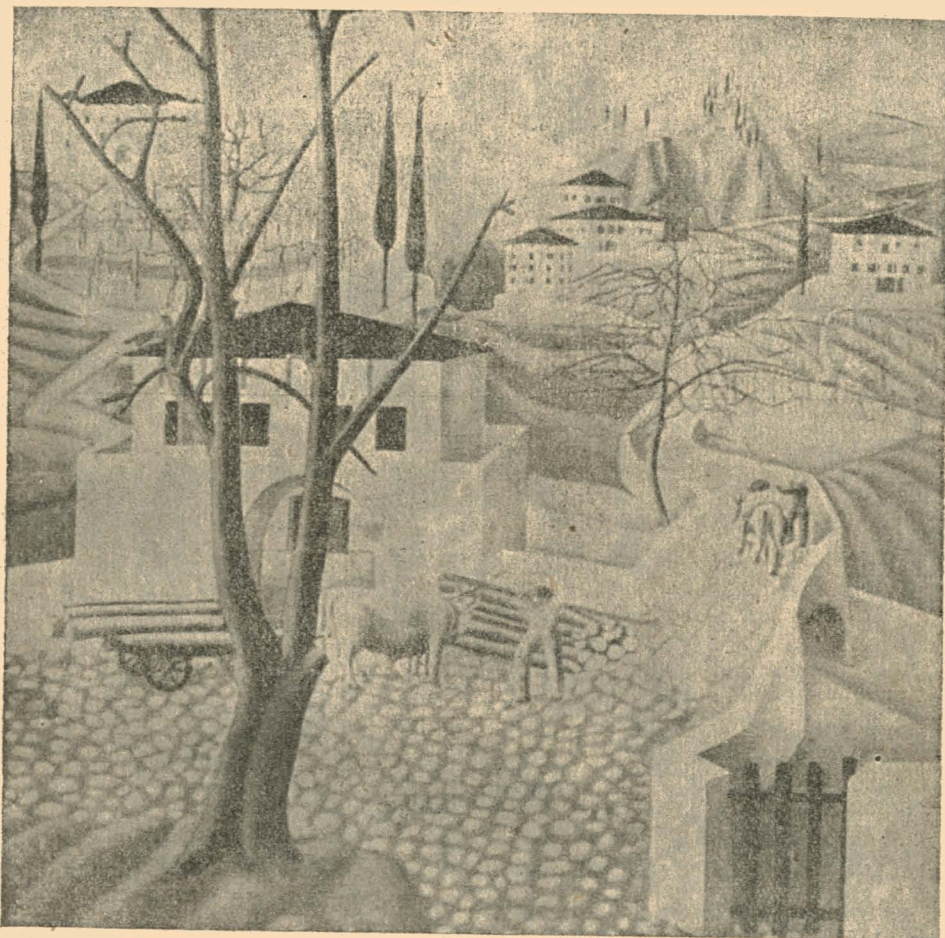
За минулих часів доби мистецького розквіту мистці були „гео-  
метрами і до того ще й філософами“.

1) G. Severini, „Du cubisme au classicisme“, p. 16.

А зараз панує мода й „фетишизм оригінальності“, що по суті навіть ворожі науці.

Мистці йдуть шляхом голого неусвідомленого емпіризму, здебільшого чуттєвого та інстинктивного.

Як слід визначити мету мистецтва? На це питання Северіні відповідає так: „відбудувати (rekonstruire) світ за тими самими законами, що ним керують“.



Цаніні

Зимовий краєвид

Перша стадія мистецтва — це переймання, коли людина тільки починає мистецьки усвідомлювати світ. Це зовнішнє наслідування законам природи.

Коли людина починає розуміти внутрішню будову речі, коли для неї розкриваються закони мікрокосму і макрокосму і людина усвідомляє себе, як єдність з космосом,— тоді настає стадія справжньої творчості.

Тоді людина „хоче наслідувати Богові і відтворити світ за своїм образом“. Цим, на думку Северіні, й пояснюється невиразима насолода мистецької творчости.

Основним принципом мистецтва і творчости є гармонія.



Карло Карра

Південь

Відтворити гармонію — є завдання мистця.

Таємниця цієї гармонії полягає в числі.

Отже, справжня наукова естетика є естетика числа й розуму. В музиці панування гармонії і числа, числових законів втілено надзвичайно яскраво. Малярство повинно стати свідомо на цей шлях

гармонії і законів числа. Проголошуючи естетику гармонії і числа, Северіні одверто приєднується до Пітагора і Платона, які поставили ці поняття в основу своєї філософії.

В космосі і в мистецькій творі — гармонія числових відносин. Схопити, зрозуміти ці закони числових відносин, знайти шлях до відтворення гармонії — значить розв'язати основну мистецьку проблему. Першим таким законом гармонії є закон евритмії.

Закон евритмії вимагає, щоб усі загалом і кожний з елементів твору зокрема були підпорядковані цілому в певних сталих відносинах. Твір мистецький є система елементів, в якій немає місця будь-якій випадковості чи свавіллю.

Евритмія не є симетрія в звичайному розумінні цього слова, бо евритмія вимагає рівноваги відносин, як симетрії певних рівнозначностей (еквівалентних величин). Цей закон евритмії або постійних числових відносин можна спостережати на зразках класичної архітектури різних віків і різних народів. Є сталі закони творчості, додержуючися яких можна створити справжню мистецьку річ, причому історія свідчить, що додержування цих сталих законів не нівежить мистецької оригінальності тої або іншої доби (напр. Партедон і Нотр-Дам).

Справжня творчість вимагає визволення з-під ярма неясних інстинктивних прийомів. Так напр., не слід поклатися на неясний „геометричний інстинкт“ усяких примітивів, бо цей інстинкт є наслідок невміння і незнання.

Відтворення просторових форм потребує знання законів перспективи. До XIII ст. геометричні знання, набуті греками, було забуто і до Джотто мистецтво могло бути лише декоративно-двомірне. Джотто, як конструктор, починає поновляти закони перспективи в своїх творах.

У Леонардо й Дюрера розвиток перспективи досягає найвищого ступня, потім цей ступінь зберігається майже три століття, а за нашої доби помітне катастрофічне падіння перспективи. І це є ознака просто неуктва сучасних мистців.

Мистець повинен відрізнити образ речі, якою вона є, від образу, якою вона здається. З допомогою сучасної науки (оптики) можна досягти прекрасних наслідків. Це значить, що треба працювати відповідно до вимог розуму.

Так, напр., працювали греки, коли контури колон робили трохи випуклими, щоб на віддалі вони здавалися рівні й прості.

Мистецтво композиції зараз теж у цілковитім занепаді. Ніхто не дбає за композицію та й не знає елементарних законів композиції, які відомі були старим майстрам. У картині мусить бути домінуючий, виразний з композиційного боку напрям.

І тут увесь час не можна забувати про закон евритмії, як еквівалентної рівноваги елементів.



Коли в композиції домінує сторчова лінія, то її треба урівноважити відповідно поземною (горизонтальною) і навпаки. За надзвичайно придатний спосіб слід вважати зразки композиції Пусена і Делякруа, що додержувалися часто тут схеми андрієвського хреста.

Взагалі єдиної системи композиції не може бути, говорить Северіні, але слід завжди мати на увазі згаданий закон евритмії та закони контрасту й сполучених відносин при компануванні лінійних мас.

Треба не забувати також, що проста рівність одразу набридає окові, тому слід, використовуючи нерівність мас, додержуватися пропорційних відносин<sup>1</sup>).

Надзвичайної ваги для художника набирає питання про правильне конструктивне виображення.

Знаючи закони естетики, можна будувати мистецький образ за тією ж метою і за тими ж засобами в архітектурі або будівельнім мистецтві.

Зразком такого невміння будувати й нерозуміння законів будови може бути кубізм, до основних засад якого Северіні залічує намір представити — виобразити тіло якомога повніше (з усіх боків).

Кубізм замість виображення глибини давав описування глибини, змішуючи таким способом поверхню з масою.

Маюючи напр. склянку, кубіст виображує її так, як він її знає, цебто показує її височину, широчінь, подаючи її геометризований профіль.

До цього профіля склянки додається маленьке коло, щоб показати її круглоту та масу.

Але такий спосіб є антиплястичний, як каже Северіні, бо жодної синтези поверхні з глибиною для виображення маси таким чином не виходить. Профіль склянки є елемент поверхні, коло теж поверхнєве, площинне (а не конструктивне) сполучення цих елементів не дає жодної маси.

Лише знання законів ортогональної проєкції може допомогти мистцеві досягти справжньої плястичної конструкції.

З допомогою науки мистець може на картині збудувати, напр., людське тіло, за частинами, як машину.

„Встановити горизонтальну проєкцію людського тіла, — це не є щось легке або механічне, або таке, що знижує інтерес мистця, як це можна було б гадати“ (р. 72).

Отже „мистці кращої доби Ренесансу вживали методи ортогональної проєкції, основні закони якої фіксував Дюрер і розвинув потім Монж“, — зазначає з приводу цього теоретик неоклясицизму.

Так само негативно ставиться неоклясицизм до культу простої лінії, як і до згаданої деформації.

<sup>1</sup>) Ці закони композиції Северіні докладно ілюструє своєю картиною „Материнство“ (1920).

Проста лінія, що нею зараз так зловживають, є елемент композиційної схеми, а не елемент виразу. Справжнім елементом виразу, живого виразу ідеї, справжнім образом життя є крива лінія, „бо все в світі рухається за кривою лінією — від атома аж до зор“ (р. 83).

Картина, де домінує проста лінія, є безжиттєва, навіть коли з декоративного боку для ока вона прийнята.

Лінія й пляма є два мистецькі принципи; перша — є принцип класицизму, друга є принцип імпресіонізму.

Принцип лінії безмежно вищий за принцип імпресіоністичної плями, бо лінія контуру подає конструктивну форму речі і навіть ідею її маси.

Пляма дає лише зоровий, почуттєвий образ, неясний і [невиразний].

Всупереч лінії колір (фарба) є елемент деструктивний. Через те слід твердо визначити, що домінантним елементом у малярстві повинна бути лінія, форма, що зумовлює собою колір. У всіх великих майстрів так завжди було, що колір підпорядковується формі, а не навпаки (як в імпресіоністів).

Щодо вжитку кольорів у малярській практиці, то знов тут не можна покладатися просто на око, на інтуїцію: треба спиратися на досягнення науки та малярської техніки (Гельмгольд, Шеврель, Делякруа, Сейра, Сіньяк), беручи на увагу інтенсивність або насиченість кольору, його тон та поверхню і, нарешті, взаємовідносини між кольорами та ступнями їхньої насиченості. Для різних кольорів є різний ступінь нормальної насиченості (напр. червоний, зелений і жовтий кольори відносяться поміж себе як 5 : 4 : 3).

Головне завдання кольориста — збудувати гармонію кольорів: нічого випадкового й несвідомо вжитого. Треба уважно вирахувати й винести всі потрібні тони кольорів і заздалегідь їх наготовити в маленьких горщечках; палітра, як „знаряддя модисток і дилетантів“, стає непотрібною за такої методи.

Гармонія й акорди кольорових тонів вимагають кольорової домінанти; треба знати, що на певній домінанті підпорядковані їй кольорові тони відповідно змінюються. Коли, напр. домінантним є жовтий колір, то жовтий стає жовтогарячим (jaune orangé), червоний — помаранчевим (orange), зелений — зеленожовтуватим і блакитний — жовтозеленуватим (jaune vert) і т. інш.

Отже треба оволодіти хроматичною гармонією кольорів, щоб правильно й свідомо, а не навмання вживати їх на картині. Ігнорувати досягнення оптики та фізіології мистець не має жодного права.

Так на базі наукової підготовки мистець може творити свої речі.

Самий процес творчості поділяється на три стадії: задум, конструктивна аналіза й творча синтеза.

В першій стадії виношується ідея твору та його образне концептування. Підчас цієї стадії свідомо чи несвідомо нагромаджується

весь потрібний життєвий матеріал, що має відношення до реалізації певної художньої ідеї.

Друга стадія—це доба конструкції, уважної аналізи, це фаза компасу, циркуля і транспортира, як висловлюється про неї Северіні. Тут будується допоміжне „рештовання“ (l'échafaudage) твору, притягується всі потрібні наукові засоби для проведення згаданої конструктивної аналізи твору. Тут мистець може в разі потреби звертатися по допомогу до природи і вживати „інтерпретацію“, „деформацію“ і власний „ліризм“ у розумінні певних аналітичних моментів (хоча і не слід дуже захоплюватися цими моментами деформації й ліризму, бо вони можуть бути шкідливі).

Отже друга стадія творчого процесу є розумова, раціональна фаза праці. Вона може тривати довго. Третя, прикінцева стадія є стадія синтези всього нагромадженого й опрацьованого мистцем досвіду для реалізації мистецького задуму чи ідеї.

„Вся чуйність мистця, вся його любов до свого „сюжету“, весь його темперамент і всі його властивості треба озброїти на цей момент“— пише Северіні<sup>1)</sup>.

Тут уже не час роздумувати та гадати, бо все повинно бути готове, виміряне й випробуване. Тут мистець мусить вкласти в працю не лише свій талант, а весь свій характер, всю свою природу, свою людяність (son humanité).

В цій синтетичній стадії допоміжне „рештовання“ зникає і народжується готовий твір.

Так, зазначає Северіні, працювали завжди всі великі майстри, будуючи свої твори; а працювати якимось інакше—це значить не будувати, а просто „імпровізувати на мандоліні“.

Навмисне довелося спинитися докладніше на книзі теоретика неокласицизму головню з тої причини, що це на фронті буржуазного мистецтвознавства одна з найзмістовніших праць, бо, крім поодиноких марксистських критиків, ніхто з такою твердістю й ясністю не викрив безглуздої суті сучасного мистецтва, як колишній кубіст Северіні.

Загально-поширений серед мистців і серед критиків погляд, ніби сучасне малярство не в занепаді, а в розквіті, ніби є великі досягнення в сучаснім мистецтві, теоретик неокласицизму прекрасно спростовує. Колишній футурист і кубіст сам добре усвідомив хибність, помилковість і шкідливість шляху суб'єктивізму й примхливості в мистецтві.

Мистецтво в занепаді, бо мистці не знають і не вміють—ось загальний висновок, до якого дійшов розчарований кубіст і вдумливий теоретик відновлення класичних традицій.

Знання й наука, розум і наслідування великим майстрам єдине, що може вивести сучасне мистецтво на правильний шлях з того тупця, в якому воно зараз опинилося.

<sup>1)</sup> р. 114.

Цей висновок можна прийняти, але з оговоркою.

Поперше, хоробу самим бажанням вилікувати не можна. Сама наука й наслідування гарній традиції сучасного мистецтва не врятують.

Вони будуть корисні для мистецтва лише тоді, коли зникне гнила занепадницька отруйна атмосфера сучасної панівної кляси — буржуазії.

На новій соціяльній базі мистецтво справді відродиться й буйно розквітне.

Та не шлях простого наслідування буде шляхом нового мистецтва: використання старої великої культурної традиції буде лише одним із моментів розвитку майбутнього соціялістичного будівництва взагалі й мистецтва зокрема.

А в сучасний момент неоклясицизм, як певний вид мистецької ідеології, є симптом тимчасової консолідації і „стабілізації“ капіталізму післявоєнної доби.

Це не випадкове явище, що неоклясицизм виник в Італії і навіть має назву іноді — „італіянізм“ (всупереч французькому сезанізму).

Італія якраз одна з наймолодших сучасних імперіялістичних країн. Вона перша стала одверто на шлях фашизму. Фашизм є засіб і знаряддя озброєння капіталізму підчас наростання всесвітньої соціяльної кризи і революції.

Фашизм є засіб омолодити старечий капіталізм, що дедалі все більше шаленіє і скаженіє.

Він є спроба буржуазної консолідації суспільства, сурогат буржуазної організації суспільства. Звідсіля його т. зв. „соціяльна демократія“.

На психології фашистського розуміння організації виникла й зросла ідеологія неоклясицизму. Фашизм розуміє, що загартованим багатомільйонним пролетарським лавам треба протиставити теж організації з міцною дисципліною й витриманістю.

Інакше — загибель.

Неоклясицизм Северіні протиставляє розхлябаному індивідуалізові сучасного мистецтва струнку наукову організацію мистецтва.

Без науки — для мистецтва загибель.

Фашизм ховається за високі ідеали людства, проповідуючи ідеалізм у політиці на словах за мерзотнішою практикою на ділі.

Неоклясицизм з ідеологічного погляду одверто виступає під прапором ідеалізму, закликаючи до філософії Пітагора і Платона.

Він з призирством ставиться до всякого сенсуалізму, до сприймання й почуття, як це і належить платонікам.

Від зла й напастей почуття неоклясицизм рятується на високостях розуму й духу.

За найзначнішу хибу Ренесансу неоклясицизм вважає паганський сенсуалізм, що на думку Северіні спричинився до занепаду Ренесансу. Це значить, що матеріялістичні тенденції Ренесансу здаються неприйнятними для неоклясицизму.

Нарешті, можна навести третю аналогічну ознаку, що споріднює неоклясицизм з фашизмом.

Скільки фашизм хоче бути масовим організатором, стільки він невиразний і неясний. У конкретних політичних програмах він просто безсилий.

Неоклясицизм хоче бути науковою теорією, що врятує мистецтво і зробить його знову великим і справжнім „організатором“ життя.

А в той же час його практичні досягнення дуже сумнівні. Його твори або бліді змістом або просто беззмістовні. Та це й зрозуміло.

Теорія неоклясицизму весь час лишається на ґрунті чистого формалізму і намагається на такому хиткому ґрунті знайти рятувальні рецепти для мистецтва.

Без змісту, без високої здорової соціальної ідеї не можна збудувати справжнього мистецького твору.

Северіні весь час доводить, що треба будувати, а не імпровізувати, але він не говорить, в ім'я чого будувати, для яких ідей відшуквати ті математичні форми, за які він так красномовно бореться.

Проблеми змісту в теорії неоклясицизму не висвітлено: по суті він байдужий до неї.

Та й не може він розв'язати цієї проблеми, бо не має для цього жодних даних.

Виникши з кубізму, неоклясицизм несе на собі тавро хорої спадщини і, маючи прекрасні наміри оздоровити мистецтво, він не може, однак, урятувати мистецтво з допомогою лише циркуля та лінійки. Для цього потрібні радикальніші ліки, ніж ті, що їх подає неоклясицизм. Для цього потрібна справжня соціальна революція, яка тільки й може оздоровити гнилу й хоробливу атмосферу занепадницького мистецтва.

Не з допомогою голих формальних рецептів можна створити нове мистецтво, а лише спираючися на нові рушійні сили суспільства, та справжніх продуцентів суспільних вартостей, на організований пролетаріят, як на будівника нового суспільства. Жодних інших шляхів тут немає.

Із соціологічного погляду неоклясицизм є виявлення інтелігентської психології, що свідомо виступає на боці реакційних змагань сучасного капіталу.

Інтелігентська природа неоклясицизму визначається в його відриві від реального соціального ґрунту,— звідсіля його безґрунтовність, безперспективність і скерованість на старі клясичні традиції минулого (пасаєзм).

Неокласицизм взагалі через це байдужий до змісту, бо він не захоплюється революційними енергіями сучасної боротьби; тому він з охотою, відвертаючися від сучасності, опрацьовує або абстрактну тематику ідеалістичного характеру або свідомо позичає не тільки форму, а й тематичний зміст у традиції.

Не дурно ж теоретик неокласицизму стає під прапор платонізму і пітагореїзму, намагаючися сполучити сучасну науку з класичним ідеалізмом.

Отже ідеалізм неокласицизму є негативна риса цього напрямку, що свідчить про реакційну його природу й про внутрішню безсилля його.

Цей ідеалістичний характер неокласицизму призводить до абстрактивізму, формалізму й естетизму, як знаменних ознак його продукції.

Реалістична тематика неокласикам не до снаги, та вони нею, як згадано вже, й мало цікавляться.

Виникши з кубістичного джерела, неокласицизм зберігає його основні властивості, й передовсім абстрактивізм і формалізм у творчості.

Тому зрозуміло, що й у неокласицизмі не останнє місце посідають натюрморти і пейзажі, як жанри найзручніші для абстрактно-формальних проблем (композиція, форма, рисунок, колір, „гармонія“ сполучень). Навіть коли береться теми гуманітарного, так би мовити, змісту (напр., „Материнство“ Северіні), то й тут лишається загалом абстрактне трактування такої теми (материнство, як таке по суті).

Формалізм неокласицизму полягає в тому, що основну і головну увагу зосереджується на проблемах форми (а не на проблемі форми й змісту вкупі). Неокласицизм розчарований у сучаснім мистецтві і насамперед у кубізмі тим, що в них бракує справжнього розуміння й уміння форми. Неокласицизм прагне виправити цю хибу кубізму й хоче навчити сучасних мистців як слід малювати.

Щодо проблеми змісту, то тут жодної революційності неокласицизм не виявляє.

Северіні по суті доводить, що кубісти не вміють малювати. Висунувши гарне гасло організації твору, кубісти насправді не знають, як його виконати.

Северіні ладен з допомогою Платона і Пітагора та італійського Ренесансу навчити, як треба добре малювати.

Але як і що саме і для чого це малювати — на це запитання відповіді неокласицизм не може.

Тому він лишається в старому річищі інтелігентського естетизму, кволого й безсилового, що виплекує чисту форму заради неї самої.

## XII. НОВА РЕЧЕВІСТЬ

У Німеччині тенденції неокласицизму виявилися в напрямі „нові речевости“ (Neue Sachlichkeit—Шрїмпф, Пайнер, Ведевер, Мензе, Канольд, Теофіль Роберт у Швейцарії та інш.).

Напружений патос експресіонізму був виразом „стороздертої“ і розп'ятої Німеччини підчас війни і безпосередньо післявоєнної доби. Буржуазна психологія жила в атмосфері катастрофи.

Привід комунізму, що блукає по Європі, в переможений Німеччині набрав особливої сили. Але поволі починає панувати реакція під гаслами соціально-демократії, за підтримкою якої і реальною допомогою американських ліків (плян Довса та плян Юнга) німецька буржуазія з „омоложеними“ силами починає зміцнюватися й консолідуватися. Починається доба мирного будівництва й розвитку німецької промисловости на базі технічної реконструкції. Знову прокидається дух німецького імперіялізму, що шукає собі виходу.

Зовнішня мирна „стабілізація“ німецького капіталізму ніби свідчить, що життя плине нормально і тяжкі рани загоєно.

Але внутрішні конфлікти, що вистигають у глибинах, невпинна класова боротьба, зростання революційних лав серед організованого пролетаріату (за проводом комуністичної партії) нагадують, що „стабілізація“ непевна, хистка, що вона лише зовнішня.

Та буржуазна психологія не хоче прислухатися до погрозового й тривожного гуркоту цих глибоких внутрішніх конфліктів, вона хоче себе упевнити, що „мирний час“ настав назавжди, що соціально-демократична поліція захистить мирних громадян від усяких небезпек.

„Нова речевість“ живе цією мрійною психологією „стабілізації“—і є яскрава реакція на крайності і недоречності істеричного експресіонізму.

Розірваність і підкреслену виразність форми експресіоністів представники „нові речевости“ свідомо відкидають і прагнуть чіткої, простої, ясної, закінченої класичної форми. Лінія, колір і композиція в урівноважених спокійних формах характеризують цей новітній напрям.

За тематику своїх картин мистці „нової речевости“ обирають тихі ідилічні сцени міщанського життя: ось дівчина стоїть біля вікна й дивиться спокійно та роздумливо на вулицю, або дві дівчини розмовляють біля вікна на тлі провінціального тихого пейзажу; мати з дитиною в позі мадонни, трое дівчат сплять у полі або хлопчик-чабанок теж спочиває собі тихенько в полі, а за ним край моря селище і далеко розбігається за обрій море; або дівчата сидять і спочивають, граючися з маленькою собачкою (Шрімф). Або ще тихі провінціальні містечка, „будинки в зелені“ (Ведевер) або просто краєвиди („Зима“, „На провесні“, „На Мозелі“ — Пайнер) та знов мати з дитиною як мадонна (Пайнер), нарешті — окремі натюрморти — ось переважна тематика „нової речевости“.



Г. Шрімф

Сіцилійський чабанок

Ні в якому разі не слід гадати, що тут є побутовий або натуралістичний жанр. Реального, бурхливого, мінливого стихійного життя тут немає.

Основна риса, що панує над усім — це спокій, спокійна безжурність і примиренність, розчин людини у великій байдужій природі. Людина втомилася від воєн та революцій; тому добре так спочити на „лоні природи“. „Нова речевість“ сприймає й виображує людину майже

виключно з біологічного погляду: людину, як частину прекрасної природи.

У Шрімфа, одного з видатніших представників цього напрямку, особливо яскраво виявляється цей потяг до спокою, до тиші мирного життя: на його картинах люди нічого не роблять — тільки сплять або тихо спочивають, спокійно балакають. Життя просте й небаламутне, як весняний безжурний день. І в той же час цей ідилізм, цей спокій проймає якась безнастанна журба, що розлита всюди. Радощів і веселощів немає ані в природі, ані в людей.



Ви не побачите усмішки ніде. Далекий обрій завжди майорить на картинах Шрїмпфа і все близьке індивідуальне, особисте подається на тлі загального, далекого, недосяжного.

Образи „нової речевости“—далекі від натуралізму. Одірвані від реальности, просякнені пасивізмом і мрійництвом, біологізуванням людини, ці образи віддають певну данину ірраціоналізмові позасвідомого, що відіграє таку важливу роллю в модних буржуазних ідеологіях (інтуїтивїзм, фрейдизм).

„Нова речевість“, як реакція проти деклямаційного патосу експресіонізму щодо тематики й розуміння форми, лише в одному продовжує



Г. Шрїмпф

Краєвид

його традиції, а саме в бажанні зберегти й виявити „душу“ людини всупереч матеріалістичним тенденціям індустриальної культури.

„Нова речевість“ не приймає, як і експресіонізм, урбанізму, як стилю життя.

Лише на свіжому повітрі природи людина має своє обличчя і свою „душу“. Машина нищить, нівечить людину: тому геть місто й машину з людського життя—хай панує вічна природа та її вічні закони.

Тому на краєвидах Шрїмпфа й Пайнера людське селище, місто подається лише як частину великої вічної природи, як певний аксесуар поруч з іншим—дерева, ставки, гори, ліси. У Пайнера напр. це виявляється в досить цікавій формі стилізації ранішніх нідерландців, напр. Брайгеля.

Отже ці риси—пасивізму, мрійництва, біологізму і антиурбанізму досить яскраво визначають реакційне обличчя „нової речевости“.

Щодо суто формальних ознак і виображувальних засобів цього напрямку, то тут слід відзначити певні позитивні моменти.

Всупереч розірваній і карикатурно випнутій формі експресіоністів „нова речевість“ подає чітку, ясну, урівноважену форму.

Замість відкритої мальовничої форми експресіоністів поновляється клясичну лінійну форму в її графічній експресії.

Немає натяків, умовностей, приблизностей, деформацій, однобічних підкреслювань і навмисних перебільшувань: досконала чіткість і закінченість форми (особливо тут — натюрморт Пайнера „Стілець з пляшкою“ або „Корови“ Шрімпфа). В той же час немає натуралістичної дріб'язковості і разгубленості; мистець вдало знаходить головне, істотне, навколо цього концентрується другорядні елементи виразу. Ця чіткість і закінченість будови форми виявляються в „новій речевості“ як певний синтетизм і монументалізм форми (порівн. Шрімпфа „Дівчата з собакою“, або портрет батька Ведевера).

В той же час, наслідуючи клясичні зразки, мистці „нової речевості“ прагнуть плястичного обсягового образу, відкидаючи площинність виразу. Вони свідомо повертаються до ілюзійністичної простої перспективи тримного простору і, як правило, подають у своїх картинах завжди кілька перспективних плянів.

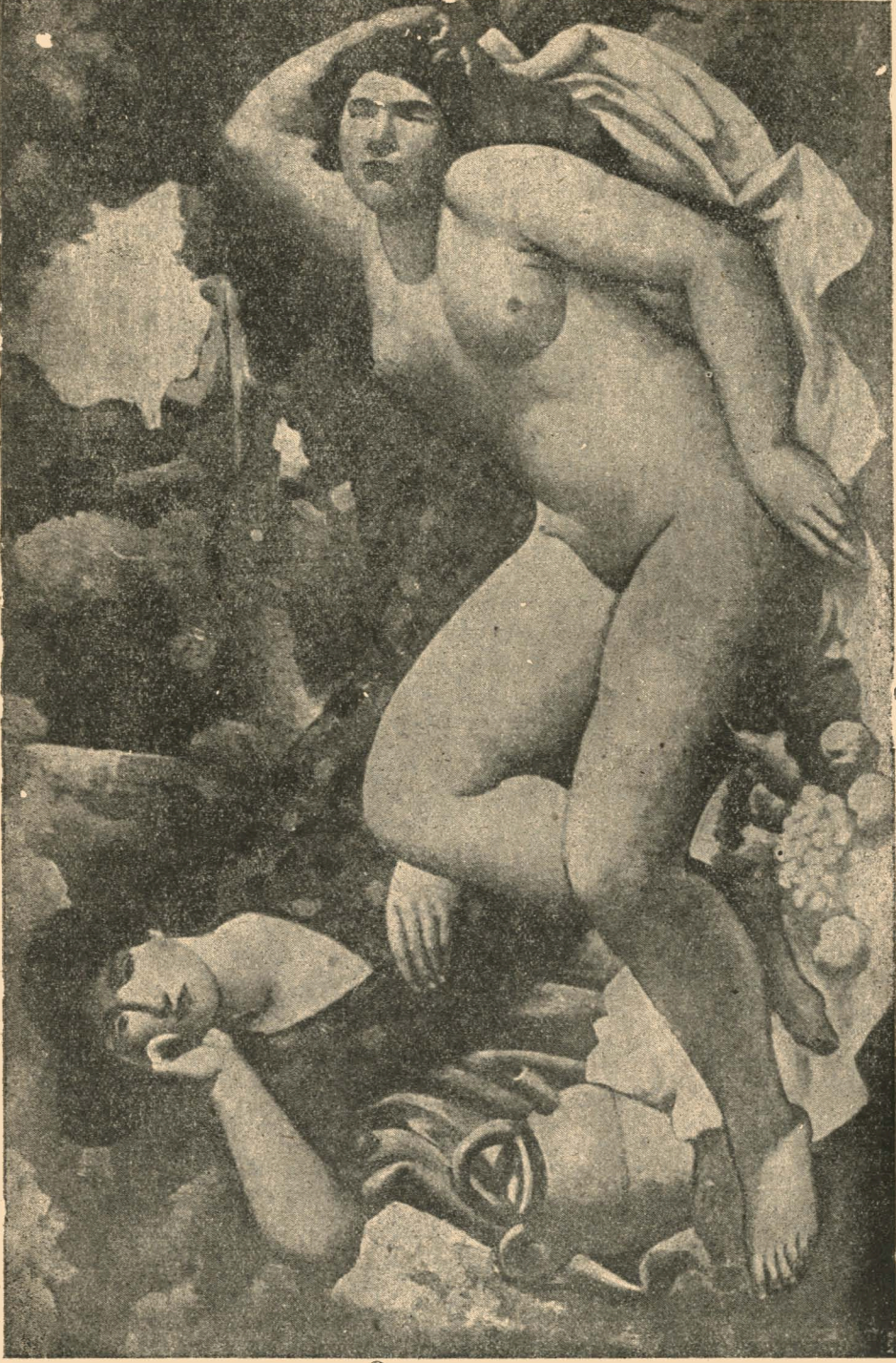
Перспектива є для них разом з тим композиційний засіб протиставлення й порівняння різних елементів на картині. Особливо яскраво це визначено в Шрімпфа, що всюди подає цей контрастний момент порівняння переднього пляну і майже безпосередньо без переходів далекого заднього пляну.

Щодо суто мальовничих елементів — світла, кольору і тіней, то художники „нової речевості“, загалом віддаючи перевагу лінійним моментам над кольоровими, вдало використовують колір, як важливий засіб моделювання форми та виразу внутрішнього ліризму. Ведевер, напр., вживає іноді надто бліді тона (світлорожеві, блакитні та світлозелені), щоб підкреслити внутрішній „інтимізм“ та „духовність“ своїх образів (портрети). Але в пейзажах можна помітити вже виразнішу силу фарб, як мальовничих елементів<sup>1)</sup>.

Згідно з традиціями клясицизму розв'язується і композиційні проблеми. Симетрія, рівновага, спокій, взаємозалежність і суворо зважене розташування форм — визначають композиційні засади „нової речевості“.

Урівноваженості форм на картині досягається внутрішньою боротьбою протилежних елементів — ліній, кутів, вісей різних напрямів. За зовнішньою рівновагою ховається велике внутрішнє

<sup>1)</sup> Див. ст. fos. Wedewer, von Hillekamps, Deutsche Kunst und Dekoration, 1928, 191—193.

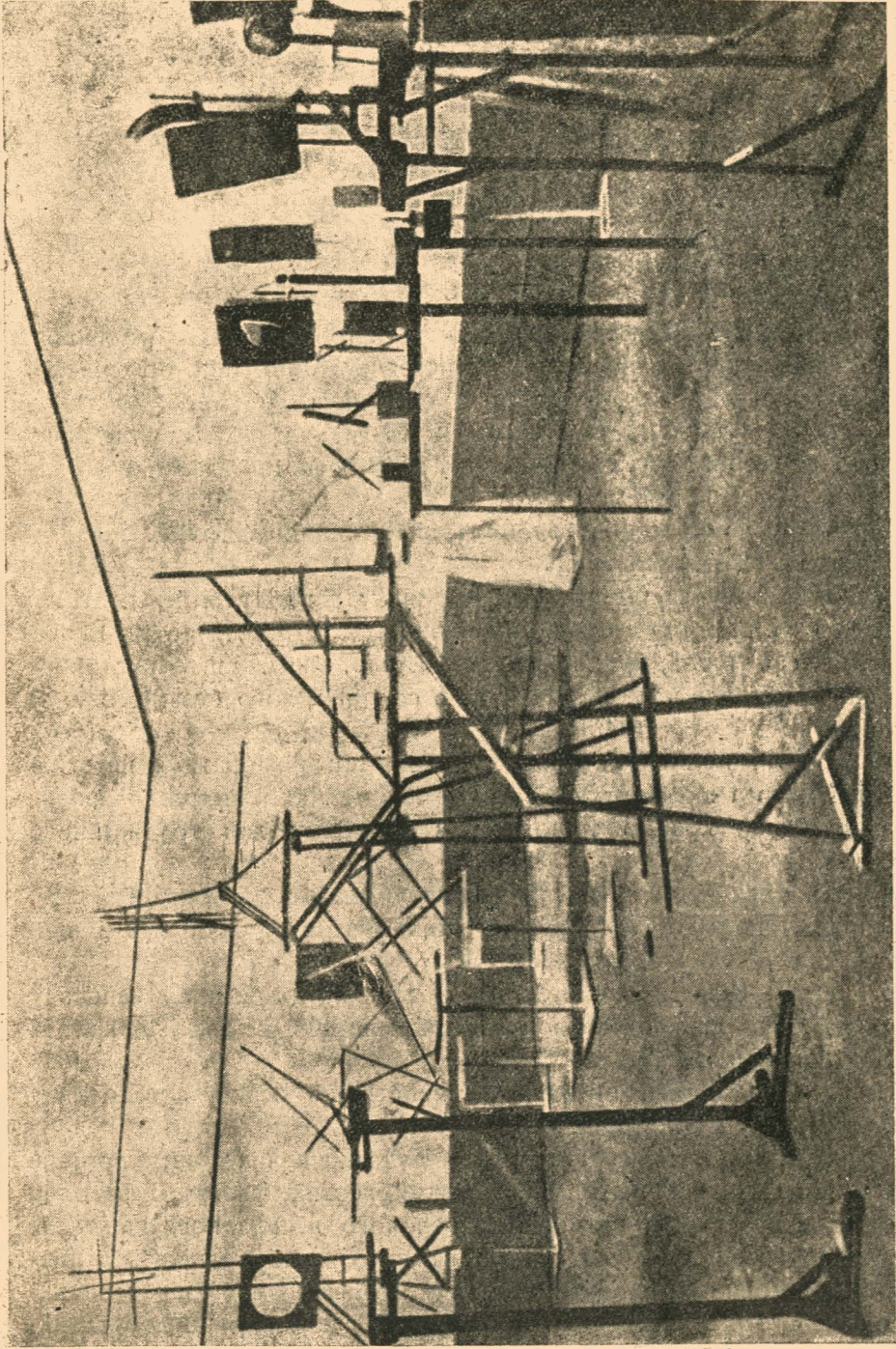


Жінка спить (1926)

Теоділь Роберт

композиційне напруження, що лише підкреслює гармонію і спокій у суцільності твору.

Таким чином, ми бачимо в „новій речевості“ сполучення двох суперечних тенденцій: ірраціоналізм експресії, як змісту виразу та разом раціоналізм моделювання форм і композиційної будови твору. Ця суперечність, без сумніву, відбиває психологію буржуазної інтелігенції сучасної Німеччини: індустріальний розвиток вимагає обліку, розрахунку, раціоналізації. Це стиль урбаністичної культури. А в той час ця інтелігенція не може й не хоче позбутися своїх — дрібно-буржуазних „ідеалів“ „прекрасної душі“, що глибоко переживає, пантеїзму природи й тихого, спокійного життя без усяких революцій. „Нова речевість“ є мистецьке виявлення цієї реакційної ідеології, що кличе до мрійництва й забуття, до пасивізму і приборкання революційних енергій сучасности.



Конструкції

(Московська виставка ОБМОХУ 1922 р.)

### ХІІІ. КОНСТРУКТИВІЗМ

Розклад мистецтва спричинився, як видно з попереднього викладу, до шукання нових шляхів мистецької продукції, до свідомої ревізії основних засад традиційної естетики. За характеристичну рису цих нових шукань слід визнати прагнення подолати заєпадницький суб'єктивізм, бажання знайти соціально мову в мистецтві.

Цей потяг до мистецького об'єктивізму виник на ґрунті сучасної індустриальної культури.

Найвиразнішим виявленням цього індустриалізму в мистецтві є сучасний конструктивізм. Він вивершує ту лінію, що ми її аналізували в футуризмі, кубізмі, пуризмі тощо, які жили індустриальними енергіями, але цілком лишалися в полоні голого беззмістовного естетизму.

Конструктивізм прагне цілком і абсолютно розірвати з естетичною традицією і відмовитися від фетишистських символів — як от краса, насолода красою тощо, які є типовими для традиційного мистецтва.

Звідсиля один крок до визнання гасла: смерть мистецтву!

І справді, послідовні теоретики конструктивізму роблять і цей крок<sup>1)</sup>.

Тут, можна сказати, закінчується й вивершується коло занепаду мистецтва: розгублений, розчарований мистець свідомо доходить такого самозгубного висновку.

На якій же, постає питання, соціалістичній основі зросло лиценного напрямку — конструктивізму.

Справжній ґрунт конструктивізму — сучасне велике капіталістичне місто з його стилем небосягів та велетенських фабрик і заводів, що домінують над усім. Це царство великого всевладного капіталу, що підпорядковує все своїй силі. Тут панує сучасна техніка з її найвищими досягненнями і вдосконаленнями. Машинізм набирає найвиразнішої моці. Машина владно втручається в життя людини і визна-

<sup>1)</sup> Див. А. л. Г а н. „Конструктивизм“, стор. 18.

чає його поведінку. Машинова продукція раціоналізованого виробництва подає мільйони, мільярди однакових речей за зразковими стандартами. Індивідуальність, індивідуалізм стираються, нівелюються, сходять на нівець; перемагає стиль максимальної доцільності і загальної придатності.

Тому І. Маца має рацію так схарактеризувати конструктивізм:

„Об'єктивно, не зважаючи на те, що капіталісти не визнають конструктивізму, його мистецтво є все ж таки ідейний вираз капіталістичної доби. Централізація різних форм мистецтва, загальна тенденція конструктивізму, яка визначається в механізації всіх явищ, точка погляду конструктивістів, що бачить верхів'я життя в техніці і майже зовсім відмовляється від ідеалу традиційного мистецтва — від індивідуальності — всі ці характеристичні риси досить ясно доводять, що тенденція конструктивізму збігається з тенденцією капіталістичного виробництва, яке, за Марксом, „визначає поширення об'єктивних виробничих сил коштом суб'єктивних виробничих сил“<sup>1)</sup>.

Отже об'єктивізм конструктивізму цілком капіталістичного походження. Хижацький капіталізм імперіалістичної доби панує над світом з допомогою техніки. Раціоналізація виробництва (тейлоризм, фордизм) розчавлює, знищує особистість (робітника), касує його індивідуальність, що стає тепер зайвиною на великім виробництві. Робітник є для капіталіста безліка робоча сила, сукупність здорових м'язів, жива машина, яку він купує і після виснаження викидає, як непотрібну ганчірку. Таке ж саме хижацьке ставлення й до визискуваних колоніальних рабів. Ніякої особистості, на погляд колонізатора-імперіаліста, у китайця, негра, індуса — немає. Білі пани не змішуються з натовпом колоніальних рабів — і спокійно винищують їх тисячами для „захисту цивілізації“ з допомогою своєї високої збройної техніки.

Отже реакція проти суб'єктивізму в мистецтві, яку проголошує конструктивізм, не є якесь насправді революційне явище, а йде цілком лінією сучасного капіталізму, що занепадаючи люто знущується з грудящих мас.

Відмову від суб'єктивізму один із голяндських конструктивістів висловлює так: „Наша мета — будівництво, цебто одностайна організація засобів мистецтва. Єдності можна домогтися лише через пригнічення суб'єктивності визних засобів“ (Theo van Doesburg). Яким же способом можна знайти потрібні для мистецтва універсальні, об'єктивні засоби виразу?

Конструктивізм вважає, що відповідь на це запитання він знаходить у техніці.

Техніцизм — ось той шлях, на якому лише може врятуватися мистецтво.

<sup>1)</sup> И. Маца: Искусство современной Европы, стр. 86.

Конструктивізм вірить у всемогутність техніки і застосовує її скрізь, де тільки можна. „Мистецтво сконало. Йому немає місця в людському трудовому апараті. Праця, техніка, організація — ось ідеологія нашого дня“ — говорить російський конструктивіст згаданий вище А. Ган, який щиро хоче на ґрунті Жовтня знайти революційне обличчя конструктивізму. Треба відмовитися від залишків і анахронізмів спекулятивного характеру: мистецтво повинно позбутися всякої спекулятивної природи і стати на шлях реального діла, справжньої реальної діяльності.

Мистецтво повинно стати реальним виробництвом. Конструктивізм хоче матеріялістично зрозуміти мистецтво. Отже справжня матеріялістична природа мистецтва, на думку конструктивізму, полягає в матеріяльним речевім виробництві. Будувати раціональні, потрібні, соціально-корисні речі — ось завдання мистецтва, що зростається органічно з виробництвом.

Мистецтво будувати є конструктивізм.

Тим то архітектура й посідає першорядне місце в теорії й практиці конструктивізму (Пауль Шеєрбарт, Корбюзьє Жанере, Татлін, Весніни та інш.).

Будівничий, конструктивний момент найвиразніше визначається в архітектурі. Тому мистецтва взагалі повинні піти синтетичним шляхом архітектури.

Переймаючи принципи архітектури, теорія конструктивізму основне завдання своє вбачає в конструктивнім оформленні сировини, вважаючи за сировину і матеріял і сюжетний зміст твору. Як будівник за пляном буде з цегли чи з іншого матеріялу будівлю певного матеріяльного й соціального призначення, так треба взагалі оформлювати сировину в мистецтві — матеріяльній речевій продукції.

Не інтуїції, а точного інтелектуального, інженерного підходу до конструктивного оформлення мистецького твору вимагає новий раціональний стиль. Отже, конструктивізм є стиль максимальної раціоналізації<sup>1)</sup> і найвищої виразчости. Нічого зайвого, другорядного, дріб'язкового, суто-декоративного.

В неопримітивізмі й кубізмі досить визначився цей момент у вигляді синтетичного примітивізму. Але тут примітивізм був за самодостатню, естетичну форму, через що він швидко звироднився в невиразну порожнечу форм.

Конструктивізм хоче брати форму не як таку, не саму по собі, а з погляду певної поставленої мети, з функціонального боку, цебто зважаючи на те, яку саме функцію відіграє в конструкції та або інша форма чи елементи форми.

Тому конструктивізм хоче бути раціональним, „пляновим“ началом в мистецькій продукції до кінця.

<sup>1)</sup> Див. журн. СА, № 1 — 1927.



Мистець не повинен нічого робити навмання, без чіткого зрозуміння всього виробничого процесу.

Отже, конструктивізм ставить наголос на технічній боці виробничого процесу та технології матеріалу. Знаючи матеріал, його властивості, можна формувати його, як сировину, за раціональним пляном.

Є спроби вкласти основні засади раціональної будови (конструкції) в такі „дисципліни“, як тектоніка, фактура і конструкція (А. Ган).

„Тектоніка або тектонічний стиль органічно виплавлюється і формується з доцільного використання індустріального матеріалу“.

Тектоніка підкреслює органічну єдність твору, його форми і змісту, цілеспрямованість (завдання) і матеріалу. Продовження тектонічного процесу приводить нас до другої стадії — до фактури. А. Ган так визначає цю „дисципліну: „свідомо взятий матеріал і доцільно використаний, що не гальмує руху конструкції та не обмежує тектоніки — є фактура“<sup>1)</sup>.

По ширості треба сказати, що це не ясно, а від конструктивізму треба вимагати ясності до кінця. У фактурі, мабуть, слід вбачати стан матеріалу в процесі його оформлення. Зрозуміло, що це для конструктивіста є важлива стадія, яку він логічно відокремлює (матеріал у динаміці). Нарешті, третю дисципліну у А. Гана зветься „конструкцією“, як самий процес будови, оформлення матеріалу; це є „дисципліна оформлення замислу через використання опрацьованого матеріалу“<sup>2)</sup>. Очевидно, це є остання й до того синтетична стадія конструктивного процесу.

Загальне завдання своє конструктивізм вбачає в потребі „створити систему оформлення речі взагалі“.

Раніше життєві вироби, а так само й мистецькі, будувалося не за раціонально усвідомленими принципами, а так собі, навмання; їх не будувалося, а витворювалося; звідсіль, стихія випадковості й несвідомого, ірраціонального, що глибоко позначилася особливо на мистецьких творах, де творчість і надхнення, ірраціональний підхід до твору було навіть легалізовано. Конструктивізм хоче, нарешті, покласти цьому край. Мистецтво повинно цілком піти лінією реального виробництва, продукції корисних матеріальних речей. Станковізм є пережиток, анахронізм нашої доби (на думку конструктивізму), бо він відбиває застарілі поняття фетишистської естетики (Арватов). Станковізм є виявлення „чистого мистецтва“, яке так само неспівзвучне нашій добі, як і чиста наука.

Отже, треба зараз будувати „соціально-доцільні речі“. Теоретик нашого конструктивізму, що виник і розвивається на терені

<sup>1)</sup> Конструктивізм, стор. 62.

<sup>2)</sup> Там саме, стор. 62

радянського Союзу, згаданий А. Ган рiшуче настоює, що наш конструктивiзм є вiдмiнний вiд захiднього конструктивiзму.

Наш конструктивiзм повинен бути перейнятий комунiстичною iдеологiєю.

Безперечно, що це є вiдмiнна й знаменна риса, якої не слiд iгнорувати, характеризуючи та оцiнюючи конструктивiзм, але досi така комунiстична цiлеспрямованiсть є бiльше побажання, нiж реальнiсть. Насправдi вiдрiзнитися вiд захiднього конструктивiзму не так просто.

Коли визнавати разом iз А. Ганом, що основний шлях конструктивiзму лежить через архiтектуру, то тут якраз помiтно спорiдження обох типiв конструктивiзму, захiднього й радянського<sup>1)</sup>, бо найкраща продукцiя цього напрямку визначилася якраз у продукцiї захiднiх архiтектiв (Гропiус, Пельцiг, Таут, Мендельсон, Корбузьє та iнш.). I в нас конструктивна архiтектура стоїть значно вище за малярство, яке хоче йти шляхом конструктивiзму.

Малярський конструктивiзм на Заходi теж не дав будь-яких позитивних наслiдкiв. Правда, можна вбачати позитивну рису в збагаченнi технiки та матерiялу, що його висувають на перше мiсце малярi-конструктивiсти, використовуючи, крiм фарб i полотна, дерево, глину, залiзо, опiлки, папiр тощо. Але це збагачення матерiялу не є оригiнальний винахiд саме конструктивiстiв, бо це ще робили ранiш футуристи рiзного роду. Єдиним моментом у даному разi є лише намагання рaцiоnально використати рiзні технiчнi матерiяли з погляду конструктивiстської технiки.

Але основною хiбою конструктивiзму в малярствi є його абстрактивiзм, дарма, що вiн хоче стояти на виробничому ґрунтi й будувати кориснi, соцiально-доцiльнi речi.

Справа в тiм, що конструктивiзм захоплений думкою створити систему оформлення речi взагалi. Якраз цим шляхом пiшли конструктивiсти-малярi. Зрозумiло, що архiтекти взагалi й не могли пiти цим шляхом<sup>2)</sup>, бо будувати взагалi не можна, а лише якесь конкретне й реальне спорудження можна плянувати й будувати. Речi взагалi теж немає (крiм поняття речi), i ясно, що побудувати чи намалювати таку рiч взагалi (якась „рiч у собi“?) нiяк не можна навiть найталановитiшому мистцевi. Вийде просто якась нiсенiтниця, „конструкцiя“ взагалi.

Оцi абстрактнi конструкцiї, конструкцiї самi по собi, самодостатнi констукцiї як такi, не дивлячися або всупереч гарнiй рaцiоnальнiй теорiї, свiдчать про нiкудишню, розкладницьку, соцiально-негiдну практику малярiв-конструктивiстiв.

<sup>1)</sup> Це визнає журнал СА, 1927, ч. 1, стор. 2

<sup>2)</sup> Крiм, правда, вищезгаданого Малевича, який тепер опинився на роздорiжжi мiж малярством та архiтектурою.

Такі нікчемні конструкції (як, напр., Бавмайстера) нічим не відрзняються від машинізму Леже, супрематизму Малевича або абстрактивізму Кандінського, нарешті від футуризму з погляду їхньої соціальної вартості й зрозумілості. Абстрактивізм ніве-чить, псує, зводить на нівець практику конструктивізму в малярстві. Абстрактивізм тягне конструктивізм до того самого суб'єктивізму, що його хотів подолати в теорії конструктивізм. Бо ніякої соціальної мови мистці-конструктивісти не знайшли, ніяких раціональних, ясних, чітких, зрозумілих форм вони не витворили. І лишилися вони при чистій безречевості, при голім формалізмі, „чистота“ якого добре викриває занепадницьку суть конструктивного малярства.

І. Маца так висловлюється з приводу оцінки конструктивізму: „Конструктивісти, які вважають, що конструктивізм остаточне досягнення, верх'я всіх минулих і сучасних мистецтв, з теоретичного погляду перебувають в самообмані, а на практиці виробляють такі „речі“, що можуть бути гарними цяцьками, але не суть ні твори мистецтва, ні предмети механіки“<sup>1)</sup>. До цього слід лише додати, що „картини“ — конструкції цих художників не можуть бути навіть за іграшки: вони просто є ніщо, свідoctво внутрішнього безсилля й неспроможности виявити будь-яку соціально-корисну продукцію. Отже, в абстрактивізмі заховано основну суперечність, що роздирає конструктивізм і при добрій теорії призводить до поганої практики.

Конструктивіст хоче бути максимально раціональним, доцільним, реальним, він хоче бути не мистцем, а виробником, будівником. А на ділі — він чистий мистець, типовий абстрактивіст-формаліст, а через це крайній суб'єктивіст.

Порятунок для конструктивізму в тім, щоб порвати з непотрібним шкідливим абстрактивізмом, наблизитися справді до життя, до соціального замовлення провідної класи нашого часу — до організованого пролетаріату. Зрозуміти його, перейнятися його психологією, говорити з ним спільною зрозумілою мовою. Покинути верх'я безречевості й безводні пустелі абстрактивізму чистих конструкцій і не боятися життя, реальности, реальної боротьби пролетаріату за визволення, не боятися, як „жупела“ — реалізму — ось єдиний шлях, яким ідучи конструктивізм може стати насправді революційним мистецтвом.

Треба вичуняти від „лівої фрази“ в мистецтві і перейти до реального справжнього діла<sup>2)</sup>, потрібного й зрозумілого широким масам.

Крім абстрактивізму, як основної хиби в конструктивізмі, що замість виробництва обертає його на чисті естетні шукання, слід від-

<sup>1)</sup> Op. cit., стор. 87.

<sup>2)</sup> Див. Є. Ярославського. „Против левой фразы и недобросовестной критики“ з приводу критики т. А. Курелла продукції АХРР'а — Революція й Культура, 1928, 3 — 4.

значити ще його непоміркване шанування й захоплення машиною. Тут конструктивізм продовжує ту лінію, що почалася з творчості Сезана і через кубізм та футуризм тощо зараз домінує в конструктивізмі<sup>1)</sup>.

Що конструктивізм є „струнка дитина індустріальної культури“ про це з охотою говорять самі конструктивісти<sup>2)</sup>.

Конструктивізм живе „духом“ машини, машинізму, інженеризму.

Добре, коли він кличе до організації, діяльності і раціоналізації мистецького виробництва. Але в машинізмі конструктивізму заховано велику небезпеку — а саме розчин усього життя в машині, не раціональне, а ірраціональне ставлення до машини.

Футуристи, супрематисти і пуристи<sup>3)</sup> виявили романтизм до машини. Конструктивісти по суті лишаються несвідомо для себе на цьому ж ґрунті. І навіть більше в пошані до машини вони створюють щось подібне до релігії машини, бо вона здається їм такою всевладною, всемогутньою, що підкоряє собі людину загалом. Виходить, нарешті, якесь „машиномоляйство“, як дотепно характеризував в одному місці А. Луначарський ідеологічний напрям роботи Інституту Праці Гастева. „Людина не тільки в поті лица свого поспіває за шаленим ритмом створеного ним апарату, а починає навіть визнавати його перевагу над собою. Вона ще радіє, що машина витрує з нього людину“<sup>4)</sup>.

Таке ірраціональне ставлення до машини (що насамперед пояснюється відсталістю і „провінціалізмом“ психіки таких конструктивістів) призводить до певного пасивізму в ідеології творчості.

Не підкорити машину собі, а самому підкоритися машині — ось мимовільний висновок, до якого мусить дійти конструктивіст, коли він захоче бути послідовний.

Цей пасивізм відбивається не лише в безсиллі конструктивістів-малярів створити справді нові раціональні речі, а також і в шуканні стандартів, зразків, шаблонів для конструктивної техніки в мистецтві. Це наївне і некритичне переймання раціоналізації великого виробництва. У виробництві — стандарт є мінімум витрати енергії з максимумом ефективності, доцільності, соціальної придатності.

В мистецтві — стандарт або стандартові операції — це нісенітниця, нікому непотрібна. Стандарт у мистецтві — це смерть, загибель мистецтва. Це симптом омертвіння живого процесу творчості, це машинізм психіки „мистця“ й сприймача.

1) Один із німецьких критиків Карл Айнштайн з приводу цього навіть говорить, що — „кубізм не скомпромітований, а він переміг“. Див. Kunstblatt 1923, Heft 2, s. 52.

2) А. Ган, *op. cit.*, стор. 19.

3) Зокрема Леже (Leger).

4) А. Луначарський. „Правда“ 1928 г. 2/VI, стаття „Тревожный факт“.

Найвища діалектична категорія — є категорія зміни<sup>1)</sup>.

В процесі життя, життєвої продукції, „творчости“ цей закон зміни посідає першорядне місце. Отже, шукання стандарту для життєвої продукції є неприродне, антинатуральне, в корні помилкове намагання. Через стандарт не можна наблизитися до життя, бурхливого, вічнозмінного моря людських турбот і радощів. Отже, мистецький стандарт є суперечність у собі — *contradictio in se*, бо навіть коли б він став можливим, він би лишився поза життям. Продукція конструктивістів - мистців прекрасно це ілюструє.

Один із німецьких сучасних критиків, характеризуючи конструктивізм, і взагалі принципи машинізму в мистецтві, висловлює інтересну думку, що машинізм не зменшує перемоги раціонального начала, бо в машині завжди заховано ірраціональні елементи, бо завжди, напр., куля й циліндер ховають у своїй формі будови ірраціональне число  $\pi=3,14\dots$ <sup>2)</sup> Технічне мислення, на його думку, оперує з фіктивними елементами, із свідомо помилковими припущеннями. Технічне мислення знайшло свою філософію, як свій ідеологічний вираз, в ученні Файнхінгера, в його теорії фікціоналізму (*Philosophie des Als Ob*). Машина є корисна фікція, потрібна для життя, але вона не є справжня реальність, вона не тотожня з абсолютним, бо такою реальністю й тотожністю є лише мистецький твір. Отже, машина є місток до реальності і тільки<sup>3)</sup>. Коли мистець приліплюється до цього містка, до фіктивного по суті, то він втрачає реальність, чуття реальності. Він перестає бути мистцем. Шукання стандарту визначає змішання, заморочення мистецтва. „Конструктивізм є таке заморочене мистецтво (*Verlegenheitskunst*). Мистець лише удає, ніби робить.

Коли відкинути з цієї характеристики конструктивізму захоплення автора абсолютним та ірраціональним, а замість них розуміти у відповідних місцях просто реальність, то ця характеристика може здаватися влучною й дотепною. Бо ніякої біди немає від того, що в механіці оперують над ірраціональними числами. Навпаки, це згаданому авторові повинно б подобатись, коли він обстоює права ірраціонального, але він надто непослідовно визнає ірраціональне в реальності і заперечує проти нього в механіці. Суть проблеми не в оцінці раціоналізму чи ірраціоналізму в природі й в мистецтві. Для діалектичного матеріяліста принципіально немає нічого ірраціонального, є лише досі непізнане; а це питання часу, а не суті предмету, що вважається за ірраціональний.

Техніка, машина є засіб пізнання, цебто матеріялістичного оволодіння природою. Через техніку змінюючи природу, людина природно

1) Див. Е. Енгельс. *Диалектика природы*, стор. 15, 27.

2) М. Мöbius. Див. *Kunstblatt*, 1923, Heft 5, s 128 „Zur Frage Kunst und Konstruktion“.

3) М. Мöbius. „Sie ist Brücke, nicht mehr und nicht weniger — als eine exakte Realität, keine Identität des Absoluten. Dieses aber ist das Kunstwerk“.

змінює і власну психіку. Тому, натуральна річ, коли мистецтво індустріальної культури: відбиває індустріальний стиль доби та шукає нових форм продукції. Але зовсім непотрібно для індустріального мистця плазувати перед машиною, шанувати її, як богоістоту. Це ліпше личить дикунам, що вперше побачили океанський велетень-пароплав. А справжній інженер, технік ніколи не боготворитиме машину, не підкорятиметься їй (з ідеологічного боку).

Основна трагедія конструктивістів у тім, що вони не техніки, і не інженери. Тому вони не можуть насправді конструювати, а можуть лише зовні переймати раціональні способи конструкції. Там справжнє діло, — тут саме удавання. Там, у техніці справжня конструкція, — тут, у мистецтві, лише блукання й метушня серед порожніх, незрозумілих, голих форм „чистої конструкції“. „Der Künstler tut nur so, als ob“. (М. Möbius)

Цілком слушне зауваження німецького мистця Гроса про згаданий основний хибний момент у конструктивізмі.

„Конструктивісти, звичайно, забувають, — говорить він — що існує один лише тип конструктивістів — інженер, будівник, металіст, тесляр — словом, технік. Конструктивісти уявляють, ніби вони скеровують останніх, а тимчасом насправді вони є лише їхній рефлекс“<sup>1)</sup>.

Отже для послідовного конструктивіста є тільки один вихід — стати на справжнє реальне виробництво й закинути свої нікому непотрібні „чисті конструкції“ — цю данину естетизмові доби капіталізму, що занепадає.

Доки не буде переможено абстрактивізм, формалізм і псевдомашинізм у конструктивізмі, — доти він лишатиметься на рівні інших западницьких напрямів, нездатний виявити ідеї нового визволеного людства соціалістичної доби.

---

<sup>1)</sup> Grooss. Die Kunst ist in Gefahr (Мистецтво в небезпеці).

#### XIV. РЕВОЛЮЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО ЗАХОДУ

Розглянуті течії в новітньому малярстві, як доведено, є виявлення буржуазної занепадницької психології та ідеології в різних їх відмінах, відбиваючи тенденції різноманітних буржуазних прошарків від великої буржуазії з її духом інженеризму і технологізму до дрібнобуржуазних і анархобогемських настроїв з відповідними виявленнями психологізму, містицизму або ж безпринципного нігілізму.

Щодо пролетаріату, то він ще не створив свого мистецтва, свого власного стилю. На Заході пролетаріат перебуває ще в пригнобленому стані, в тяжких класових боях б'ється за перемогу. Підчас нечуваного загострення соціальних криз у всесвітньому масштабі енергії пролетаріату знаходять свої виявлення в політичній боротьбі безпосередньо і значно менше уваги може віддаватися іншим ділянкам ідеологічної продукції, зокрема такій, як мистецтво, в даному разі, малярство.

Тому можна говорити лише про паростки нового пролетарського стилю в галузі просторового мистецтва (в малярстві).

Звичайно, з погляду діалектичної оцінки новітніх аналізованих течій можна вбачати в революційних їх тенденціях (кубізм, експресіонізм) до певної міри вплив соціальних енергій, що йдуть від пролетаріату: боротьба проти всякого традиціоналізму, шкільного академізму, схоластики, відриву від життя є позитивні моменти, що споріднюють різні мистецькі течії характеристичною рисою; безперечно, тут наявне виявлення натиску нових соціальних енергій, що примушує переоцінити старі вартості й створити нові, винайти новий світогляд, нову мистецько-ідеологічну зброю. Отже можна сказати, що через призму буржуазного суб'єктивізму й занепадництва виявилися революційні тенденції новітнього мистецтва, що не безпосередньо відбивають нову фазу виробничих сил і зміцнення організованого пролетаріату.

Але на більшу увагу заслуговують ті мистці, що просто й безпосередньо поставили свою продукцію в зв'язок із пролетарськими масами, з класовою боротьбою пролетаріату проти визискувачів.

Тут насамперед згадується ім'я славетного мистця героїчної Паризької Комуні — Густава Курбе (1819-1877). Курбе свідомо відходить від клясицизму й романтизму (Енгра і Делякруа) і проголошує гасло реалізму. Умовний стиль академізму, що прикрашує виображену дійсність за штучними канонами, знаходить в особі Курбе свого запеклого ворога. Він прагне справжнього життя, справжньої дійсності, справжньої неприкрашеної природи. Звідсіля його реалістичне трактування жіночих постатей, що так бентежило філістерське око глядача, вихованого на сухому академічному рисунку («Купальниця»). Звідсіля тематика картин Курбе, що з охотою показує трудове життя селянина й пролетаря («Каменярі», «Віяльниці»).

Висока мальовнича і композиційна майстерність мистця яскраво виявилися в його відомій картині «Похорон в Орнані». Тут Курбе досягає величності і глибини монументального виразу. Портретні персонажі традиційної провінційальної церемонії, з'єднані прекрасною композиційною схемою хвилястого самозамкненого руху, передано з такою глибокою й насиченою характеристикою, що кожний окремий образ від конкретно-індивідуального підноситься на рівень загально-типової виразності.

Антирелігійні тенденції Курбе знайшли свій відбиток в його картині «Повертання попів з парафіяльної конференції». Картину цю не було прийнято на виставку в Сальоні (1863 р.), бо виображення п'яних попів (окремі персонажі просто з природи) надто дратувало й бентежило буржуазного глядача. Після великого скандалу і сенсації (картину було перевезено до Лондону) нарешті картину було куплено «добрими католіками», щоб її знищити. Надзвичайно різнобарвний і широкий хист художника виявився також у багатьох пейзажах (зокрема — мислівська серія), де безпосередність і свіжість сприймання природи і тварин («бій оленів») ставлять Курбе на рівень найвидатніших пейзажистів XVII ст.

Високі мальовничі і сутотехнічні властивості Курбе найкраще характеризувати словами про нього Сезанна:

«... Він був справжнім живописцем. Протягом століття нема нікого, хто б міг з ним змагатися... Його мазок — мазок клясика... Його фарба дхне житом.

Його «Віяльниці» в Нантському музеї, з густим золотистим тлом, з великою червоною хусткою, з порошком борошна, дорівнюються найкращим Веронезам...

Картину можна почепити поруч з Веласкесом, вона витримає, слово честі! Справжнє м'ясо, і як це густо, соковито! Як це живо!<sup>1)</sup>

Величезні успіхи Курбе, визнання його як нової і свіжої сили, що свідомо протиставляє себе сухому замшилому академізмові, примушують

<sup>1)</sup> З праці про Сезанна Joachim Gasquet, 1930 Berl., цит. з роботи А. Тихомірова про Г. Курбе, 1931, стр. 109.





Г. Стейнлен

Дві класи

уряд звернути увагу на художника, і ліберальне міністерство мистецтв заочно присуджує йому орден почесного легіону. Курбе відповів на цей жест міністерства, як на замах на його незалежність, на його волю і листом звернувся до міністра Рішара з рішучим категоричним протестом проти непотрібної буржуазної нагороди.

„Мої громадські переконання заперечують проти того, щоб я прийняв нагороду, органічно зв'язану з монархічним ладам. Ця нагорода протирічить моїм принципам“ — писав Курбе: — „Якби я їх зрадив, я б згавбив себе... Мені 50 років і я завжди жив вільно.

Дозвольте мені вільно закінчити моє життя і коли я вмру, про мене повинні сказати: він ніколи не належав ні до якої школи, ні до якої церкви, ні до якої установи і, особливо, ні до якого ремесла, крім ремесла свободи“.

За два роки після цієї політичної демонстрації Курбе стає в героїчні лави Паризької Комуни.

У великі дні Паризької Комуни Курбе діяльно працює, як голова художньої комісії, як художник Комуни. За його проектом знищено Вандомську колону. Цього не могла простити йому оскаженіла буржуазія й мистцєві доводиться тікати з Франції. Його рисунки й картина, присвячені дням Комуни, на великий жаль, не збереглися до нашого часу. В творчості Курбе слід відзначити його стихійний реалізм, матеріалізм його мистецького світогляду, любов до матеріальної речевості світу, соковитість і волю його палітри. Йому судилося стати співцем-художником перших загонів європейського пролетаріату, що усвідомив свою міць, але ще не мав сили перемогти.

За дальший етап у розвитку пролетарського стилю слід вважати творчість бельгійського художника і скульптора Костянтина Менье (1831-1906), що став співцем трудової стихії доби індустріальної культури.

Герої Менье — це робітники великих заводів, фабрик, шахт, доків у їхньому щоденному, звичайному трудовому напруженні, в їхній неупинній боротьбі-змаганні з природою. Але в цьому напруженні, в цій буденній праці мистець відзначив певний героїчний патос праці й страждань робітничих поколінь, будівничу велетенську міць їх трудових зусиль і разом їхні великі злидні, що офарблюють їхнє тяжке життя в сумний колір. У важкій праці і в тяжкій долі фігури робітників Менье досягають епічної величності й виразности, як образи-символи будівників майбутнього.

Стиль Менье можна назвати синтетичним реалізмом. Художник стоїть твердо на ґрунті дійсности, матеріальної реальности, але глибокий зір його не обмежується зовнішністю і поверховістю, а просякає в справжню суть виображених явищ: без усякого сантименталізму й філянтропізму він показує героїку і високий сенс трудової стихії, але не абстрактно, а в конкретних образах своїх робітників, ковалів, шахтарів, каменярів, косарів та інш. Це



Т. Стейнлен

Страйк

образи не натуралістичного короткозорого передавання, не фотографії, а справжньої реальності, синтетично схопленої і втіленої в суцільний закінчений образ. Простота, суворість, спокійний величний ритм, загальна міць і виразність композиції — є характеристичні риси картин та особливо скульптур Менье. Велика заслуга його в тому, що він показав справжнє знаменне обличчя пролетаріату в його трудовій діяльності, героїку трудового життя, його внутрішню силу й непереможну міць.

Але разом із тим слід визнати, що мистець залишився в межах демократичного соціалізму в своєму мистецькому світогляді, не відбиваючи в суті гостроти й патосу класової боротьби і хижацького обличчя капіталізму. Звідсіля — віддрук певної епічності і, можна сказати, примиренства з тяжкою робітничою долею. Тому Менье — поет величної праці, але не співець боротьби<sup>1)</sup>.

Розвиток соціальної тематики ми знаходимо також у співця паризької бідноти Стейнлена. Художник з великою любов'ю показує в своїх рисунках життя і повсякденний побут паризького вуличного пролетаріату, його турботи й нещастя, його невеличкі радощі і спочивок після виснажувальної немилосердної праці. Тут Стейнлен — видатний лірик, що з глибоким почуттям і щирістю вміє виявити велику гамму змістовності й оригінальності в переживаннях „ображених і забутих долей“ бідних робітників, вуличної бідноти, жінок і дітей великого міста. Художник гостро уявляє класові суперечності сучасного буржуазного суспільства і з повною відданістю несе свій талант на послуги пригнобленої класи. Прозорим оком він помічає, як наростають класові суперечності, як поволі покірність переходить у протест, поки ще в стриману революційну енергію, що вже клокотить у грудях робітників, які страйкують, або в похмурих погрозлих обличчях зголоднілих робітників, що дивляться на урочисту процесію якогось буржуазного свята („Страйк“ і „Дві класи“). Але справжньої революційної сили й боротьби в образах Стейнлена ми не знайдемо. Його „герої“ ще не стоять на барикадах, у кращому разі вони усвідомили себе „як класу“, але ще не борються, щоб здобути своїх прав. До того улюблені персонажі Стейнлена — не індустріальний пролетаріат, а вулична з відзнаками богемства біднота.

Щодо стилю, то Стейнлен — реаліст-імпресіоніст, майстер тонкої виразної лінії й світло-тіневої плями в дусі японських графіків.

У німецької художниці Кете Колльвіц можна помітити вже досить виразний соціальний момент, виявлення соціального протесту і агітації за визволення трудящого люду. Творчість Кете Колльвіц перейнято глибоким драматизмом та експресіонізмом: у своїх гравюрах вона з великим надхненням і глибоким співчуттям показує жажливі сцени капіталістичного визиску, без-

<sup>1)</sup> Див. про К. Менье у Плеханова „Пролет. движ. и бурж. иск.“, т. XIV.

вихідні злидні, голод і турботи робітництва й зубожілого селянства. (Серія гравюр — „Повстання ткалів“ та „Селянська війна“). Найбільшої сили й виразності художника досягає в таких сценах, як повстання, де сліпа стихія боротьби проривається в шаленому вибухові („В наступ“), або коли вона показує голодну мати з дитиною („Хліба“), або мертву матір із дитиною та інш. Простими засобами художник вміє прикувати увагу до своїх тем, досягти глибини емоціональної експресивності та героїчної патетики. Композиційний хист Кете Колльвіц виявила особливо в таких речах



Кете Колльвіц

Живі — мертвому (Біля труни Карла Лібкнехта)

як „Карманьола“, „Обробіток землі“, „Біля труни Карла Лібкнехта“, „Наступ“ та інш. Тут сила експресії прекрасно відбивається вмілим і вдумливим розташуванням композиційних елементів.

Але соціальний протест Кете Колльвіц все ще не переростає в справжній революційний світогляд: за муками й злиднями пролетаріату Кете Колльвіц не бачить героїчного обличчя могильника буржуазії, пролетаріату, що в боротьбі „здобуде людських прав“ і стане переможцем.

Вона ніби загіпнотизована жахом і нещастями робітничого життя так, що не бачить справжньої сили й моці робітників; тому її емоціональне всилення скоріше йде в річищі інтелігентсько-філантропістського співчуття, ніж бадьорого й революційного заклику до перемож-

ної боротьби. Це нерозуміння революційної ролі пролетаріату і невміння перейнятися чуттям героїчного колективізму штовхає талановиту художницю навіть у бік індивідуалістичного символізму з відтінками містицизму (офорти — „Дитина, що вириває мати з рук смерти“, „Мати й мертва дитина“ та інш.).

Соціальний протест легко в мистецтві набуває виразу соціальної сатири й викриття гнилого змісту сучасної буржуазної культури.

Цим шляхом ідуть художники Франс Мазереель та Георг Трос перший як попутник, другий як союзник пролетаріату.

Урбанізм Мазерееля набирає якогось монументально-гротескного вигляду: у велетенських масштабах підносяться догори труби фабрик і заводів, багатопверхові небосяги перетинають силуети один одного, люди й речі в невинним рухові, взаємостиканні й взаємодіянні. Форми й образи множаться в катастрофічній кількості, в нестриманім нагромадженні і динамічнім напруженні. Мазереель формально не реаліст: реальні формоелементи для нього лише матеріал для витончених графічних і композиційних побудов, у яких є гострота й динамізм японської



Мазереель

Капіталіст

графіки, свіжий примітивізм народнього лубка і багатство експресії старих флямандців. Разом з тим слід відзначити композиційну витриманість і монументальність виразу, так в його графічних, як і малярських працях.

Основний зміст творів Мазерееля це викриття тваринних інстинктів сучасного міського „обивателя“ — міщанина, його нескладних ідеалів — „попоїсти, випити, розбагатіти“, хижацтва сучасного капіталіста, лицемірства буржуазної демократії.

Найбільшої сили й виразності досягає художник у викритті зvierоднілого нелюдського обличчя в сучасних ділоків, банкірів, бюрократів, клерикалів тощо.

Відмінну й значно виразнішу форму соціального протесту ми зустрічаємо у другого мистця (походженням чеха)—Георга Гроса. Цей художник пройшов через шукання футуризму, дадаїзму, конструктивізму й експресіонізму, нарешті, свій мистецький світогляд і методу він називає веризм (від *veritas* — істина). Безречевий і безтурботний формалізм у мистецтві його швидко відштовхнули своєю нікчемністю, непотрібністю і соціальною невиразністю. Мистецтво, на думку його, не може залишатися байдужим у добу велетенських зворушень, війн і революцій. Таке „анархічне“ байдуже мистецтво треба зліквідувати, мистець повинен бути соціально-корисною людиною і братися за роботу, стати пропагандистом і оборонцем пролетаріату.

Нігілізм — „дада“ позначився виразно на світогляді Георга Гроса, що ненавидить людину-свиню, товстого буржуя шібера — міщанина всіх мастей. Ніхто з сучасних мистців не вмів з такою експресією, дотепністю і, можна сказати, з несамовитістю показати гидоту дегенерованої буржуазної культури, її гниле свиняче черево, її ненажерливість, оголені людські інстинкти, всю підлогу й лицемір'я буржуазного ладу.

Як мистець Георг Грос має за завдання „викривати“ справжню суть буржуазної культури, зривати з неї всю машкару, що віками нашарувалася на її обличчі. Мистецька метода Гроса є „викриття“: він показує, що насправді людина є свиня, „жирна, м'ясна туша, вбрана в гидкі сірі мішки“. Ця свиня живе примітивними інстинктами й почуттями: жере, п'є і задовольняє своє сексуальне чуття. Тому сцени вуличного й ресторанного життя якнайкраще малюють цю „викриту“, голу людину Гроса. („Німеччина — Зимова казка“ 1918, „Обличчя панівної кляси“, „Акули“, Фрідріхштрассе в Берліні — 1921, „Похмура вулиця“ — 1926).

З найбільшим обуренням мистець повстає проти паразитизму й еротики буржуазного суспільства. Тут він досягає найвищої експресії і справжнього соціального патосу. Щоб підкреслити всю гидоту виображуваних персонажів, Грос малює їх так, ніби через одяг видко їхні статтеві ознаки (за визнанням художника, тут слід вбачати вплив „пісуарного фольклору“).

Георг Грос широко вживає засіб протиставлення — контрастового сполучення. В ресторані о 5-ій год. ранку ще продовжується п'яна оргія, а робітники вже йдуть на роботу („П'ята година ранку“). Пан і пані з пакунками виходять із крамниці, а інвалід війни сидить біля стіни і жebraчить („Кому що дала війна“).

З технічного погляду малюнок Гроса надзвичайно енергійний, виразний і насичений експресією. В першій фазі свого розвитку він вживає засобів примітивізму, що нагадує дитячий рисунок,

але такого свіжого, витонченого й дотепного. Далі слід відзначити спосіб симультанізму, одночасності подій і виразу, що проймають одне одне, як методу показати різноманітні образи та явища, зв'язані поміж себе. Іноді цей симультанізм розгортається за методом розвитку кіно-образу в певній послідовності, що наростає і досягає драматичного завершення.

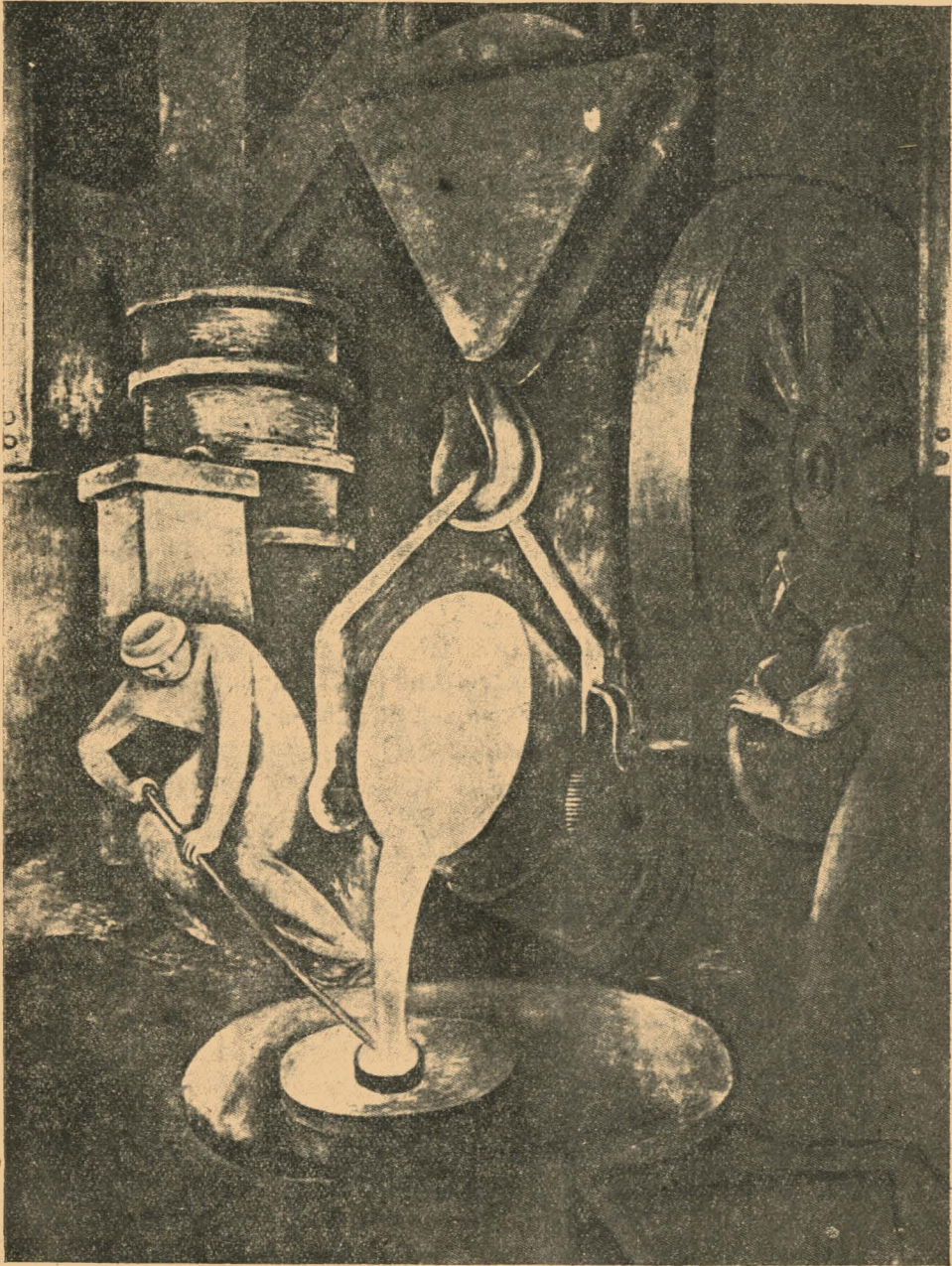


Г. Грос

На вулиці

Композиційні методи Гроса теж складні й оригінальні. Мистець оперує елементами різних перспектив для розкриття й з'ясування своєї теми. Площинність і глибинність виразу можуть сполучатися для підсилення виразності розгорнутої теми („Діамантники“). Так само слід відзначити різноманітну й багату щодо матеріалу та техніки фактуру мистця, що іноді поруч звичайного лінійного рисунку вживає, як контрастового засобу, елементів наліпки та інш. Розташовання постатів завжди надзвичайно просте й впливове: мистець уміє зосередити увагу глядача на самому доміантному моменту своїх експозицій.





Дієго Рівера

Ливарня

Величезне значіння Георга Гроса в тому, що він дає політично-загострену патетичну карикатуру на буржуазний лад. Він з надзвичайною силою викриває все „убозтво“ й гидоту занепадницької буржуазної культури. В цьому викритті підлоти й життя буржуазної культури—Грос виступає, як пропагандист за права пролетаріату, визискуваного, пригнобленого й розчавленого чоботом мілітаризму та капіталізму. Свій великий сатиричний талант він приніс на послуги поневоленому пролетаріатові (на Заході).

І. Маца, оцінюючи творчість Гроса, визнає, що цей „блискучий викриватель буржуазного ладу, мілітаризму та експлуатації залишився на півдорозі до пролетарського мистецтва“ через те, що Грос бачить пролетаріат вузько, однобічно, бачить його лише пригнобленим, погано одягненим, у смердючих берлогах, і не бачить другого обличчя пролетаріату, що бореться і незабаром переможе<sup>1)</sup>.

В цьому суворому присуді, безперечно, є частина правди, що в Гроса немає героїчного обличчя пролетаріату, а лише пролетаріат покривджений і пригноблений.

Але треба брати до уваги, що Георг Грос працює в Німеччині, яка пережила військовий розгром, а після того і розгром пролетарської революції; обидві катастрофи сталися коштом пролетаріату, що виніс на собі тягар війни і, знесилений, був повалений потім контрреволюцією. Тому образ нещасного, пригнобленого пролетаря домінує в творчості Гроса.

На жаль, Грос не бачить великого революційного піднесення пролетаріату, його безмежних творчих потенцій і не вміє скерувати свій гострий соціальний протест на рейки організованої клясової боротьби.

\*

Пролетарське мистецтво має, звичайно, орієнтуватися на маси, на масового споживача чи глядача; тому чиста станкова форма не може бути сособливо придатною для розвитку цього мистецтва. Цілком природньо, що представники цього мистецтва свідомо обирають шлях графіки, придатної для масової продукції, або стають на шлях монументального малярства.

Найяскравіший зразок сучасного революційного монументального малярства дає творчість мекіканського художника Дієго Рівера.

Дієго Рівера пройшов видатну мистецьку школу, починаючи від клясика Веляскеза й Енгра, через Сезана до неопримітивізму Руссо та кубізму Пікассо. Сам мистець так висловлює свої думки з приводу завдань свого мистецтва: „Я зрозумів, що я в своїй роботі мушу аналізувати всю історію розвитку новітнього малярства, як продукту великого капіталізму для того, щоб мені придбати для масового мистецтва потрібні елементи, подібно до того, як пролетаріат

<sup>1)</sup> Искусство эпохи зрелого капитализма, стр. 233 — 234.

мусить користатися всією досконалою індустріальною технікою для побудови майбутньої соціальної економіки“<sup>1)</sup>).

Ставши на шлях революційної боротьби в Мехіці, художник прагне зробити мистецтво знарядям революційного виховання мас, засобом могутньої пропаганди за права пролетаріату. Основна його ідея— створити „чисте, просте, міцне й досконале мистецтво“, яке використовує всі технічні досягнення сучасного європейського



Дієго Рівера

Перше травня

малярства, але одночасно зрозуміле й потрібне для мас, щоб могло сприяти естетичному вихованню їх.

Так визнає свою синтетичну методу Дієго Рівера, як методу пролетарського мистецтва, зазначаючи разом з тим, що „нова краса“, нова форма і зміст мистецтва можуть лише з'явитися в умовах диктатури пролетаріату.

Найвидатніший твір Рівери—це 124 великих фрески в будинку міністерства народньої освіти та 39 фресок в сільсько-господарській школі в Чапінго.

<sup>1)</sup> Див. Das Werk des Malers Diego Rivera, Berlin. 1928, s. 5.

Перша робота Рівери (разом із цілим колективом молодих мистців), дає в певній послідовності всю епопею народньої праці, спочинку й творчості. Тут перед глядачем проходять усі виробничі процеси, як от — обробіток землі, жнива, молотьба, праця на плянтаціях цукрового очерету, роботи над садовою та городинною (південна сторона будинку); потім ткацтво, фарбарські роботи; потім металеве виробництво різних видів (на північній стороні будинку).

На дворі свят виображено сцени з народніх свят, — танки живих і танки мертвих (індіанські танки), свято жнив маїсу, поділ землі між селянами, і свято першого травня.

Щодо обраної для фресок форми, то Дієго Рівера свідомо бере за взірець форми Джотто, старовинної мекіканської скульптури, примітивізму Руссо та досвід шукання Пікассо монументально-синтетичної форми.

Мистець, далекий від натуралістичної традиції, прагне передати реальні матеріальні процеси праці й спочинку спрощеними синтезованими формами, відкидаючи непотрібну дріб'язковість і випадковість виразу. Винайдена (як з'ясовано — архаїзована) форма повинна відбити саме істотне й знаменне в виображеному явищі.

Композиційному моменту мистець надає великого значіння: всі фігури й елементи фрески розташовано надзвичайно ретельно, за принципом певного ритму й гармонії (особливо — цукерний завод, ливарний цех та спускання до шахти). В центрі композиції завжди подано домінантний момент, що зосереджує увагу й підкреслює загальний сенс виображеної сцени.

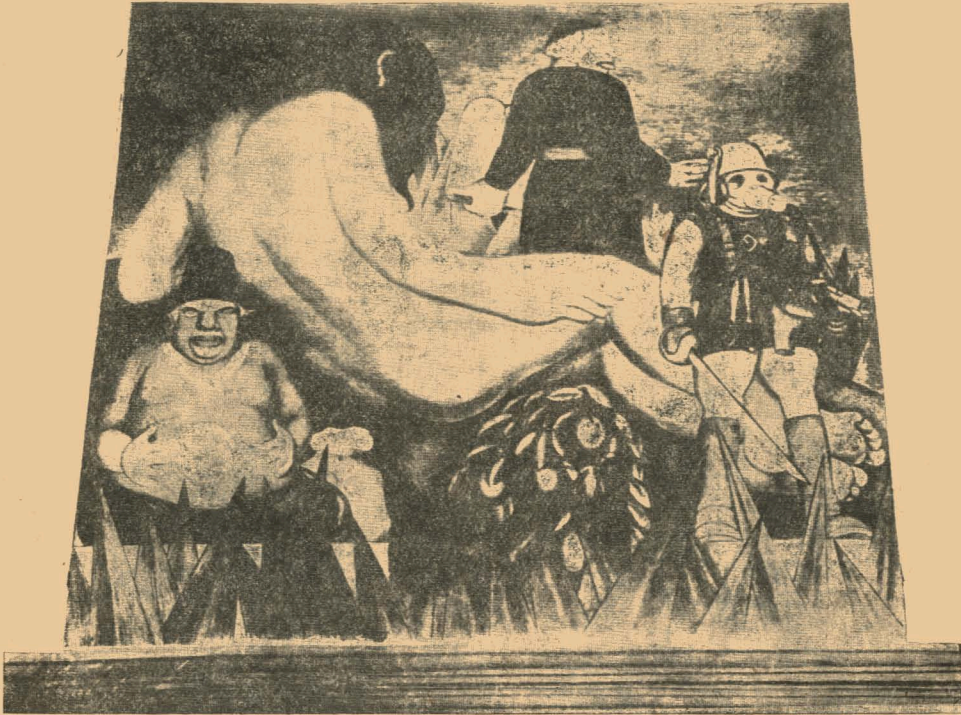
Всі фігури й окремі елементи фрески гармонійно урівноважені, як це належить монументально-епічному стилеві фрески.

Щодо кольору, то тут мистець відповідно тематиці й композиційному завданню добирає певну кольорову гаму, що може найліпше виявити задум мистця. Так, приміром, у фресках, присвячених виробничим процесам, панують „важкі й темні тони“, теплі сірі й золоті; у фресках, де виображено процеси науково-технічної праці, на темному тлі звучить червона фарба, як ніби полум'я, що визначає загальний рух від праці до світла, до освіти. Нарешті, фрески, присвячені святам, витримано в світлих, веселих, легких тонах. У фресці „Свято першого травня“ знов повторюється домінанта червоного кольору. Таким способом, художник завжди уникає випадковості і вживає потрібних фактурних елементів у міру потреби для виявлення теми, змісту й доброї форми в своїх композиціях.

Користуючися із засобів архаїчної форми, Дієго Рівера свідомо відкидає клясичну перспективу і подає свої фрески в певній площинній композиції з верхньою перспективою для того, щоб показати розгорнуту дію і більше персонажів, ніж їх можна показати лише на передньому пляні. Тому часто фігури, що стоять далі від

глядача, ніж передні, не зменшуються в розмірі, а мають однаковий розмір з передніми фігурами („Єднання“, „Робітник, селянин і салдат“, „Наука пролетаріату“, „Салдати допомагають селянам“, „Ніч багатіїв“, „Ніч бідних“, „Банкет мільярдерів“ та інш.).

Фрески в сільсько-господарській школі в Чапінго зроблено на стелі склепіння великої залі. Загальна ідея цих фресок у тім, що суспільний хаос, капіталістична анархія призводять до поневолення землі, її творчих сил; лише революційна воля пролетаріату, його



Дієго Ріве́ра

Земля в полоні

„творча рука“ може визволити землю з поневолення. Відповідно до цієї ідеї окремі фрески присвячені темі поневоленої землі, де земля в образі велетенської голої жіночої постаті в скрутному пригніченому стані охороняється капіталізмом, мілітаризмом і церквою; через неорганізованість трудящих капіталізм визискує їх („Соціальний хаос“); завдяки пролетаріатові скута земля визволяється („Визволена земля“) і стихії служать на потребу людині.

Винахідницький хист і композиційна дотепність мистця виявилися й тут повною мірою, не зважаючи на надзвичайну складність і абстрактність згаданих вище тем. Дієго Рівера, не впадаючи в нудний і дешевий алегоризм, вміє знайти потрібне розв'язання поставлених важких завдань.



Дієго Рівера

Електрифікація та культурне будівництво пролетарської влади

Основним моментом, що може викликати сумнів, в оцінці його творчості може бути лише свідомий архаїзм обраної Ріверою форми. Ця важкувата статична форма Джоттової фрески та старовинної мекіканської скульптури накладає віддрук якогось провінціалізму (руризму) на творчість Рівери, не досить співзвучного добі індустріальної культури з її динамізмом і патосом руху. Можливо, що в цьому слід вбачати вплив відсталого індустрії Мехіки, що лишається аграрною країною. Плекання архаїчної форми, як зразка синтезованої форми, може здаватися за данину естетизмові і впливу Пікассо, що надто закоханий архаїкою й примітивізмом.

Але глибока змістовність, ідеологічна витриманість і справжній монументалізм визначають творчість Рівери, як видатне досягнення сучасного мистецтва.

## XV. ВИСНОВКИ

На підставі аналізу нових течій у малярстві на Заході можна дійти таких висновків про загальний стан і перспективи цієї галузі буржуазного мистецтва.

1. Нове й сучасне малярство перебуває в стані занепаду й хронічної кризи.

Цей занепад є виявлення загального процесу занепадництва буржуазної культури на базі загнивання капіталізму, зростання нових витворчих сил (нова техніка і пролетаріят) і загострення класових суперечностей. Психоідеологія буржуазної класи в добу вистигання соціалізму, напередодні „останнього й рішучого бою“ не може бути не занепадницька.

Мистецтво взагалі, а малярство зокрема, як виявлення цієї психоідеології, є симптом і показник глибини цього розкладницького процесу. Найяскравішим виразом цієї розкладницької суті малярського мистецтва є його порожнеча, беззмістовність, безідейність, що стихійно призводить до виключного формалізму й абстрактивізму в розумінні завдань і метод мистецької продукції.

Через відрив буржуазного мистця від справжнього виробничого життя і здорової виробничої психології (носієм якої є класи безпосередніх продуцентів — пролетаріату) мистецтво звироднюється до певного фетишизму форми, до хоробливої гіпертрофії форми. Цей фетишизм форми природньо примушений житися сурогатом змісту, що завжди є постійним попутником формалізму. Звідсіля — крайній, необачний суб'єктивізм та індивідуалізм у малярських шуканнях і різноманітних спробах, що спричиняються кінець - кінцем до втрати соціального обличчя мистецтва, яке стає за витончену втіху для купки поодиноких естетів.

Звідсіля також оця постійна, невпинна зміна течій, напрямів, шкіл у буржуазнім мистецтві протягом останнього півстоліття, та особливо на поч. ХХ ст., оця нестійкість, непевність, неспокій, що опанували цим мистецтвом, і свідчать, очевидно, про його внутрішню хворобу і безсилля створити тепер величні й тривалі „монументальні“ форми.



За такий самий сурогат змісту слід визнати й невдалі спроби повернути малярству його колишню монументальність і високий стиль чи методами релігійного містицизму/ хатнього виробу (експресіонізм) чи штучним перейманням зовнішніх законів клясичної композиції (неоклясицизм).

Звироднілого мистецтва не можна відродити штучними засобами або винахідництвом сумнівної вартости окремих майстрів (Пікассо).

Блукання мистецтва в пустелях формалізму, суб'єктивізму й містицизму може закінчитися лише тоді, коли нова соціальна сила — переможний пролетаріят піднесе його на новий діалектичний щабель розвитку разом і змісту і форми.

Ніяк не можна й не слід виправдувати крайній суб'єктивізм сучасного малярства незрозумілістю тих досягнень, які ніби там є.

Є така упереджена думка, що ніби, що більше досягнення у малярстві, то більше воно незрозуміле.

Теоретик кубізму Альберт Глез навіть доводить, що якісні елементи в картині (те, що ми охоплюємо терміном „зміст“) всупереч кількісним (те, що ми називаємо „формою“) по суті своїй стоять поза межами всякого пояснення, всякого контролю. Адже ж це насправді капітуляція і визнання власної неспроможности зрозуміти незрозуміле. Тоді лишається одне — „зробити з нестачі чесноту“ і санкціонувати цю незрозумілість, як певну норму, як закон мистецького твору.

Але з приводу цього не можна не згадати чудесних слів Льва Толстого, який ніколи не міг погодитися з таким принциповим агностицизмом у мистецтві. Він пише: „Кажуть, що найкращі мистецькі твори такі, яких більшість людей не може зрозуміти, і які приступні лише вибраним, що підготовані до розуміння цих великих творів. Але ж коли більшість не розуміє, то треба розтлумачити їй, прищепити їй знання, потрібні для розуміння. Та виходить, що таких знань немає і розтлумачити такі твори не можна, і тому ті, хто каже, що більшість не розуміє гарних творів мистецтва, не дають пояснень, а радять, що для того, щоб зрозуміти, треба читати, дивитися, слухати ще раз і ще раз ці ж твори. Але це значить не пояснювати, а привчати. А привчити можна до всього і до найгіршого. Як можна привчити людей до гнилої їжі<sup>1)</sup>, до горілки, тютюну, опіюму, так само можна привчити людей до поганого мистецтва, що власне й робиться“.

Цілком правильно, що шляхом неодноразових „повторних подразнень“ можна, нарешті, призвичаїтися до подразнень такого роду, які спочатку надто вражали й бентежили (глядача). Але ніколи від цього „зарозумне“ не стане зрозуміліше і ніколи навіть найсприятливіша критика не піде далі зовнішнього описування і поверхового

---

1) Мова вище була про дичину, про гнилих рябчиків.

реестрування незрозумілих форм (напр. у сюрреалістів). Все неясне незрозуміле й темне буде залічене до емоційного виявлення індивідуального „ліризму“.

Але ж яка вартість цього „ліризму“, що його не може втнути навіть „дружня“ критика?

Такий „ліризм“ лишається на стадії певної психічної маніфестації суб'єкта, несполученого здоровими органічними зв'язками з колективом, а мистецтво, розпрезентоване переважно такими „ліричними“ творами, теж має вартість лише соціально-психологічної документації, переходячи з ряду явищ і фактів мистецтвознавчого характеру до явищ і фактів соціальної психології.

2. Окреме значіння має проблема т. зв. формальних досягнень сучасного буржуазного мистецтва.

Оцінюючи сучасний стан буржуазного мистецтва, як глибокий занепад і розклад цього мистецтва, можна одночасно зустрінути й серед марсистських мистецтвознавців позитивну характеристику сутоформальних засобів і прийомів західного малярства (напр. А. Михайлов, А. Курелла).

Формалістичний фетишизм буржуазного малярства спричинився до виключної розробки формальних і суто-технічних проблем — площини, обсягу й лінії, світла, кольору і різноманітної фактури, як будівничих і мальовничих елементів,— тому й не дивно, що повинні бути в цій галузі певні досягнення. Не підлягає сумніву, що, напр., кольористична витонченість і досконалість імпресіонізму й пост-імпресіонізму значною мірою сприяли вихованню чуттєвої культури глядача і фаховому озброєнню мистця. Синтетичне розуміння і відчуття мальовничої форми (сезанізм) теж можна вважати за позитивний момент, бо таке розуміння форми поглибило саме чуття форми і збагатило засоби мальовничого моделювання.

Загострення уваги на моментах індустріялізованої форми (кубізм, Леже, конструктивізм) та на моментах урбанізму і динамізму (футуризм) достатньою мірою виявило, що традиційними засобами класичного малярства нових форм не можна ні відчутти, ні передати у відповіднім образі.

Ламання традицій, мертвих канонів і застиглих шаблонів і прагнення знайти нові шляхи для мистецтва, поширити його горизонти переозброїти загалом око й руку мистця— це все слід, безперечно залічити до активу сучасного мистецтва. Але ідеологічний п а с и в його так переважає, що часто зводить на нівець навіть суто-формальні досягнення. І це цілком зрозуміло.

Лише умовно й штучно можна абстрагувати, відокремити зміст і форму мистецького твору, які в суті є неподільні і реально конкретно суцільні. Тим більше це має вагу для мистецтва фетишизованої форми, де форма сама перетворюється на зміст твору.

Тут вилучити „чисту“ форму, як таку, дуже важко або просто й неможливо. Бо форма (синтетично розуміючи цей термін) сучасного буржуазного мистецтва є по суті вираз гнилого змісту занепадницької буржуазної ідеології. Тому було б непослідовно негативно оцінити це мистецтво з ідеологічного боку і разом з тим механічно дати позитивну оцінку його формальним моментам.

Жодний механічний, значить зовнішній і поверховий підхід до цієї проблеми не може дати гарних наслідків. Лише діалектична метода може забезпечити правильне її розв'язання. Це визначає, що на вищому етапі розвитку сучасного мистецтва, в творенні пролетарського мистецтва й культури, досвід буржуазного мистецтва мусить бути врахований і, в міру потреби, використаний, але не шляхом механічного застосування і зовнішнього переймання формальних засобів цього мистецтва, а методом „зняття“ старого і на ґрунті його витворення нового мистецтва змістом і формою. Отже т. зв. формальні досягнення буржуазного малярства повинні стати за матеріял у діалектичній процесі створення нової форми в пролетарському мистецтві.

Тому за неправильну слід вважати лінію догматичного шанування й оптимізму в оцінці сучасної європейської культури, в данім разі західнього малярства. Це була б шкідлива переоцінка. Неправильною була б також лінія короткозорого негативізму щодо оцінки цього малярства, бо це була б спрощена й вульгаризована недооцінка. Єдиний правильний шлях — це серйозна всебічна критична оцінка його і переведення досягнень цього мистецтва на вищий, якісно новий щабель в діалектичній процесі розвитку пролетарського мистецтва.

Шлях же простого переймання й запозичення „лівої“ форми є цілком непридатний. А разом з тим це є для багатьох приваблива лінія „найменшого опору“ зробитися „революціонерами“ на фронті мистецтва.

Ленін хоч й не мав часу, щоб спеціально працювати над справами мистецтва і питаннями мистецької методології, встиг, одначе, помітити й відзначити цю небезпеку від покvapливого, зовнішнього, поверхового (значить — недіалектичного) прищеплення й пересаджування крайніх „лівих“ буржуазних форм у радянському мистецтві. У спогадах Клари Цеткін про Леніна ми про це зустрічаємо такі рядки: „Мені здається, що і в нас є свої доктори Карлштадти. Ми надто великі „ниспровергатели“ в малярстві. Гарне треба зберегти, взяти його за взірець, виходити з нього, навіть коли воно „старе“. Чому нам треба відвертатися від справді прекрасного, відмовлятися від нього, як од вихідного пункту для дальшого розвитку, лише через те, що воно „старе“? Чому треба схилитися перед новим, як перед богом, якому треба підкоритися, лише тому, що це — „нове“? Нісенітниця, суцільна нісенітниця! Тут багато художнього лицемірства,

, звичайно, несвідомої шани до художньої моди, що панує на Заході. Ми — доброякісні революціонери, але ми вважаємо чомусь за свій обов'язок довести, що ми теж стоїмо на рівні „сучасної культури“. Щодо мене, то я маю сміливість заявити себе „варваром“. Я не в силі вважати твори експресіонізму, футуризму, кубізму та інш. ізмів за найвищі виявлення художнього генія. Я їх не розумію. Я не відчуваю від них ніякої радості“.

Хай же ці прості й мудрі слова стануть за гасло для серйозної критичної оцінки сучасного мистецтва, щоб наслідком такої оцінки не перейняти, а оволодіти, опанувати справжніми досягненнями й скарбами європейської культури й мистецтва для творення нової інтернаціональної соціалістичної культури.

## ЗМІСТ

	Стор.
Вступ . . . . .	III
I. Імпресіонізм . . . . .	1
II. Пост-імпресіонізм . . . . .	17
III. Еволюція „фовізму“ („диких“) . . . . .	41
IV. Кубізм . . . . .	56
V. Футуризм . . . . .	74
VI. Супрематизм . . . . .	86
VII. На переломі . . . . .	93
VIII. Пуризм . . . . .	96
IX. Експресіонізм . . . . .	107
X. Сюрреалізм . . . . .	131
XI. Неокласицизм . . . . .	149
XII. Нова речевість . . . . .	165
XIII. Конструктивізм . . . . .	172
XIV. Революційне мистецтво заходу . . . . .	181
XV. Висновки . . . . .	198



2002 n/08

0-452

6821

ЦІНА 4 КРБ.

Б 202536

КК

