

Виктор Бер

ЗАСАДИ ПОЕТИКИ

/Від "Ars poetica" Є.Маланька до "Ars poetica"
доби розкладеного атома/

1.

Намарування часу зрізатъся за вертикалем. "Ars poetica" Є.Маланька /1924/ зривувала їх навскіс.

Складається враження, що Є.Маланьк мав намір побудувати свій вірш за рубриками заперечень. Кожну формулу, замкнену в окремий рядок вірша, поет розпочинає з НЕ.

Вірш Є.Маланька - декларація неґацій. Це маніфест повстань проти поезії, якою вона була досі. З засад і норм мистецької творчості поет викреслює все, що досі проклимувалося як її непорушний кодекс: стихійність, ліризм, надхнення.

Не жар ліричних малярій,
Не платонічні очі музи, -
Скінчився вік наш, кустарі,
Під рокопи космічних музик!..

Не ПРИРОДА, а ТЕХНІКА, - така провідна теза поезії Є.Маланька. Звідси заперечення стихійного шалу, ліричних джерел, творчого пориву, всього того, на що посилялось в українській поезії етнографічне кустарництво, обстоючи права ПРИРОДНОГО мистецтва.

Маланьк воліє бути послідовним. Кожна ідея має своє коло завершень. У градацях своїх спростовань, повстанчи проти тих, для кого він не знає інших означень, як лише одне: КУСТАРІ, він відкидає не тільки стихійні джерела поезії, але й таку, здавалося б, безсумнівну вимогу, як вимога таланту:

Талант - ліричне джерело!
То ж не поет, хто лиш невпинно
Дарюоче про добро і зло!..

Супроти традицій, проголошуваних естетиком народників, Є.Маланьк стверджує мистецтво не як дар природи і не як ліричну стихію або порив надхнення, а як число, загу й міру, як РАЦІО, як експериментальну конструкцію світу, витвореного в лабораторії.

І над безоднями глибин
Стихії шалом біснуватим -
Єдино Конструктивний Чин
Поможе нам опанувати.

Сліпій екстатичності генія протиставлено простоту математики, промені Рентгена:

Не пії сліпий екстаз,
Не вундеркіндство і арена,
Ні, - математика проста -
Прозорим променем Рентгена.

В індустріальному світі електричності, в світі, перебудованому на засадах техніки Є.Маланьк відкриває поета, як

будівничого, як механіка людських мас, хеміка, що "з пекла й грому димних міст, в яких пульсує електричність, поємом будує міст туди, у недосягну вічність".

Поет - мотор, поет - турбіна,
Поет - механік людських мас,
Динамомайстер, будівничий,
Повстає майбутнього сурмач,
Що конструує День над Ніччю.

Так мала б виглядати ця своєрідна теорія ТЕХНІЧНОЇ поезії в її протиставленні поезії натуральній і натуралістичній. Цій - технічній - поезії відмовлено природности. Поет більше не в поєтом; він є будівничий нового світу, творець машин, механік, динамомайстер.

Автор не спиняється перед висновками, які могли б бути остаточними. Він проклинає формули, що знищують поезію і поетів. Досі поезія була мистецтвом, тепер вона повинна стати технікою. З творчого мистецтва вона повинна обернутись на технічну науку, таку ж точну, як і хемія.

Екстрактами могутніх формул
Він /поет/, неустанный хемік слів,
Плянє вигривалу форму.

З поезії, що повинна стати технікою, усунено все щире, до наївности просту безпосередність природного ліризму. Чи ж не такою була досі поезія Олеся або Тичини?.. Нова поезія не повинна бути навіть талановитою!

Заперечено ліризм. Відкинено вимогу таланту. Створено умовний технічний проєкт конструктивної поезії, позбавленої природности і широти.

Такою є поезія запереченого ліризму, поезія наскрізь опосереднена, мистецтво позапородного, незалежного від природи техніцизму, що його в своїй "кз poetica" мав сміливість проголосити С.Маланюк. Певне, не завжди і не в усьому передбачувачи, як тесря перетворюється на практику.

Від поета не вимагається фантазії. Талант і фантазія мали вагу принципів лише в естетиці, спертій на засадах природности і стихії. Як форма машини, динамо, дизеля, літака або авта, так і форма поезії визначається не за примхою фантазії, не за довільністю її творчого лету, а тільки за примусом технічної доцільности саме даної, а не іншої форми.

Доктрина природної поезії спиралась на ВОЮ ПОЕТА. Вважалось, що для таланту і генія не існує інших творчих меж, окрім тих, які становить для нього власний талант, його Я, або зображувана ним природа. Намічавчи обриси нової естетики, С.Маланюк викреслює з системи цієї останньої поняття "свобод". Для поета не існує свободи ні творчости ні особи. Існує лише примус, примус технічної форми або суспільства, - байдуже. Поет примушений зв'язати сваволь своєї фантазії, можливо, дошунити на горло власній поезії.

Якщо поданий коментар дещо розсуває теоретичні рамки поезії Є.Маланюка, то це цілком відповідає авторському означенню його поезії.

Вірш Є.Маланюка - програмовий. Він є декларацією, як зазначено, поезії, де техніку протиставлено природі.

Не вітряк на горбі за селом, а турбіна. Не замшлий дідівський млин і гребля, а динамо. Не волч, батіг і ярма мерехтане дерево, а металевий мотору. Не пах солом'яної паленини, а задушливий сморід брикетованого вугілля. Рука, покладена на колесо комбайна. Замість села і етнографічної традиції, модерне місто, пляноване за Корб'євсьє. На місці вишневих садків хуторянства - скло, бетон і криця лабораторії.

З одного боку, природа як об'єкт і даність, поезія природи, суб'єктивістичний ліризм мистця, що спирається на шал стихії, на природну силу свого таланту, а з другого, як цілковита протилежність цьому, поезія позаособова, надіндивідуальна, сперта на техніку, поезія машинним конструкцій, антилірична всім еством своїм.

Отже, міська поезія супроти сільської, вчена супроти етнографічної. Не ремесло, а індустрія. Не сваволя стихії, а приборканість вистудіяваних, наперед визначених норм. Стандарт!..

Супроти довільної аморфності коломиїкових розмірів устійненість класичних метрів. Організований примус форми або суспільства супроти дезорганізованої свободи особи. Сонет проти верлібру. Не кустарництво, не природність і не стихійний, "як мати родила", талант гения з ласки Божої, а техніка, раціональна закономірність конструкції, де поезія стала усупільненою й машинізованою, а поет з владаря обернувся на продекретованого виконавця директив партії.

Поезія Є.Маланюка датована 5.6.1924, і ця дата дозволяє уточнити сенс його теоретичної декларації. І в своїх запереченнях і в своєму ствердженні концепції технічного мистецтва /мистець як "промені Рентгена"/, вірш Є.Маланюка безпосередньо врістає в ідеї і настрої першої чверті двадцятого сторіччя.

Перша чверть двадцятого сторіччя - час революції в її абсолютному визнанні, доба загальної деструкції, етап негідії, що воліла стати універсальною. Революція мусіла бути всесвітньою. Все підлягало знищенню: держава й неписьменність мас, лірика й університетські дипломи, банки й поезія Олесь-Чуїринки, комерці, Бог, таємна дипломатія...

Конав старий лад. Народжувалося нове суспільство. Людство зрікалося традицій. Світ перебував на зламі.

У 19. сторіччі предметом політики, філософських теорій, мистецької творчості була природа. У 20. сторіччі став світ у моменті його заперечення, де заперечення світу трактоване, як його технічна перебудова.

Технічно перебудований світ - це світ не в його природній біологічній даності, не світ, яким він вийшов з рук Божих, а наче створений світ, яким він виходить з рук людських. Індустрія - антибіологія, вона не копіює,

не відтворив природи. Вона буде світ наново.

Натуралістичні концепції - філософські, соціальні, етичні, естетичні - здано в архів. Жадна доктрина, що волила бути модерною, мистецька або політична - однаково, не спиралася більше на природу. Лише на техніку. Індустріалізація ставала програмом партій і доктринаю мистецьких шкіл.

Жаден з мистецьких напрямів двадцятих років не лишився поза впливом цієї модної тези: мистецтва протиставле-ного природі і утотоженого з технікою. В ім'я індустріальної реконструкції мистецтва і всесвіту митці офірували своє творчість.

Поети відмовлялись від лірики. Малюрі відмовлялись від фарб. Вони більше не малювали своїх картин. Пензлі зміню-вано на ножиці, палітри - на молоток і цвяхи. Митці працю-вали як мулярі або теслі. Вони різали картон, пиляли дикт, згинали аркуші бляхи, забивали цвяхи, розмішували ванно й цемент. Конструкції своїх картин вони споруджували зі скла, дикту, консерваних бляшанок, зношеної шкіри черевиків, газетного паперу й ганчірок, з покидьків міських смітни-ків.

Зникли пейзажні ідилії. Зanedбано жанр. Мистецтво пе-рестало існувати. Картин більше не було. Митці більше не дискутували ні про кольори ні про перспективу. Проходячи залами мистецьких виставок, глядачі проходили повз трупи речей. Заперечену природу заступили розчленовані поняття про світ, витворені технічно.

Починалася ера антинатуралістичного мистецтва.

3.

Людські ідеології - світоглядні течії, політичні на-прямки, теорії мистецтва - змінюються за принципом прямо-го заперечення.

Мистецтво середньовіччя спиралося на ідею Бога. Воно мало літургійний характер. Поезія була акафістом. Філосо-фія - теологією. Театральна сцена була триплощинна. Це відповідало ствердженню Біблією потрійної розчленова-ності космосу: на небо, землю і пекло.

Нова епоха протиставила Богові людину, природу і ро-зум. Іоанові Дамаскінові вона протиставила Боккаччо. Літу-ргії - творчість, що волила говорити про людські хиґери й пристрасті. В Коперніковій теорії космосу більше не бу-ло місця ні для неба, ні для пекла. Театральні теслі пе-ребудували сцену відповідно до поглядів Коперніка й Галі-лея.

Станово розчленованому світові середньовічного су-спільства новий час протиставив ідею природної рівності людини. Соціологи і політики оперували теорією "природної людини" й "природних прав людини"; теоретики мистецтва, відповідно до того послалилися на концепції "природної по-езії". Поволі з свідомості людства зникали рештки уявлень про ієрархію космічного й суспільного ладу.

Дев'ятнадцятий вік спочатку означив концепцію природ-ної поезії як романтизм, а дещо згодом - як реалізм. Док-трина реалістичного мистецтва спиралася на визнання об'є-

ктивної даності природного світу. В філософії цьому відп
відав позитивізм; в точних науках - панування біологічних
наук. Дарвін твердив про еволюційний розвиток біологічних
форм в їх прямій залежності від зовнішнього світу.

У застосуванні до теоретичного мистецтвознавства це
значало, що природний талант, з одного боку, і зовнішній
природний світ, з другого, визначають творчі межі мистец
тва. Від письменника вимагали таланту і точності в від
творенні природи.

Остання чверть дев'ятнадцятого сторіччя приносить
кризу реалістичного мистецтва. Реалізм деформується, і шля
хи цієї деформації реалістичного мистецтва надзвичайно
характеристичні.

Позитивізм у філософії поступається місцем релятивіза
мові. На перший план у ділянці точних наук висувається фі
зика й хемія. У біології мікроорганізмів ідея зміни форм
залежно від об'єктивної даності зовнішньої природи втрачає
свій попередній дарвінівський сенс. Дарвіна заступають
Пастер і Кох.

Не ідея об'єктивно даної природи, як досі, а ідея на
уково пізаної природи керує нині вченими і митцями. Пе
ред нами відкривається світ не таким, яким він є в своїй
наявній зовнішній даності, а світ науково пізаний люди
нов. Так постає імпресіонізм, мистецтво останньої чверти
дев'ятнадцятого сторіччя, що з реалістичного мистецтва об
'єктивно даної природи перетворюється на мистецтво при
роди, пізаної науково.

Власне кажучи, імпресіонізм змагається за здійснення
тих же принципів, що лягли в основу реалістичного мистец
тва. Митці прагнуть досягнути, як і їхні попередники, точ
ности в зображенні природи, але, на відміну від своїх по
передників, вони воліють це здійснити інакше, ніж це робити
ті. Отже, суперечка йде не про зміну настанов і цілей,
але про інший СПОСІБ точно відтворювати природу.

Отже, є дві точності в мистецтві: реалістична й імпре
сіоністична, Пимоненка й Бурачка; в письменників: Нечуя
Левицького й Коцюбинського. Природа відтворюється в мис
тецтві не за безпосереднім її сприйняттям митцем, що пам'я
тається бути об'єктивним, а такою, як її трактують учені
в наслідок експериментального її вивчення в лабораторії.
Наголос перенесено з об'єктивної даності природи на тео
рію природи.

Спочатку світло розкладають крізь призму, над ним ек
спериментують, його досліджують у лабораторії, а тоді зоб
ражують. Спочатку фізик, тоді мистець. Так у триступневій
традації від природи, через наукову інтерпретацію природи,
простають до мистецтва.

Треба якнайвиразніше збагнути відмінність мистецтва на
етапі дарвінівського позитивістичного розуміння природи
й, скажімо так, пастерівсько-кохівського. Об'єктивну да
ність природи взято під сумнів: її ще не відкидають. Світ
не нищать, його не заперечують. Гасло революційної негідії
ще не стало універсальним гаслом доби, але образ світу вже
втратив свою сталість. Він став плинним. Стверджено примат
теоретично пізаної природи над об'єктивно даною. Примат
теорії над природою. Логіку мікроскопа й призми.

Ми на порозі двадцятого сторіччя.

Пейзажне мистецтво імпресіоністів стало під впливом теоретичних експериментів фізиків над сонячним світлом. Але що робити митцям з відкритими 1895 року променями Рентгена? Як ствердити перехід від цього технічного світла до мистецтва?

Дев'ятсоті роки приносять спробу заперечити природу, але в сфері ідеального. Для Сезанна, коли він малює яблуко, важить однаково яблуко й теорія. Його наступники віддадуть перевагу теорії над яблуком. Конструується теорія, однак не як теорія природи, а як умовний макет ідеального світу. Картини Пікассо й теорія Макса Планка репрезентують тенденції того самого віку.

Так від реалістичного мистецтва об'єктивно даної природи середини 19. сторіччя через мистецтво науково пізнаної природи кінця 19. сторіччя проступає до мистецтва початку 20. сторіччя, що реальність природи прагне тлумачити як ірреальне, - перший виразний прояв антинатуралістичного мистецтва, що стало, як кричущий протест проти мистецтва, яким воно було досі протягом багатьох сторіч, починаючи з Ренесансу.

Уже наприкінці 19. сторіччя, в імпресіоністичному мистецтві останньої чверті століття, самодостатність природи була взята під сумнів. Природа підлягала теоретичній перевірці. Спочатку її інтерпретували, тоді відтворювали. До природи йшли через її попереднє теоретичне оброблення.

На наступному етапі, в мистецтві початку 20. сторіччя, правдивість природи не лише взято під сумнів, а взагалі відкинуто. Реальність природи знецінено й зневажено. Природі відмовлено визнання її самостійного існування.

Фізику цілком усунуто з філософської аргументації мистецтва. Замість апелювати до фізики, як роблено на попередньому етапі, митці апелюють тепер до метафізики. Не позитивістична або релятивістична теорія пізнання природи, як це було в імпресіонізмі, а в протилежність тому надприродна філософія абсолютного.

Мистецтво дев'ятсотих років - мистецтво подвоєної природи, природи, розчленованої на відносну і абсолютну. Гатунково нижчий і гірший реальності зовнішнього світу представлено вищу реальність абсолютного.

У модерній естетиці дев'ятсотих років реальність природи тлумачено не як реальність, а лише як негатию абсолютної реальності. Не як буття, а як не-буття, як не-суде, меон.

Теза про меоністичну негативність природи зовнішнього світу стає складовою частиною естетичної доктрини того часу. Одвертаючися від реальної природи, митці відчиняють двері для ірреального. Так у процесі ступеневого становлення антинатуралістичного мистецтва 20. сторіччя мистецтво дев'ятсотих років пропонує ідеалістичне розв'язання проблеми мистецтва.

Символізм стає провідним напрямом у мистецтві дев'ятсотих років. Ідея відтворення природи втрачає свою вагу естетичного принципу. Замість відтворювати світ об'єктивно

даної природи митці прагнуть відтворити світ по той біг об'єктивної даності природи.

Для символізму природа є лише відгукм надприродного, відзеркаленням потойбічного, викривленим і неточним відбитком іреального. Так у мистецтві дев'ятсотих років накреслюється поворот до мистецтва епох, які не вважали на природу й не рахувалися з нею. В межах символічного мистецтва починає культивуватися пасеїзм, реставраційне стилізаторство, наслідування мистецтва муринів і Візантії, мистецтва середньовічної Європи. Знов, як і колись ікона і фреска стають нормами мистецького зображення. Дитячий малюнок, скульптурний примітив в Конго, вівська перукарні, гуцульська вишивка, епос Гільгамеша, народна пісня повертають собі значення мистецької цінності.

5.

Потрібний лише один крок, щоб від ігнорації світу природи, від метафізичної її інтерпретації, від символічного й пасивно-пасеїстичного неприняття перейти до активного її заперечення.

Мистецтво дев'ятсотих років стояло на позиціях метафізичної неґації природи; в наступному десятилітті мистецтво в позицій ідеальної, ілюзорної неґації, неґації внутрішньої, замкненої в собі, переходить на позиції неґації революційної.

Не іреалізм і не реальність іреального, а ДЕСТРУКЦІЯ стає провідним гаслом часу.

Митців вабить війна й революція, суцільність заперечення, ідея вибуху, процес розкладу речей і суспільств, елементарне в природі, схеми революційного експерименту, вибухла матерія, висаджена в ніщо космосу,

Мистецтво революціонується. Революція стає для мистецтва самоціллю. У своїх літературних маніфестах - адже ж саме тепер приходить ера літературних маніфестів! - митці підносять деструктивні гасла мистецької руйнації світу й світової руйнації мистецтва. Мистецтво запереченої природи доходить до власного самозаперечення. Якщо воно ще й існує, то тільки як продукт самоспростовання. Мистецтво як ніщо. Знищення як межа.

Естетична доктрина символістичного мистецтва була збудована на розмежуванні двох реальностей, вищої і нижчої, абсолютної й відносної. Оплодуючи реальність зовнішньої природи неґативною реальністю, мистецтво дев'ятсотих років у реальності іреального шукало абсолютної реальності.

Естетична доктрина наступної доби виступає з гаслом суцільної неґації реального. Мистецтво цього часу не хоче мати нічого спільного з жадною реальністю. В ім'я проголошеного гасла знищення світу твориться абіологічне, асоціальне, аестетичне й алогічне мистецтво.

Якщо досі в мистецтві панувала тенденція бути вірним природі, то тепер ідеал "вірності природі" більш не важить нічого. З соціального й раціонального воно перетворюється на антисоціальне й антираціональне. Воно не зважає ані на вимоги суспільства, ані на засади розуму /раціо/ й логіки. Воно не хоче бути ні зрозумілим ні для кого, ані логічним

або ясним. Зовнішня об'язковість природи, розуму/радіо/, суспільства стає необов'язковою в мистецтві.

Велике НЕ написано над красою, розумом, приступністю загалом. Нема нічого, окрім заперечення, повстання, неґації, революційного бунту проти мистецтва, яким воно було досі.

Досі мистецтво було пасивним, воно залежало від зовнішнього світу, від природи, яку воно відтворювало, або від розуму й суспільства, вимогам якого воно підлягало. Тепер воно прагне зайняти активну позицію щодо зовнішнього світу. Воно хоче бути активним. Ствердити себе як акцію. Воно не хоче залежати ні від чого, навіть від самого себе. Революція визначає обличчя часу.

Мистецтво як акція - це найвластивіша ознака нового мистецтва як мистецтва антинатуралістичного. Мистецтво, що не копіює природу, не відтворює реальності, а її заперечує й змінює.

Підсумуємо сказане. Стило це виглядало б так: змінюється кілька етапів виразно між собою розчленованих - природа як зовнішній об'єкт і зовнішня даність; науково пізнана природа; розмежування двох природ, неґативної, умовної, відображеної і абсолютної; і, нарешті, неґація всякої реальності. Суцільне неприйняття реального.

Починаючи від доби Ренесансу, все мистецтво нового часу було мистецтвом ствердженої природи. Досі воно було натуралістичним; тепер воно виявило тенденцію стати антинатуралістичним.

Неґативні, мезістичні гасла першого, початкового етапу перетворюються на дальшому етапі на гасла революційної неґації. Не філософське розмежування двох реальностей, природної і надприродної, а революційне повстання проти цього реального світу об'єктивно даної природи. Ми згадували: революція визначає обличчя часу, і мистецтво стає акцією. Насамперед, акцією, скерованою проти мистецтва як такого.

Отже: ні об'єктивно дана, ні науково пізнана, ані філософське розмежована природа. Взагалі жадна природа такою, якою вона є й була досі. На змiну символістичному етапові початку двадцятих років у розвитку антинатуралістичного мистецтва приходять новий етап, що творення нової естетичної доктрини почав з руїництва.

6.

Як згадувано вже не раз, 19. сторіччя виходило з ідеї даності природи. Дарвін у біології, Тен у теорії мистецтва оперували тотожними теоріями. Дарвін говорив про пристосування, про залежність біологічних форм від зовнішніх умов природи. Тен - про залежність письменника від середовища. Даність природи розглядалася як остаточна даність, що не визначається все: творець, творчість, твір. Мова йшла про природний талант митця, про генія, про "природне середовище", що зумовлює ество мистецтва, про природу, яка становить зміст кожного мистецького твору.

У протилежність цьому, як зазначалося, 20. сторіччя виявило прагнення активно втрутитися в біологічний процес еволюційного розвитку природи. Воно хоче змінити його, деформувати світ природи за власним планом і намірами.

Не фізичний світ природи, а матеріальна перебудова світу. Не світ як об'єктивна даність і не людина в світі природи, а світ у процесі його реконструкції людиною. Світ технічно змінюється людиною. Буття, що стало в залежність від розуму людини, саме від технічного розуму людини.

Кант у 18. сторіччі написав "Критику чистого розуму". Дільтей у 19. сторіччі мав намір написати критику технічного розуму.

Справа йде про перебудову світу: технічну, соціальну, біологічну. Досі мистецтво було пасивним. Воно обмежувалося на фіксації. Від нього вимагалася точності, правдивості... Мистецтво констатувало. Чи не надто ж мало? Хіба воно не покликане до активної перебудови світу? Хіба мистець не може творити світ, дійсність, людину, мову, форми?

Руїнуймо і змінюймо: політику, суспільство, біологічні форми, структуру молекул. Класове суспільство. Будову атома.

Кожна епоха пропонує кілька варіантів у розв'язанні центральної проблеми часу. Перехід у мистецтві з позиції природности й пасивного відтворення природи на нові позиції мистецтва як акції не був однозначний. Різний зміст виладався як гасло заперечення природи; так і її перебудови. Були праві, були ліві, був центр.

Були руїтники, чисті, безкомпромісові. Були суб'єктивісти, які гасло об'єктивно даної природи заступили гаслом суб'єктивно твореної природи, природи твореної в середині й людини. Були прихильники феноменологічного напрямку в мистецтві, які стверджували структурну суцільність форм; звичайно їх називали досі "формалістами". Були ті, що на перший план висували соціальний момент, і ті, що своє покликання бачили в ствердженні технічної перебудови світу.

Крайню праву займали символісти. Про них уже була мова. Вони репрезентували мистецтво дев'ятого століття. Вони були ідеалісти, прихильники іреалізму й містики, провісники апокаліптичного перетворення світу. Реставратори, що, заперечуючи заперечення, знов відроджували заперечене Ренесансом літургійне мистецтво середньовіччя.

Ті, що стояли на крайній лівій фронті антинатуралістичного мистецтва першої чверті 20. сторіччя, були руїниками. Деструктивісти. В гасло акції вони не вкладали жадного іншого сенсу, окрім сенсу абсолютної негатиї реальности. Справа йшла не про розчленування двох реальностей, як у символістів, а про суцільне заперечення реальности. Вище про це вже вгадувано. Негатія була стверджена як самоціль, і мистецтво проклямоване як ніщо. Знищення стало межу мистецтва. Межу, що не є початком ні для чого. "Ліві" нищили задля нищення. Ідея акції, акції як перебудови або творення не приваблювала їх. Жадного творення. Метод революції є революція. Хаос. Катастрофа. Загибель світу, але не задля містичної мети боговтілення, як у символістів, а задля загибелі.

Цілком зрозуміло, що і для правих, і для лівих, як взагалі в антинатуралістичному мистецтві як такому така важлива проблема, якою на попередньому етапі була проблема ВІДТВОРЕННЯ ПРИРОДИ. втрачає свій самі PRABU тукать у

зовнішньому лише відображення внутрішнього; для них важить вічне, що простежується в тимчасовому, відбитки абсолютного в відносному. ДІВІ, відповідно до своїх вихідних позицій, і собі не дбають і найменше про природну точність своїх зображень зовнішнього світу. Митця визволено від залежності від природи, що досі як примус тяжіла над ним. Він більше не відтворює ані слів і звуків, ані фарб, ані форми, якими вони є в природі. Не природа, а не-природа. Не річ, а не-річ. Не скрипка, а не-скрипка. Як у Пікассо. Труп рачі і труп людини. Конструкція розкладеної речі.

Біологічна вірність природі більше не цікавить митців. І цей антибіологізм деструктивного мистецтва лівих - футуризму, дадаїзму і т.д. - не був примхом митця, але послідовним висновком з того, що проблема відтворення природи була взагалі знята з теорії мистецтва. Вона не стояла перед митцями. Руйновано мистецтво і суспільство, біологію і економіку. Митці шукали шляхів - негативних шляхів - для мистецтва, яке не було б мистецтвом. Тут вихідна позиція антинатуралістичного мистецтва в цілому, і тут увесь сенс і увесь зміст деструктивізму, як окремого напрямку в межах останнього.

7.

Поруч стояли ті, які не уникали деструкції, але і не обмежувалися на ній. Вони корегували деструкцію. Вони воліли звужити руйніцтво, упорядкувати знищення, в революційне руйніцтво внести ідею, від нього не залежну. Вони говорили про мистецтво як акцію, але акцію не знищення, а творення, однак творення не об'єктивного, а суб'єктивного.

Для реалістичного мистецтва 19. сторіччя людина була лише складовою частиною світу об'єктивно даної природи; антинатуралістичне мистецтво 20. сторіччя виходить з протилежної засади: з ідеї повстання світу, твореного людиною. Не об'єктивно дана природа, а суб'єктивно дана. Не дана, а витворена. І в цьому випадку, для даного напрямку - природа витворена людиною з середини себе.

Мистецтво дев'ятого сторіччя, початку 20. сторіччя, було тим же не розчленованим цілим, з якого не зважачи на всі їх відмінності, повстать, відбруцьковуваться майже всі пізніші мистецькі напрями й течії. З цього погляду ідея творення світу природою людиною з середини себе була і в загальному, спільному ідеї всього антинатуралістичного мистецтва 20. сторіччя. Ми знайдемо її і в правих, і в лівих, і в деструктивізмі, і в символізмі, але вона є найтипівіша для того напрямку, що прибрав для себе назву експресіонізму.

У заявах експресіоністів триумфував суб'єктивістичний інтелектуалізм. Подібно до деструктивістів представники експресіонізму заперечували світ, але заперечивши дійсність, вони не обмежувалися на голій негатиї. Вони шукали виходу, бодай негативного, намагалися творити новий світ з себе. Чистому руйніцтву деструктивістів вони протиставили суб'єктивістичний варіант: не ніщо, а я.

Серед руйнітків з професії й за покликом вони були мрійниками; серед революціонерів - ідеалістами. Серед психологічних бандитів і вигаданих убивць вони намагалися ти-

житися, наслідуючи символістів, романтиками. Їхній неприродний, супроти природи будований світ, світ запереченої природи, був світом, проєктованим назовні з середини людського. У філософії вони покликалися на соліпсизм: не об'єкт, а суб'єкт, не природа, а ізольоване й самодостатнє, оперте тільки на себе Я.

Суб'єктивізм, що зневажав світ, щоб ствердити самотню розірваність ізольованої свідомості замкненого в собі Я.

У суб'єктивістичному напрямі антинатуралістичного мистецтва двадцятих років перебудову світу сперто не на зовнішню акцію, не на акцію людини назовні, а на Я ізольованого індивіда. В загальне гасло епохи: світ витворений людиною - вкладався зміст, що ним стверджувало не світ, а людину. Знов же: не суспільну людину, а людину, замкнену в собі. В запереченому і знищеному світі стверджено усамотнену особу.

Інтелектуалізм у його суб'єктивістичних тенденціях тут доведено до ступеня, на якому він обертається на зречення інтелекту. Експресіоністи виступали спадкоємцями мейністичних поглядів, притаманних символістичному мистецтву дев'яностих років: світ тлумачено як меон, ніщо, несуще. Експресіонізм, в якому суб'єктивізм превалював над інтелектуалізмом, не лише не повбувається мейнізму символістів, але ще виразніше підкреслює його, ще чіткіше підносить елементи іраціональності і ірреальності.

Достіть назвати "Голем" Майрліка для прикладу.

Таким є це мистецтво перших повоєнних років, після першої світової війни 1914-1918 років. Мистецтво самотньої, несоціальної людини, загубленої в руїнах знищеного світу. Це мистецтво було індивідуалістичним, коли індивідуалізм - політично і економічно - був уже дискредитований. Чи вичається це, що це мистецтво було лише спізнаним рещемляем перейдених етапів? Ми цього не думаємо. Ми думаємо, що воно було невдійсненою прогнозою шляхів, що лишалися невідкритими. Не забудьмо мистецтва просторож-шляхами негачій.

8.

Світ знищено. Його нема. Він лежить в уламках... У мистецтві початку 20. сторіччя мейністичне визначення світу як несущого було філософською абстракцією, відгомном платонічного вчення про матерію. Передчуттям кризи, але ще не кризою. Для митців повоєнного покоління ці філософські абстракції стали реальностями. Так витворюється мистецтво, що опирається на ствердження суб'єктивістичних химер хаотичного, неусталеного і розірваного Я.

Та на початках другої чверті 20. сторіччя в мистецтві, що лишається, як і досі, антинатуралістичним, накреслюються вже перші спроби з негативних шляхів перейти на шлях ствердження. Феноменологізм /звичайно кажуть про "формалізм" починає поступово заступати експресіонізм.

Антинатуралістичне мистецтво, не знаходячи опори в знищеній реальності зовнішнього світу і сподівачися знайти це опертя в людському Я, творить світ з середини людського Я або як суб'єктивний світ химер ізольованого Я в експресіонізмі, або як структурний світ сталих розумових форм у фе-

номенологіями. В експресіонізмі суб'єктивізм переважав над інтелектуалізмом; у феноменологізмі, навпаки, інтелектуалізм перемагає суб'єктивізм.

Ми знаємо: реалізм 19. сторіччя спирався на позитивізм; імпресіонізм - на релятивізм; символічне мистецтво дев'яťсотих років - на платонічні вчення про вічну й незмінну ідею, протиставлену несущій матерії; експресіонізм шукав для себе філософських коріннів у соліпсизмі. Щодо формалізму, то він обертається в своєму теоретичному об'єкті - ванні до феноменологізму Гуссерля. Феноменологізм Гуссерля проектується в теоретичне мистецтвознавство. У чому суть цього вчення? Феноменологізм - антигенетичний: річ, явище досліджується не генетично, не в своєму виникненні і не в зовнішній залежності від інших речей і явищ, а структурно, в своїй власній, ні від чого не залежній істоті. Дослідника не цікавить, як постала і як розвинулася річ або явище; його не обходить процес становлення речі. Чи не важливіше пізнати саму річ, як таку, в її істоті. Феноменологізм намагається пізнати світ, що не є ні світом об'єктивно даної природи, ні суб'єктивістичним витвором усамотненого Я, а світом форм у його структурній суцільності.

Не важко помітити близькість гуссерлівського феноменологізму до вчення М.Плянка про матерію. Реалізм 19. сторіччя відповідав речовинному розумінню матерії, антинатуралістичне мистецтво 20. сторіччя - відповідає конструктивному.

Відкриття Фермі, Отто Гана, Розерфорда і т.д., погляд на атом як на конструкцію, макет, форму, визнання формальної структури матерії, лабораторні і практичні досліди експериментальної й технічної перебудови матерії змінили в другій чверті 20. сторіччя образ світу.

Не матеріальна будова матерії, а формальна. Не світ природи, а природа форм.

Закони поезики освідомлюємо, досліджуємо не матеріальне, природне, те зовнішнє середовище, в якому виник даний мистецький твір, не клімат країни, суспільство та біографію письменника, а лише даний твір, внутрішню його структуру. Внутрішня форма, що постає сама з себе, визначає істоту твору, його творчі особливості. Форма існує сама по собі. Матерії як такої нема, є лише форма матерії.

Ми живемо в епоху розкладу атома, і шлях до цього відкриття був шляхом вчення про формальну будову матерії.

9.

Світ перебуває на етапі перебудови. "Негація реально-го" і "вितворення світу людини" стають відповідні тенденції часу. Ідея конструкції, плану, переваги "теорії" над "природою", "форми" над "речовиною" є прикметністю не лише суб'єктивістичних і формалістичних напрямів у антинатуралістичному мистецтві 20. століття, але також і того провідного напрямку, який волив визволити сучасне мистецтво з полону суб'єктивізму й формалізму і побудувати нове мистецтво як мистецтво СОЦІАЛЬНЕ.

Як і кожен інший варіант сучасного мистецтва, так і цей, має деструктивний характер, а тією відмінною супроти деструктивізму суб'єктивного або формального, що тут спра-

ва йде не про суб'єктивну або формальну деструкцію, а про соціальну деструкцію світу, про руйнацію біологічної даності суспільства, про заперечення того суспільства, яке, склавшись "стихійно", еволюційним шляхом, існувало досі як "природне" суспільство. Тут також відкинено "генетизм" і генетичні коріння.

У соціальній естетиці, як і в кожному іншому гатунку естетики нашого часу, немає місця для "природної" концепції митця. Біологічному поняттю про митця не може бути місця в естетиці, що конструувалася як естетика антибіологічного суспільства. У ній ми не знайдемо жодної з категорій, властивих концепції природного мистецтва, категорій - хисту, таланту, генія, природної обдарованості, волі митця і мистецтва.

У мистецтві вазливий не його талант, а лише соціальна його істота й соціальна функція його мистецтва. При чому перше аж ніяк не відривається від другого. Згідно з основними засадами соціальної естетики межі мистецької творчості визначає не індивід і не індивідуальна воля автора, як це було в естетиці "природного" мистецтва, а тільки межі тих вимог і завдань, які перед автором ставить суспільство. При оцінці письменника вважать не мистецька якість його творів, а тільки соціальна, ним заповнена анкета й його політичний паспорт. Урядові органи стверджують письменника письменником, - це стало нині нормою, правилом підходу до письменника в світовому масштабі.

Творчій особі митця не надається значення, його власному баганню і поготів. Примат свободи належить не особі митця, а суспільству і урядові. Якщо досі художня досконалість відтворення об'єктивно даної природи визначала мистецьку вартість твору, то тепер - відповідність твору його соціальному призначенню.

10.

Середньовіччя твердило: Бог. Новий час: природа і розум. Наша епоха, двадцяте сторіччя: суспільство і техніка. Не індивід, а суспільство, не природа, а світ технічно зміненої природи: усупільнений світ техніки.

Колись рядки: "Поет - мотор, поет - турбіна" звучали як виклик, як демонстрація в ім'я ТЕОРЕТИЧНОГО проголошення технічної поезії. Технічна поезія, починаючи від перших спроб Рене Гіля, була експериментальною поезією. Так було на початку двадцятого сторіччя, так було в роки, коли С. Маланк написав свої «Ars poetica». В ті роки технічна поезія лишилася творчістю поетичного експерименту. Вона носила суб'єктивістичний характер і, відповідно до цього, великою мірою стикалася з експресіонізмом. Було б дуже важко для цього періоду відокремити представників даного напрямку від "чистих" експресіоністів, не зважаючи на те, що теоретично вони репрезентували зовсім різні течії.

В міру все ширшого розгорнення процесу індустріалізації світу, в міру поступової реалізації гасел технічної перебудови світу, все більшої реалізації набувають також і гасла технічного мистецтва. Схрещуючись одночасно

з гаслом соціального і соціалістичного мистецтва, гасла технічного мистецтва в тридцятих роках переставть бути лише літературними маніфестаціями. На даному етапі вони ставть реальностями.

Інша справа, що реальність виглядає не так естетично привабливо, як це здавалось у теорії, в естетичній теорії, але що робити. Треба бути послідовними.

Що характеристично для даного етапу, для тридцятих років? Ніхто не робить машини сам для себе... Чи не так годиться робити і літературні твори? Щодо складання кіно-сценаріїв, то це стало нормою творчости, яка не вражає більше нікого. На праці митця перенесено всі ознаки, що властиві гуртовій праці колективу на фабриці: розчленованість, безособовість, планування з центру. Момент творчої ініціативи може грати роль при робленні дамських капелюшків, у виробництві, що зберігає свій кустарний характер у ремеслі, поки воно не стало індустрією. Але вже той, що робить на фабриці гудики, робить їх за стандартом, визначеним не ним.

За наших часів технічні проблеми вже втратили той приватний, експериментальний характер, який вони мали досі, лишається приналежність окремих винахідників або приватних фірм чи трестів. Наукові винаходи стали політичними проблемами часу. З приводу наукових винаходів скликають міжнародні конференції, і питання про їх практичне застосування розв'язуєть не інженери і не члени академії наук, а голови урядів.

Наша епоха здійсмає протиставлення політики й техніки. Чи не значить це, що так само здійсмається протиставлення політики й мистецтва? Чи усвідомили ми остаточно, що твердження про аполітизм мистецтва стало анахронізмом і ера, коли мистецтво було аполітичним, одійшли в непам'ять?

Індустріалізація світу стала провідним гаслом нашої епохи, і ми є живими й безпосередніми свідками змагань за обітові шляхи розв'язання цієї проблеми. Я сказав: свідками. Ні, треба було написати: і учасниками. Хіба наша особиста воля не залежить від напряму цих змагань?.. Даремно хтось із нас намагався б ухилитися від участі в цих змаганнях і замкнутися в своєму малому, не залежному ні від кого приватному світі!

Те саме і щодо мистецтва. Жаден мистець і жаден мистецький напрям не може зійти з обов'язкових для всіх соціальних шляхів технічної перебудови світу. Нечуй-Левицький у своїй хуторянській відокремленості, як творча постаць, став анахронізмом.

Та й хто зна, хто зна, чи не стане саме тому наш час добов розцвіту глибоко самотнього й сугубо приватного, замкненого в собі мистецтва, мистецтва душі, що ридає в пустелях безмежного?.. І шляхи українського мистецтва - то шляхи від Нечуя-Левицького до Максима Рильського і від Рильського до Тодося Осьмачки або ж Василя Барки.

У кожному разі ми мусимо збагнути основні тези сучасної естетики як естетики антинатуралістичної: світ техніки не є світом об'єктивно даної природи. Це є світ зміненої природи, і в цьому сенсі він є антибіологічний і антипри-

родний світ. Людина - соціальна людина!, - змінюючи світ природи, творить новий світ техніки. Розкладаючи атом, людина втручається в деміургічний процес. Деміургізм нашого часу - не мрія і не міт, а продукт технічної практики соціальної акції людини. Фавстівська людина з людини магичного світогляду стає соціальною людиною в твореному нею новому технічному світі.

Так ми знов опиняємося перед проблемою реалізму.

11.

Як можна вимагати насьогодні, щоб технічне і соціальне мистецтво було реалістичним? Доти, доки індустріалізація й соціалізація лишатимуться проблемою, мистецтво не може бути реалістичним. Воно становитиме лише окремі напрями в антинатуралістичному мистецтві нашого часу.

На певному етапі, коли нарешті це антинатуралістичне мистецтво опиниться перед здійсненням фактом, що соціально-технічна реконструкція світу вже не є ні проєкт, ні фікція, що основи мистецтва вже більше не фіктивні, не є неґацією, то й мистецтво втратить свій фіктивний сенс, свій експериментально-неґативний відтінок. Воно знов стане позитивним, реальним і природним, хоч його природність і реальність буде природою і реальністю технічного світу, отже іншою, ніж це було в 19. сторіччі.

Тимчасом, насьогодні, проблема реалізму в мистецтві може бути лише проєктною проблемою.

І ще кілька слів про напрями, які існували в мистецтві перед війною. середина

Сьогодні, на порозі сторіччя, ми гостро відчуваємо анахронізм мистецтва, яким воно було напередодні другої світової війни. Анахронізм суб'єктивістичного мистецтва експресіоністів. Анахронізм структурного мистецтва формалістів. Анахронізм соціального мистецтва, яким воно було в тридцятих роках, коли воно, вагаючися між варіантами діаметрально протилежних розв'язань, волило або цілком знеособити митця і творити експериментально-антиіндивідуалістичне антимистецтво, або в протилежність цьому намагалось штучно реставрувати позитивістичний реалізм 19. сторіччя. Так само і анахронізм технічного мистецтва тим же ризиків з його спробами прямого перенесення технічної речі й технічного процесу в умовний план мистецтва.

Наша естетична свідомість змінилася. Маштаби простору, рівних і часових вимірів переступили свої попередні межі. У двадцятих і тридцятих роках ми говорили про індустріалізацію країн. Тепер ми говоримо про індустріалізацію світу. У двадцятих і тридцятих роках мова йшла про будову машин, тепер ми говоримо про перебудову матерії. Про елементарне і перше. Людина досягла своєї мрії: вона ТЕХНІЧНО стала деміургом, у своїх руках вона тримає розгадку тайни космічної творчості.

І разом з тим ми впевнилися також і в іншому, що розвиток людства йшов тільки шляхом технічного розвитку. Еволюціонувале техніка, поза тим людство лишалося незмінним.

Кременева техніка палеоліту - ніщо зупроти техніки модерної людини. Звичайно, можна копати лопатом. Але ми в подивом стежили за роботом екскаватора, коли на майдані знаного міста машина в білій куряві ванна, схематизований слон, з неквапливою методичністю пересувала свій кобот, розв'язувала величезний куб пади, згрибала груз руїн і скидала уламки бетону й цегли в причіпку вантажного авта. Гудіння літака стало приналежністю ландшафту. Письменник, що працює над новелю з 15. сторіччя, описуючи самотню постать мандрівника з полі, забуває згадати про спів майворонків.

Ми не сумніваємося: світ буде індустріалізований. І в довільних пустелях Гобі будуть побудовані червоні колошки з бензином і стара монголка відпускатиме подорожньому паперового рушника, мило й кілька аркунів шпінфаксу. Ми щиро віримо в поступ людства на шляхах технічного поступу.

Але ми пам'ятаємо: ЗУБР, намальований руков палеолітичної людини, технічно такий же досконалий, як і ЗАСЦЬ Альбрехта Дюрера, - щоб увіти для зіставлення аналогічні речі. Орнаментальне мистецтво Трипілля таке ж довершене, як і портрети зінок Левицького і Боровиковського. Як би не змінився світ, їх мистецька гартість лишиться незмінною. Гоме-рова "Іліада" творчо гала за Гетову поему "Герман і Доротея". Так само, як "Дом Кіжот" мудріший і глибокий за твори нобелівського лауреата Томаса Манна, дарма, що Сервантес свов спокійно-нагідну й розважну книгу писав у в'язниці, серед володьк, убивць і злодіїв.

Це значить: розвиток є властивою ознакою техніки, але не мистецтва. Естетична довершеність твору не залежить від руху людини в часі. Палеолітична людина розвинулася з доби давньо-камінного віку технічно, але мистецька творчість людини лишається тотальною собі. Іншими словами: техніка - історична, вона в часі; естетика позачасова.

І насьогодні Стангелля лишається в етиці остаточною книгою, якої не заступили книги Смайда про "Щадність", програми партії або пакти урядових декларацій. Леві-Броль помилився, коли твердив, що мислення первісної людини було прелогічним, отже, відмінним від мислення сучасної людини. Логіка, етика і естетика людства лишається поза засадами розвитку.

Людство й розвиток не тотальні. Ідея розвитку висунула механістична епоха, змагавчися проти церковних доктрин середньовіччя. Дев'ятнадцяте сторіччя зробило спробу розглядати цілу духову культуру людства з погляду поступу.

Ідея руху й розвитку є ідеєю певної епохи, а ми стоїмо на порозі нової епохи, покликаної заступити епоху, що триває ще й досі в часів Ренесансу. Ідея руху не є ідеєю майбутньої епохи. Світоглядом мистецтва нашого часу робить спробу обійтися в своїх теоретичних концепціях без ідеї руху-розвитку. Заперечено принцип еволюції; натомість висунуто ідею революції. Не поступ, а катастрофа; не еволюційний розвиток, а розвиток через кризу. Не пряме зростання, а розрив і зигзаг. Ми стежимо ознаки не лише прогресу, але й деградації. Дослідники призначаються придивлятися до ярищ,

~~повтавлених ознак руху вперед, до явищ, що знаменують рух назад.~~

Кожна ідея має своє коло завершення. В тому і ідея техніки. Ідея технічного розвитку знайшла собі завершення в розкладі атомового ядра. Якщо не буде відкрита інша структура світу, ніж атомова структура матерії, то можна сказати, що в цьому відкритті техніка досягла своїх межових означень.

Епоха механістичного поступу наближається до свого кінця. Людству знадобилося лише п'ятсот років, щоб досягти того рівня розвитку техніки, на якому вона стоїть нині. Але нині ми живемо вже передчуттями нової епохи. І конструкція ідей тієї нової епохи є саме тим творчим завданням, що стоїть, наближившись, перед нами. Нову естетику будувемо в її основах як заперечення попередньої.



З М І С Т

СТАТТІ

ЧОГО МИ ХОЧЕМО	3
Віктор Бер: ЗАСАДИ ЕСТЕТИКИ	7
Іван Багряний: ДУМКИ ПРО ЛІТЕРАТУРУ	25

З МАТЕРІЯЛІВ З'ЇЗДУ І КОНФЕРЕНЦІЇ МУРУ

Улас Самчук: ВЕЛИКА ЛІТЕРАТУРА	38
Юрій Шерех: СТИЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ЕМІГРАЦІЇ	54
Остап Грицай: МАЛА ЧИ ВЕЛИКА ЛІТЕРАТУРА?	82

СПОГАДИ

Володимир Блавацький: МОЯ ПРАЦЯ З ЛЕСЕМ КУРБАСОМ	90
--	----

ПОЕЗІЇ

Є.М.: КАМІНЬ	24
Іван Багряний: МАЛЯР	37
Оксана Лятуринська: ЯРИЛО	53
Василь Барка: АСТРОНОМ	81
Леонид Полтава: ПАНІ ГЕРТА	87

ХРОНІКА

З'їзд МУРУ В АШАФЕНБУРЗІ	97
КОНФЕРЕНЦІЯ МУРУ В АВІСБУРЗІ	104
З'їзд ТЕАТРАЛЬНИХ МИСТЦІВ	106

И

Исторический

Л

Крайский

Р

Уч