

ПАУЛЬ БЕТХЕР

Папір, книжка і книжкове мистецтво¹⁾

Міжнародна виставка книжкового мистецтва в Липсвському і річний огляд „Папір“ у Дрездені. — Промова Гергарда Гауптмана про книжку.

На початку жовтня в Німеччині відбулося дві виставки, і кожна з них по-своєму притягла до себе увагу робітництва. Як позитивно так і негативно. Позитивно тому, що виставки показали, яких успіхів досягнуто в техніці. Ці успіхи могли з'явитися тільки в наслідок роботи мільйонів експлуатованих. Визволення продукції, а вкупі з тим і техніки, з пут капіталістичного приватного господарства спричиниться до нового нечуваного розвитку мистецтва й техніки. З негативного боку обидві виставки довели справедливості марксистської методи. Вони були живим доказом того твердження комуністичного маніфесту, що капіталізм перетворює вчених і митців у своїх наймитів. Але ж діалектика класової боротьби і ці негативні факти перетворить у позитивну енергію на зміцнення боротьби за скинення буржуазного суспільного ладу.

В рамках щорічного огляду німецької роботи влітку 1927 року було улаштовано виставку „Папір“. Вироблення, можливості, вживання і різні призначення паперу було показано як в історичному, так і в сучасному освітленні. Віссю виставки було використання паперу для пропаганди власницької класи. Книжкова й газетна продукція — це арсенал буржуазії, що постачає її зброю для культурного й політичного задурювання мас. Отже не дивно, що командні класи надзвичайно пишались цією своєю „духовною“ зброєю. І цілком природня річ, що вони намагаються, добре почистивши й наваксивши, продемонструвати її перед своїми прибічниками. Капіталістична преса, що гадюкою-велетнем визміюється що дня в мільйонах примірників з папі ротаційних машин, була оздобою виставки. Те, що газетна промисловість зробила успіхи в техніці за останні роки — було ясно тут і профанові. Рационалізація посувається вперед також і в паперовій індустрії. Це другий висновок з виставки.

Головним змістом цілої виставки була боротьба за збереження капіталістичного господарства. Папір як банкноти, державна рента, векселі, акції — як гроші для всебічного вжитку. Папір як газета, листівка, брошура, плакат, етикетка, книжка й картина — все це було вереском власності про власність. Нарешті папір як матеріал для підроблювання речей хатнього господарства робітників. Дешево й кепсько.

Книжку виставлено на цій паперовій виставці в такому масштабі, в якому буржуазія взагалі цікавиться доброю літературою.

¹⁾ Стаття П. Бетхера дещо примітивна для нашого читача, але з огляду на актуальність теми в зв'язку з наближенням Кельнської виставки преси, — Редакція узнала за слушне вмістити її.

Майже ніяк. Найбільше — як книжку для подарунку. Як „святе письмо“ в свинячій шкірі, в сап'яні, в полотні та картоні. І з золотим обрізом і брошюрована. Як до гаманця покупців. Так виставка залишила без уваги велетенський розвиток продукційних сил і техніки в капіталістичному господарстві. Одночасно ж виставка демонструвала на тому ж самому предметі, як саме техніка в наймах варварства, снобізму й занепаду ще й сьогодні працює на збереження буржуазного суспільства.

Книжкова культура — це стяг, що під ним виступила „Інтернаціональна виставка мистецтва книжки“ в Липському. Виставку улаштував союз німецьких книжкових митців. Ця виставка мала на меті дати огляд розвитку продукції книжкового мистецтва на протязі часу після міжнародньої виставки книжкової продукції в Липському в 1914 році. За чотири місяці виставка нарахувала 60.000 своїх і чужоземних гостей.

Голова союзу німецьких книжкових митців, проф. Гуго Штайнер з Праги, так пояснив завдання виставки підчас її відкриття:

„Союз німецьких книжкових митців хоче дати у влаштований ним Міжнародній виставці в Липському в 1927 році добре організований і по можливості обмежений огляд новітньої творчості в книжковому мистецтві та графіці. Він передусім показує покоління ватажків книжкового мистецтва всіх держав, що беруть участь у виставці, в повній силі розвитку їхньої творчості і на височині їхньої творчої акції, показує цих митців як виконавців тієї місії, що з нею вони виступали з найміцнішим переконанням ще в 1914 року на Міжнародній виставці книжкової промисловости. Вони утворили новий стиль книжки, заклали під ним фундамент більше ніж 25 років перед цим.

Показати цю перейняту ритмом гармонії шляхетну роботу справжніх книжкових митців, що ушасливлює як самих творців так і друзів гарної книжки, продемонструвати в збірній формі тверду волю до форми, палку фантазію і високі технічні здібності працівників біля книжки — ось суть завдання цієї виставки, що повинна підносити радість від художньої й технічної краси книжки і викликати бажання до набуття такої книжки. Тут буде доведено, що з багатьох утіх, що дає нам світ, втіха від гарної книжки стоїть не на останньому місці“.

За винятком відділу Радянської Росії, де мистецтво книжки подано як виявлення колективної волі в новій чудово обробленій, примітивно образній формі, виставка в цілому була переважно ділом розкошів та аматорства. Це була виставка для платоспроможної публіки.

Зразкові буржуа виставили своє зразкове світосприймання. Всупереч патетичним обіцянкам дати слово „новому книжковому стилеві“, союз німецьких книжкових митців все революційне мистецтво заздалегodi піддав остракізмові. Як раз тих самих митців, що успішно змагалися з офіційним академічним стилем „визнаних“ (ким?) графіків, — на виставці й забули. Даремно шукали ми майстрів, чиї оправи оздоблювали книжки видавців лівого напрямку.

Художній вигляд книжки з часу першого друку досяг великого вдосконалення. Ранній розвиток капіталізму в Німеччині, як і буйний рост німецького імперіялізму, спричинилися до швидкого й безмежного збагачення німецької буржуазії. Ця доба, коли шляхта й буржуазія спільно стояли під кермою останнього Гогенцолерна, імпера-

тора з мозком пруського фельдфебеля, була добою паскудства й занепаду. Аж на початку 20 віку неспіливо виявляється тенденція надати книзі оформлення художнього доброго смаку Luserverlag і т. под., скільки це художнє оформлення книжки дозволяв бариш видавців. А він дозволяв це тільки для книжок, що заздалегodi були призначені для багатих. Пролетаріатові ж постачали масові видання в позбавлених смаку базарних оправах, ці свинячі огризки, що кидав йому капітал.

Взагалі треба визнати, що німецьке книжкове мистецтво на чолі всіх інших мистецтв тікає в царину естетизму. Погодженість і гармонія між змістом книжки і формою її найліпші там, де зміст книжки чужий дійсності, тікає від сучасності. Тільки незначна кількість вибранців (Массарель, Георг Грос; Гартфільд і інші) постачають книжки зі змістом боротьби за визволення мас по-мистецькому оздобленими оформленням. Цих майстрів даремно шукати на виставці відповідно до їхнього значення. Як не можна самою лише мистецькою формою виявити в оздобі книжки переконання, так не можна і в разі браку переконання надати революційній книжці відповідної зовнішньої форми. І в книжковому мистецтві найкраще мистецтво те, де виявляються і переконання і світогляд.

На паперову виставку в Дрездені німецька буржуазія надіслала свої найвидатніші фігури від трестів, підприємницьких синдикатів, від біржі й індустрії, від сталюого торгу, друкарської фарби, газетних конпернів, митців і журналістів. На виставці ж мистецтва книжки в Липеському індустрія з добре зважених причин трималася пристойно на задньому плані. Перед численними чужоземними гістьми новонімецький імперіалізм визнав за краще приховати свої новонарослі хижацькі кігті, щоб ступати на паркеті тільки літературними оксамитовими лапками. Отже на арену надіслано було національну святощ німецького письменницького цеху, — Гергарда Гауптмана.

Одкриття виставки, перебіг її і кінцеві церемонії перетворилися в парад офіційного буржуазного німецького мистецтва сучасності. Від державного мистецького радника Редслоба і до всіх інших власників офіційних мистецьких чинів представлені були професіонали всіх відтінків і нюансів. Але чого варта праця книжкових митців без роботи робітників і робітниць біля кас, по машинних залах і в палятурочних? Без роботи тих, що творять фундамент, діяльність книжкових митців — тільки порожній спорт і іграшки. Як і личило традиціям німецької буржуазії — працю книжкових робітників ігноровано, ніби вона і не існувала.

Після довгої перерви Гергард Гауптман знову ще раз виступив на святі відкриття з промовою. Коли „найбільший поет трьох поколінь“ при такій нагоді виступає з заздалегodi проробленою, отже не імпрізованою промовою, то її твердження — живий і важливий документ для інтелектуального рівня німецької буржуазії. Гауптман у своїй промові підкреслив на початку дуже виразно, що він хоче говорити не про мистецтво книжки, а взагалі про книжку. Або, як він висловився, про „нематеріальний“ зміст книжки. Сучасну добу в розвитку німецької буржуазії Гауптман означив як „добу духовної сплячки“. Звичайно для буржуазії це дуже влучно. Треба тільки поставити Гауптманові запитання, що зробив Гергард Гауптман, щоб своєю сучасною творчістю надати піднесення буржуазній душі? „Доротей Андерман“, „Острів великої матери“, останні

плоди гауптманівської творчості,—найкращий вінець духовної сплячки буржуазії за доби її занепаду.

Промова Гауптмана є така типова для інтелектуального стану німецького лібералізму (а Гауптман приєднався до нього!), що для чужоземного спостерегача літературний розвиток у Німеччині в найголовнішому цілком ясний. Після короткого вступу Гауптман висловився таким чином про значення виставки.

„Друк, отже — книжку, Лютер назвав найвищою божою милістю. Його супротивники не поділяли цієї думки, і дійсно, — коли його ледве не поховали під пасквілями, — то він почав бити все навколо себе своїми велетенськими кулаками і після цього поставив біля свого твердження знак запитання. Я ж цей знак запитання знищую. Новочасна книжка, не зважаючи ні на що, все ж — найбільша божя милість.

Можливо, що Лютер, називаючи так мистецтво друку книжок, мав на думці можливість поширення та розмноження тільки святого письма. І справді, за віри в біблію, за шанування біблії, од цієї влади й непорушної сили при сучасній духовній сплячці нашої доби можна відчувати тільки найслабший відгук, — саме безмежне поширення біблії мусило бути для нього рівнозначним загальному просвітленню й порятункові. Ми ж знаємо ще й інші книжки і бачимо в їхньому поширенні й утриманні підвищення інтелектуального боку людства. Краще було б сказати — людяного боку людства. Тим що вони — покорм для інтелекту, що вони утримують його живим і роблять великим, вони живлять і загальний інтелект, поширюють його обрій, надають людству інтелектуальної єдності й витривалості.

Але ми маємо не тільки сховища книжок, щось на зразок здатної до росту пшениці при муміях, але й широкі лани, що родять що-року. Без них не було б і старих сховищ, або ж їхній зміст давно б уже погнив. Бо тільки свіже й міцне сучасне життя та зростання консервує й відживлює старовину. А бур'ян серед пшениці? Ніколи й ніде без нього не бувало! І ні на крихту не можна виправдати засліплення тої людини, хто зрікається пшениці саме тому, що умови, сприятливі її вистиганню, дозволяють розростатися й кропиві, будякові та й іншому бур'янові.

Є люди, що зневажають і ненавидять книжку. Я думаю, що їх не так багато в робітничому або ремесницькому колі, як у верстві від середнього стану аж до межі з справжніми освіченими колами. „Моя жінка — якийсь книжковий робак, — що ні роби, а кожних чверть року одержуєш солідний рахунок за книжки“, казав чоловік, чий прибуток сягав щось до двохсот тисяч швейцарських франків на рік. „Уявіть собі“, казала мені одна офіцерська жінка, „мій кузен викидає сотні марок на книжки. Одного разу, коли його не було вдома, я зайшла до нього в кімнату. На столі лежала книжка Шопенгауера, „Світ як воля й уява“! Ну скажіть мені, хіба ж він не божевільний?“ Заборони, прокляття, спалювання книжок на публічних майданах — проходять через усю історію. Більшу частину всіх видатних книжок на початку було заборонено. В Німеччині такі, наприклад, автори, як Бауернфельд, Беттіна фон Арнім, Фрайтаг, Гудков, Гегель, Гайне, Лессінг, Шіллер, Гріппарцер. Не уникнув цієї долі навіть і енциклопедичний словник Брокгауза. Та перед усім саму Біблію — святе письмо — було заборонено й переслідувано тим же способом. Особливо в часи так званої протиреформації, коли її власників вигонили з хати й двору, кидали до в'язниць, навіть тисячами палили на огнищах.

Чимало люду зазнало лиха за книжки. Не будемо торкатися цієї нещасливої доби недавньої німецької минувшини, недавньої, бо що то є якесь сторіччя? Справжня книжка завжди й скрізь буде виявленням свободи духу. Але де дух має бути поневолений, там для нього починається проба на силу, страждання. Та хто зважиться заперечувати, що книжка, як така має велику силу? Побойовання й жах перед книжкою виявляється і в боротьбі наших днів, та й не тільки у нас, але — не говорячи вже про Москву! — в Іспанії, де, наприклад, книжки дивовижного Упаміно ще зовсім недавно спалили на людному базарі. Чи не дійде кінець-кінцем діло до того, що хтось спробує знищити не ту чи іншу книжку, а взагалі книжки? Я маю підставу думати, що таку спробу ще й сьогодні з захопленням привітало б чимало варварів — ворогів книжки. Але така спроба не може мати успіху, бо, кажу, книжка — як раз непереборна сила.

Наш міністер закордонних справ д-р Штреземан в одній з своїх промов виступив проти новочасного матеріалізму, що за єдино важливу річ вважає чисто господарські справи, отже — кінець-кінцем — питання хліба. Звичайно, і ця виставка книжного мистецтва так само має свій важливий господарський бік. Її особлива краса полягає, однак, в нерозлучному звязкові ідеального з матеріальним, втіленому в предметі, що його вона шанує й культивує, саме в книжці, і це невимушеним чином іде назустріч закликові видатного державного діяча до гармонійного розвитку тіла й духу, як до найвищого земного ідеалу.

Згадавши цю демонічну силу книжки та тяжкий шлях, що ним їй довелося йти, я закінчу покликанням на мирну й щасливу частину її призначення, що безперечно робить її загальним добродієм. В цій царині її впливу, де вона стає другом і товаришем усіх верств, людей і віку, вона має тільки друзів. Я бачу людину в монастирській бібліотеці, бачу хорого, кому книжка розширює світ, хлопчика в школі, що за довірчим читанням стає дорослим, засланця, що заглибившись у книжку, забуває про своє вигнання, засудженого злочинця у в'язниці, чия душа визволяється через книжку, старого діда, що в книжці знову переживає свою молодість і т. д. За це я глибоко шаную книжку, цього завжди готового допомогти товариша й друга людини, і хотів би, щоб вкупі з мною це робили всі німці, відчувачи й зберігаючи себе як великий союз друзів книжки“.

І це говорить автор „Ткачів“, сьогоднішній Гауптман, що склав замирення з буржуазією. Письменник схиляється перед агентом англійського імперіалізму, міністром закордонних справ Штреземаном. Письменник знає, що великі промисловці будуть дуже вдячні йому за стрілу проти Радянського союзу. Отже він її випускає.

Дивно, як цей зовсім ще такий молодий і еластичний Гауптман став короткозорим у питаннях сучасності. А тим часом якраз у Липському є чудовий привід для письменника, що хоче змагатися з „духовною сплячкою“ нашої доби, войовничо вхопитися за меч. Гауптман не схотів побачити, що Липське — не тільки місто мистецтва книжки, а й місто процесів проти книгопродавців. Щоб на прикладах висвітлити переслідування книжки, не треба було Гауптманові ні заглиблюватися в німецьку минувшину, ні робити екскурсію до Іспанії. В Липському тільки кілька кроків від університету до Державного Суду. Там — ешафот для всієї марксистської і вільнодумної

літератури. Там навіть іще недавнечко скатовано „двійника“ Гергарда Гауптмана — Вольфганга Гете. Сенат пана Ніднера сконфіскував вірші Гете, бо їхнє поширення мало, мовляв, намір викликати роздратування народу. Список конфіскованих письменників не закінчується Грільпарцером, пане Гауптман! Маркс, Енгельс, Лассаль, Лібкнехт, Люксембург, Ленін, з поетів Берта Ласк, Йоган Р. Бехер, коротко кажучи, кожний, хто смів підносити прапор свободи, нещадно зазнає гільйотини від трибуналу Державного Суду. Гергард Гауптман міг би заслужити собі велику честь, коли б на відкриттю Міжнародної виставки книжного мистецтва висловив палкий протест проти ганьби процесів книгопродавців, проти поневолення вільного слова. Але тоді Гергард Гауптман не був би тим, чим він є справді.

Доки класова юстиція каратиме тортурами революційний і вільнодумний світогляд, доти прокляття капіталістичного суспільства тяжітиме й над роботою митців книжки. Книжка й книжне мистецтво вперше стануть вільні тільки в соціалізмі, разом з визволенням робітничої класи.

Перекл. М. Глътична

С. КРАВЦІВ

За революцію в книжковій культурі ¹⁾

Коли приглянемося до способів використання книжки, до шляхів, якими вона протинає нашу культурну роботу, то станемо перед дивним, проте безперечним, фактом — саме книга чи не найменше вивчений чинник культури, чинник найменше вивчений в усіх перекроях — що до творення книги й що до використання її.

Більше того, придивляючися до ролі книжки, як культурного чинника, можемо ми зустрітися ще й з дивнішими явищами — інколи книга, своєрідне „чудо“, як висловлюється обізнаний на книзі критик А. Ніковський, — „викликала й викликає навіть і тепер охоту в людини творити навколо нього якісь особливі маніпуляції, виробляти якусь загадкову гру, всякі хитрі й мудрі штуки, щоб така ловка й складна штука, як книга, виглядала ще складнішою, особливою, не простою“.

Чим же пояснити отакий стан вивчення й творення книги, оці „забавки людей письменних“ із книгою, як це називає А. Ніковський? Пояснення тут може бути одне — книга з давніх часів була та ще й тепер в $\frac{5}{6}$ частинах світу є утір і привілей владущої класи, якої панування характеризується суспільними протиріччями й хаосом економічних, а значить, і культурних відносин.

Отже, за наших часів, в наших умовах, боротьбу з отими „втітками людей письменних“, що намагаються книгу зробити „ще складнішою, особливою, не простою“, треба, гадалося б, поставити на порядок денний нашої загальної боротьби за культурну революцію.

Не од того й автор розвідки „Современная обложка“ Е. Ф. Голлербах, щоб визнати де-яку наявність передумов до своєрідності книжкової культури в нас, „в рабоче-крестьянском государстве, где книга предназначается всем и каждому“.

Скористувавшись з такого визнання автора й спробуємо оцінити його працю, саме зважаючи на інтереси робітничо-селянської держави, потреби робітничо-селянської культури, ширше кажучи.

Отже, визнавши своєрідну роль книги в робітничо-селянській державі автор зразу ж збивається на формальний шлях, бо, мовляв, через те, що у нас книжка потрібна „всем и каждому“, тепер „особенно важна разработка ударного, броского типа обложки“. А з цього робить Е. Голлербах ширший формальний висновок. „Книга должна привлекать к себе своим внешним видом, должна заинтриговывать и соблазнять“ та й тільки.

Звідки ж набрався автор такого суто-формального духу, що, ані словечком не озвавшись за істотну, неформальну роль графіки, як чинника книжкової культури, спиняється лише на зазивній обгорці?

¹⁾ З приводу альбому „Современная обложка“. Текст Голлербаха Э. Ф. 75 воспроизведенный. Издание Академии Художеств. Лигр. 1927. стор. 35 + 75. Ц. 4 крб.

Пояснення цьому находимо в дальших рядках, де автор зазначає, що „возникновение“ „зазывной“ обложки связано с появлением дешевой книги — книги рассчитанной на массового читателя“, що народилася, як твердить Е. Голлербах, в Німеччині, перейшла до Англії й через Францію вплинула й на нас.

Отже, маємо вказівку й на джерело, звідки початок свій веде переважно формальний метод автора — книга Заходу, книга старого для нас суспільства знайшла шляхи й можливість впливати й на наших митців книги та теоретиків книжкової культури.

Отже не диво, що автор дробить цілість графіки, спинаючися лише на обкладинці, на одному отже з „элементов книжного искусства“. Тим автор розбиває справді суцільний елемент книжкової культури, бо чи ж таки доцільно обговорювати питання про графічну обкладинку, не зачіпаючи справи про графічні ж кінцівку й заставку та графічні ініціали, що впродовж цілої книги ведуть одну лінію, продовжуючи один художній задум?

Вище ми сказали „графічна обкладинка“. Так, автор справді вважає за можливе, обговорюючи питання про „современную обложку“ говорити лише за обкладинку суто графічну.

Бач на думку автора „наборная обложка — даже удачно составленная — недостаточно выразительна, недостаточно красноречива“ і на думку автора така обкладинка „уместна только для какого небудь очень сухого и специального научного труда, бесцветного и безразличного (Sic!) по самой природе своей“.

Так гостро покінчивши з зецерною обкладинкою, автор заперечує й такі, мовляв, „перехідні“ види графічних способів, як от олівцева літографія та тонова гравюра, не визнаючи цих видів мистецтва за галузі книжкової графіки. Автор бо вважає, що „искусство книги, вернее — естество книги, ее типографский организм подсказывает определенные графические приемы“. Тому то „чтобы не было разлада между природой книги и обложкой, последняя должна быть столь же четкой, однородной и уравновешенной, как типографский материал“. Це дає авторові й підстави до гостріших вже й рішучіших висновків що-до вимог до книжкової графіки, яка „должна поддаваться штрифовому цинкографическому воспроизводству“. Отже, „в ней не должно быть ничего, что нельзя было бы воспроизвести в выпуклом клише... либо деревянная гравюра (допустимо и „лино“) либо цинк — *tertium non datur*“.

Спробуймо тепер розібратися в цьому твердженні й насамперед вирішити чи ж таки справді правий автор, заперечуючи можливість зецерної обкладинки, що відповідала б вимогам до книжкового мистецтва.

Не погоджуючися з таким твердженням автора, пошлемося, насамперед, на його ж таки, наведені вже раз, слова, що „искусство книги, вернее — естество книги, ее типографский организм подсказывают определенные графические приемы“ й далі, що „для того, чтобы не было разлада между природой книги и обложкой, последняя должна быть столь же четкой, однородной и уравновешенной, как типографский материал“.

Мимоволі виникає висновок, що найліпшим способом дійти такої гармонії в мистецтві книги — це стати на шлях саме зецерної обкладинки, проти якої так рішуче виступає автор.

Проте саме життя, сама книга порушує инколи таку рішучість автора, що згадує достоїнства зецерних обкладинок паризького ви-

давництва Ашет та визнає, що „не исключается возможность построения удачной типографской обложки (некоторые издания Комитета популяризации худ. изд., последние издания „Прибоя“ и др. в этом отношении иногда безукоризненны)“.

В чому ж справді річ? Адже автор ніби сам заперечує собі, бо бач врешті погодився він, що можна досягти художності в зецерній обкладинці, хоча й „сравнительно редко удается создать из элементов набора вполне законченное и связанное художественное целое“.

Проте й цей негативний бік зецерного компонування обкладинки не можемо ми визнати за достатню підставу заперечувати саму можливість такої обкладинки. В самого автора читаємо ми пояснення дійсних перешкод, що ускладняють створення зецерної обкладинки, довершеної з художнього боку. Перешкоди ці — застаріле устаткування наших друкарень, що не мають відповідних сучасному художньому смакові орнаментальних прикрас та лінійок. Та це перешкода, звичайно, не така вже значна, щоб зза неї спиняти розвиток зецерної обкладинки, коли така справді потрібна для книжкової культури.

Зецерна обкладинка це, безперечно, основний тип книжкової обкладинки, який — ми в цьому певні — поволі та рішуче заступатиме собою всі інші види обкладинок, в міру того, як користування книжкою справді стане невід'ємною потребою „всех и каждого“. І завдання графіки, коли справді глибоко прагне вона прислужитися революції в книжковій культурі полягатимуть тут саме в допомозі поліграфії створити можливість компонувати художню зецерну обкладинку.

Дехто з видатних навіть графіків зрозумів це, візьмімо хоч роботи Лео, що инколи дає типову зецерну обкладинку, лише графічно виконавши її (як - от, приміром, обкладинка до книжки В. И. Анисимова „Основа книжного набора“ Государственное Издательство. Петербург. 1922 та инш.) — і стають цим практично в допомозі зецерів.

Мало того, говорячи за зецерну обкладинку, автор зовсім не згадує зецерної обкладинки, комбінованої з текстовою ілюстрацією, минаючи цей вид обкладинки, що, зберігаючи простоту й будучи дешевою, не виключає художності і являє з себе як найкращий зразок отой „зазивної“ обкладинки, що її так полюбляв Е. Голлербах. Заперечувати проти такої обкладинки немає жодних підстав, навіть ставши на ґрунт голлербахового „канону“ про єдність природи книги, бо за наших часів текстова ілюстрація є так само, як і текст, природня й невід'ємна складова частина книжки.

Після сказаного буде, мабуть, дивно почути ще один доказ Е. Голлербаха, який наважується твердити, що „к наборной обложке питают пристрастие люди, слишком культурные для того, чтобы нуждаться в зазывных „соблазнах“, или люди глубоко консервативные и равнодушные к графическому искусству“.

Ми гадаємо, що саме навпаки, до доброї зецерної обкладинки на масовій книжці повстає приязнь в кожній культурній людині, заперечувати ж зецерну обкладинку, догматично дотримуючися канонів чистої графіки, можуть справді „люди, слишком культурные“, щоб поступитися інтересами суто-графічними, і надто консервативні за для того, щоби зважати на інтереси культурної революції в галузі книжки.

Звернімося тепер до авторових тверджень, що „до переходних видів графічного мистецтва, які „трудно отнести к книжной графике“

і які не забезпечують суцільности природи книги й обкладинки. Таке твердження свідчить за консервативні погляди автора на мистецтво книги, кожному бо відомо й зрозуміло, що з усіх відомих до тепер способів друкарської техніки майбутнє належить офсетові, друкові, що уможливило досконалу передачу півтональних відтінків, і що офсет у своєму поступові захопив не лише обкладинку, а переможно переходить і в текст, справді демократизуючи мистецтво книги, уможлививши масове й дешеве відтворення й гравюри в найдешевшій навіть книжці.

А коли так, коли офсетом виконують уже книжку в цілому (досить переглянути німецький журнал „Offset Buch und Werbekunst“, що присвячений пропаганді офсету), то де ж підстава побоюватися загрози порушити суцільність природи книжки? Побоювання таке, повторюємо знову, не має підстав і пояснюється спогляданням книжкового мистецтва через тенденційно-графічні окуляри.

Все це дає нам підставу розглядати роботу Е. Голлербаха не як розвідку про сучасну обкладинку, а вважати її за розвідку про сучасну обкладинку графічну. Одначе, й таке визначення теж не дуже точне. Справді, яку саме — сучасну — обкладинку розглядає й досліджує автор — чи витвір світового мистецтва книги, чи може обгортку, створену графіками народів СРСР?

Що правда, автор старанно замовчує те, яку саме обкладинку розглядає він, бажаючи, очевидно, поширити терен своєї розвідки та проте робота його має суто-провінційальний, як брати на маштаб СРСР характер, розглядаючи обкладинки лише російських, певніше буде сказати лише ленінградських графіків.

Так, оповідаючи про початки графічної обкладинки, Е. Голлербах подає лише історію піонерів книжкової графіки „мироискусственников“, минаючи в той же час такий хоч би інтересний, коли ходить про обкладинку СРСР, факт, як поява ще за передреволюційних часів прекрасних графічних обкладинок українського майстра В. Кричевського до „Ілюстрованої історії України“ М. Грушевського, Київ, 1911, та до його ж книжки „Культурно-національний рух на Україні в XVI—XVII в.в.“, Київ, 1912, обкладинки Кричевського до київських видань Українсько-руської видавничої спілки, то-що. Обкладинки ці можуть бути за зразок, прекрасний зразок, справжньої і смаковитої книжкової графіки і Е. Голлербах замовчує їх не лише на шкоду інформації про розвиток української книжкової культури, а й на шкоду історії книжкової графіки СРСР взагалі.

Та такий підхід авторів очевидно не випадковий, бо він сам в примітці до уміщених в книзі репродукцій обкладинок згадує, що в альбомі вміщено „незначительное количество обложек московских и провинциальных художников“. Як бачимо автор свідомо додержується погляду на столичне — ленінградське й провінційальне — усяке инше — мистецтво.

Подібний поверховий підхід Е. Голлербаха до „провінційального мистецтва“ виявляється і в його суто-столичному перекичуванні назов не ленінградських книжок, в даному разі книжок українських (нема чого й казати, що Е. Голлербах ані словечком не озвався за графіку інших народів СРСР, так ніби то немає на Радянщині графіки хоч би кавказьких та тюрських народів). Та автор не дає собі труда навіть правильно переписати назви книжок і в нього зустрічаємо „Мистетство“ „Народня освіта“, „Жития и революция“ то-що. Отже автор програмою й обсягом своєї роботи та врешті недбайливим

ставленням до неленінградських видань (випадкових по суті в його роботі) дає нам підставу визнавати роботу його як присвячену сучасній ленінградській графічній обкладинці.

Які ж ставить автор технічні вимоги до графічної обкладинки? Тут як і загалом в цілій роботі Е. Голлербаха годі шукати вимог, подиктованих потребами революції в книжковій культурі. Автор ставить тут інтереси мистецтва вище за інтереси потрібної нам революції в книжковій культурі, говорячи лише за вимоги „какие мы пред'являем внешности книги“ і не звязуючи зовнішності її із змістом книги, із запитами її читача, з інтересами нашої агітації та пропаганди, з потребами культурної революції.

По-перше Е. Голлербах рішуче відкидає тут усі „внекнижные (т. е. неканонические явления)“, стаючи за „неоспоримо-канонические приемы“, запозичені сучасними графіками „от лучших мастеров предреволюционного периода“.

Автор стоїть далі за рисунок обкладинки „подчиненный канонам графического стиля“, як золотий переріз, порушення якого автор абсолютно не припускає, вимагаючи й того, щоб обкладинка неодмінно мала „элементы геометризации“ і щоб усі складові частини обкладинки, подібно й до книжкового тексту, були урівноважені, то-що.

Як-найдрібніше навіть одхилення від таких канонів, як - от приміром, графічну безпредметну обкладинку, автор заперечує, добавляючи і в такій навіть талановитій обкладинці, як обкладинка „Печати и революции“ лише „прихованные дощечки, расположенные произвольно и причудливо“.

Нелюбов авторова до нового в графіці спричиняється й до того, що він й книжково-графічну халтуру ладен пояснювати тим, що „сбросив чинные ритмы старинных стилей, обложка расцвела, заговорила на всех языках и — увы — „пустилась на все тяжкие“. Стал неизбежным, закономерным явлением известный процент халтуры“.

З числа багатьох митців графіків СРСР автор спиняється на творчості лише дуже небагатьох, переважно ленінградських художників і за винятком згадок за Нарбута годі було б шукати в Е. Голлербаха оцінки роботи українських графіків. Не спиняючися тут докладніше на прогалинах його роботи саме в цій галузі, зазначимо одначе, що на шкоду історії й теорії книжково-графічного мистецтва замовчано тут про творчість видатного Нарбутового учня Лозовського, що вмерши так передчасно, залишив нам проте низку надхнених графічних робіт, про роботи своєрідно-академічного В. Кричевського, що будував свою графіку на основі народного орнаменту, про витриманого конструктивіста Єрмілова, не кажучи вже за творчість інших, не таких талановитих графіків.

Та цього замало. В розвідці Е. Голлербаха не знаходимо нічого й про тенденції книжкової графіки нашої, і це справляє враження, ніби то справді застигла вона, закрістивши в „каноничних“ формах, ніби то й справді немає в нас графічного молодняка, паростків нового графічного мистецтва, ніби то розвиток цілої книжкової графіки нашої спинився коло непереїденої межі — творчості Чехоніних, Мітрохіних то-що.

Спинятися довго на розгляді доданих до книжки репродукцій обкладинок нам не доведеться. Сам автор вважає за потрібне зазначити випадковий характер поданих репродукцій, через неможливість „получить клише соответствующих издательств“, ба й Нарбутові

обкладинки не репродуковані теж „по чисто технічним причинам“. До того ж і наведені обкладинки не можуть бути вичерпним матеріалом, щоб судити за сучасну хоч би й графічну обкладинку ленінградських майстрів. З одного боку „по технічним причинам вторая краска во многих обложках изменена“, що виключає, звичайно, можливість судити про суб'єктивний характер творчості даного графіка, з другого ж боку творчість деяких графіків подано випадково й односторонньо. Так, наприклад, сталося з Алексєєвим, з обкладинок якого подано лише роботи для ленінградських видавництв, тоді, як найкращі роботи його виготовлені для Києва, що визнає, до речі, й сам Е. Голлербах, подібне ж маємо і з Кирнарським, з численних українських обкладинок якого не подано теж нічого.

Переходячи до оцінки розвідки Е. Голлербаха в цілому, приходимо до висновку, що робота його, присвячена, як довели ми вище, тільки сучасній графічній обкладинці, кладе в основу дослідку й викладу формальний метод, обмежуючися розглядом творчості переважно ленінградських графіків. Робота не дає нового й корисного, що могло б прислужитися революції в книжковій культурі, навпаки, вона подекуди й шкодить їй через надмірне упадання перед „канонами“ книжкової графіки.

Не диво, отже, що в самій розвідці знаходимо згадку на своєрідну реакцію робітників радянської книги — редакторів, що стоячи на сторожі інтересів нової книжки в цілому, на сторожі інтересів нової культури, якій служить книжка, мусили давати одсіч надмірному упаданню графіків перед графічним канонам, ідеологом якого є й Е. Голлербах, що й цю редакторську одсіч вважає лише „безцеремонностью и эстетической некультурностью“.

Більшого, кориснішого й потрібнішого сучасності можемо й мусимо ми вимагати від Академії Мистецтв, — видавця книжки Е. Голлербаха. Такий наш висновок у цілому,

К. СЛІПКО - МОСКАЛЬЦІВ

Нове західне мистецтво

Коли історики мистецтва України і Росії бажать оцінити художні досягнення Сходу Європи, то вони порівнюють їх з мистецькими досягненнями Заходу. Оцінюючи наші досягнення, висловлюються так: „нарешті, тепер ми маємо таке мистецтво, яке можна сміливо виставляти в Європі“. Проте, коли-б на сьогодні таким способом пробували оцінювати наші мистецькі успіхи, то це було-б анахронізмом.

Те, що навіть десять років тому звязувало українських та російських істориків із західним мистецтвом, те нас в даний момент вже зовсім не звязує.

Повстає питання, — чому? Та тому, що з усім світоглядом, прямують західного мистецтва ми звязані тільки суто-історичним почуттям, частково вдячністю, яку ми маємо до всього минулого, що допомагає нашому мистецтву вірно підходити до чисто-живописних завдань. З усіх тих, що стоять на ґрунті сучасного соціалізму, тільки радянські художники цілком живуть в чарах цих почуттів.

Проте нема в літературі таких, які могли б так перебороти себе, щоб бачити в видатних майстрах Заходу — Сезані, Леже, Пікасо, Меценже, Матісі, Дерені — те, що вони наскрізь нам чужі і змістом і формою. Говорили обережно кілька років тому, напр. Луначарський, що Сезан є виразник буржуазії, яка вступила на шлях імперіалізму, але навіть і ці думки художники прихильники Заходу зустріли з лайкою. Загалом, писали про окремих значних художників Заходу якось на диво обережно, не даючи їм рішучої оцінки, деякі теоретики підтримують і далі ту думку, що західне мистецтво і по формі є той зразок, який нам треба використовувати, хоча в історичному розумінні ми й стоїмо вище за Захід.

Ці теоретики роблять те, що естетичні тенденції колишнього „Міра мистецтва“ примушають художника наших часів повернути знову до естетичних шукань Заходу, таким чином, повернутись від сучасного мистецтва до минулого.

Правда, ніхто від нас голосно не вимагає, щоб ми поверталися до цього естетизму, проте, до деякої міри такі тенденції спостерігаються, коли мова йде про Сезана, західних кубістів, то-що.

Важко говорити про чіткий еволюційний розвиток нового західного мистецтва, бо воно жило механічно розподіленим, майже абстрактним життям. Так, одна частина майстрів західного мистецтва, найпередовіша, цілком підпорядковувала художника розумові, так званій „естетиці циркуля й числа“, і тим механізувала безпосереднє сприймання оточення й життя, що цілком зробило мистця машиною, бо він став механічним упорядником форм на площині, де мусив виявляти себе, себ-то геній людства, мозок, різними комбінаціями форм.

Друга частина західного мистецтва жила теж ненормальним життям, бо вдавалась у культивування вічно мінливого почуття, за

яким тільки будувати мистецький твір ледве чи раціонально, бо останнє дає емоціональне піднесення, чого для створення мистецького твору все ж таки за-мало.

В цілому, новий етап західного мистецтва характерний тим, що мистець живе якимсь своїм, властивим йому самому почуттям. Вже з Е. Мане мистець почав творити речі не для точно визначених суспільних груп, замовців, а для невідомого споживача, чим безперечно руйнувалось традиційне розуміння краси, і з цим мистець чим далі, тим більш почував свою відірваність від суспільства, між ним і публікою повставало чим раз більш непорозуміння.

Спробуймо ж розглянути етапи розвитку західного мистецтва.

Кінець XIX-го століття несе за собою нову добу в малярстві, коли на полотнах замість академічних коричневих тонів загорілась, забуяла фарба, коли рисунок розтав в кольорових сонячних відтінках.

В 70-их роках виступають імпресіоністи. В той час, коли Гельмгольц видрукував свої твори про оптику, живописці почали вивчати діяння світла, визначати, яким чином атмосфера змінює кольорове вражіння предметів. З майстерні Кутюра виходить Едуард Мане, родоначальник імпресіонізму.

Його напрям роботи в порівнанні з тодішнім академічним мистецтвом був дійсно новий. Він по-новому бачить природу і художньо мислить. Те, що почували пейзажисти, так звані „Барбізонці“, Мане прикладає до жанрового малярства. Правда, за ці нові сміливі шукання Мане обвинувачують в замахові на священні основи моралі, приміром, за його картину „Сніданок на траві“, де змальована гола жінка, але слід тут відзначити, що Мане вже по инакшому підходив до трактовки жінки, чисто з боку естетичного, і не переслідував спеціальних завдань, як це ми можемо спостерігати в італійському мистецтві XV-го віку (Джордоне). Його захоплює тільки зорова краса фарбових плям, тільки радісний контраст ніжно-білого тіла з чорним. Ось чому його картина, каже Дюрє, справила на публіку таке вражіння, як денне світло на очі сови — її знаходили в порівнанні з коричневими академічними тонами надзвичайно рябою і яскравою. Мане бачить в оточенню килим колористичних плям, його лінія розтала в фарбових плямах, і ця перемога фарби над лінією була першим кроком нового мистецтва.

Цей крок Мане був початком того, що мистець порвав звязок з оточенням. Вже з Мане художники малюють не для суспільства, а для невідомого масового споживача, а як за тих часів ми можемо спостерігати, що загальний релігійний ідеал, який споріднював людей між собою і загальний догматичний ідеал краси, що виходив з цього, упав, то не дивно, що між суспільством і художником де далі, то більше повставали непорозуміння, бо мистець імпресіоніст намагається уникати типового, родового, а переходить до одиничного і конкретного. Не відкидаючи масового практичного досвіду, він зводить одиничне до індивідуалістичного і суб'єктивного. З імпресіонізмом запановує чисте мистецтво, стверджується асоціальний естетизм. Так, з імпресіонізмом, замість принципу логічного упорядкування спостережень, уведено в мистецтво принцип мерехтіння відчуттів, фіксацію моментальних вражіння, — звідсіль мала форма, мініатюрність, звідсіль повстають твори зорієнтовані на таке ж саме зовнішнє сприймання. Збагативши малярство світлом, повітрям, ці новатори-імпресіоністи так вплинули на молодь, що ціле покоління малярів закохалось у фарбах, у сонці, та так, що й забуло про інші завдання

малярства. Для ілюстрації наведемо приклад з роботи художника — К. Моне. Клод Моне, художник моря й неба, Рафаель води, як його прозвали; коли попередні художники намагалися надати творові стилю, то Моне в своїх роботах подає чисту, абстраговану від усього фарбу. В його картинах нічого, окрім прекрасної гри атмосфери, не знайдеш. В кожній своїй картині він фіксував на полотні зміни в об'єкті. „Пейзаж — то є хвилиenne вражіння“, казав не раз Моне; і він під впливом японського мистецтва, особливо Гокусаї, його гори Фуйї, в своїх творах „Руанському соборі“, „Берег Темзи на Лондоні“, „Тополі“, — вивчає цілом об'єктивно всі нескінченні зміни світла в перспективі. Він бажав зафіксувати на полотні всі мінливі відміни світла вдень, вранці, увечорі, в зимі, в літі.

В дальшому розвитку імпресіонізму ця абстрактність Моне з пейзажу переходить і до жанрових речей, напр. у Ренуара, який малював жанрові картини. Для прикладу візьмімо одно полотно „Moulin de la galette“: на ньому не люди танцюють в саду в кафе, — це в веселому вихорі кружляють різнотінні теплі відбитки літнього дня.

Полотно Ренуара сліплять око, але так само не хвилюють душі, не йдуть далі зовнішнього ефекту.

В кінці 80-их років минулого століття з'явилась ще нова течія, так звані нео-імпресіоністи; Сейра, Сіньяк, Кросс, Рейсельберг. Художники, що належать до цього напрямку, намагаючись піти далі імпресіоністів, тоб-то дати „максимум“ світла і ілюзію повітря, почали передавати всі речі у виді фарбової мозаїки, однаковими фарбовими крапками, за що публіка охрестила їх „пуантелістами“ і „конфетістами“. В нео-імпресіоністів від особистости мистця, від його темпераменту не залишилось і сліду. Вони навіть з погордою казали про те, що пишуть не з примхи чи надхнення, як перше покоління, а на підставі строго наукової системи. Мистецтво з ними стало самоцілним. Таким чином, нове мистецтво, увільнившись від морали й літератури, попало в полон до науки. Наука вплинула так сильно, що мистці нашого століття несамохіть почали вихвалити наукове. Малярство зробилось математикою.

Далі розвиток образотворчого мистецтва на Заході йде двома шляхами: один продовжував традиції нео-імпресіоністів, другий символізму, що кінець-кінцем прибрав різних форм виявлення — примітиву, експресіонізму, симуланізму і навіть з'явилося „спиритичне“ мистецтво.

Але як реакцією проти імпресіонізму були символісти, то ми й перейдемо до опису цієї течії.

1889 року була відкрита перша виставка символістів. Одним із найяскравіших художників, що поклав початок цьому новому напрямкові, був Ван-Гог. Переглядаючи його твори, нам здається, що помилково Тугенхольд відносить його до імпресіоністів; адже з особою Ван-Гога імпресіонізм не досяг найвищого втілення, вже тому, що самий його підхід до натури суперечить імпресіоністичному підходові.

Ван-Гог бачить природу в динаміці. Він бачить не тіла в статичності, а цілі явища, фіксує буття її. Вся природа у Ван-Гога живе, рухається. Його твори перейняті містикою. В порівнянні до імпресіоністів людина цікавить Ван-Гога не як кольорова пляма, ні, — у нього постаті робітників є нервові худорляві мешканці міста, в них він — намагається підкреслювати все найголовніше і випускає усе випадкове; він передає в них динаміку, внутрішнє їхнє життя, не так як робили монументалісти.

Малюючи з натури, Ван-Гог цілком свідомо для підкреслення змісту починає користуватися формою, фарбою, композицією. Він бере на увагу і сприймання глядачів, наприклад малюючи кафе вночі, в якому він хоче показати, що кафе то є місце, де можна все загубити, збожеволіти, зробити злочин, — цього вражіння він досягає дійсно мистецькими засобами: він дає не символістичні фігури, а блідно мерехтливе світло, що приваблює і затягає нічних одвідувачів. В другій своїй картині „На відпочинку“ він передає непорушну тишу, спокій своєї відпочивальні ясними радісними фарбами і спокійними лініями. І в даному разі Ван-Гог досягає цього цілком свідомо. „Я хочу, — пише він в одному з своїх листів, — написати відпочивальню так, щоб сама фарба давала глядачеві абсолютний спокій, навівала сон, заспокоювала б його фантазію“. Уміння користуватися фарбами у Ван-Гога таке велике, що він цілком вільно володіє ними в такій надзвичайно складній царині, як портрет. В своїх роботах — портретах Ван-Гог знаходить фарбовий лейтмотив, властивий людині. Портрет його то є психологічний аналіз у фарбах.

Насиченість творів Ван-Гога динамікою — це була перша ластівка, перше відчуття динамічної епохи, напряду, який пізніше знайшов і теоретичне оформлення в естетиці футуристів.

Футуризм — мистецтво майбутнього — гордо відкидав все минуле і це він робив цілком свідомо, щоб привести мистецтво і літературу від декадентської пасивності до реальної дійсності, до будучини.

„Ми об'являємо, що всесвіт збагатився ще на нову красу — красу руху. Гонимий автомобіль з його корпусом, трубами, подібними до живих змій... гаркотливий автомобіль, що пробігає по полю, засіяному картелею, краще за статуї, Перемоги Самофракії“.

І дійсно, футуристи рвуть із традиційними поглядами на прекрасне, вони намагаються передавати динаміку сили вулиці. Ці шукання нових форм у мистецтві привели їх до нових відкриттів, так званого тактилізму, — мистецтва дотику. „Більшість не розуміє творчої динаміки футуризму, — пише Маринетті, — зокрема тактилізму. Через що? Бо тактилізм вимагає дуже тонкого, ніжного чуття, бо тактилізм вищий над усе мистецтво, він є та царина мистецтва, з якої художники досі не користувались. В тактилізмі стискання руки, поцілунок, будуть не тільки символами, а й передачею думок“. Бажаючи практично здійснити свої теоретичні міркування, Маринетті вимагав тактилітичних предметів, — сорочок, кімнат, вулиць то-що. Крайній індивідуалізм, невизнання минулого, покладання на свої власні сили привело в діалектичному розвитку мистецтва футуризм до нових угруповань, що не визнають ніякої композиційної логіки, закономірності, а визнають, що знову настав час повернути чуттю художника в процесі роботи почесне місце. Одною з таких течій і стає експресіонізм.

Експресіонізм чим-раз ясніше і чіткіше виписує свій метод праці. В одній з цікавих робіт Марцінського що-до експресіонізму читаємо: „Природа написана експресіоністично в порівнанні з іншими течіями, являє собою природу, змальовану крізь уявлення і темперамент“. Отже, з цього стає ясным, що для більшої кількості експресіоністів властиво предметом зображення є уява про предмет. З експресіонізмом художник не підпадає під вплив речі, не копіює її, а проєктує з самого себе. Він є не пасивний споглядач всесвіту, не збільшує явища, а утворює нові. Беручи зміст з „елементів змісту космоса“, в першу чергу основні людські почування, любов, боязкість, зненависть

в первісній форм, коли вони ще заховували в собі початок ідейного змісту, — в такий спосіб обробляє свої речі Кандінський, Маттіс — Тейч, Кее, Ватке, Марк і інші.

Покладаючись на свій темперамент, експресіонізм цілком підійшов до розроблення містичних тем. Експресіоністи, як пише Гаузенштейн, є свідомий або позасвідомий міст до метафізичного. Через те, що бога шукають вони, віяння бога наповнює й спалює їх мозок. Ось чому не дивно й те, що найбільш експресіоністична література, що дійшла до симультанізму, напрямку, що намагався цілком звільнити людей (особу) від усяких фізичних і фізіологічних перепон, одночасно змальовувала на площі події, що відбувалися в різних місцях. Симультанізм цілком не визнавав в літературі логіки думки, речень, слова, в малярстві — логіки композицій. З другого боку, ця течія підійшла цілком до спиритичного мистецтва, представники якого запевняли, що вони є виконавці бажань померлих художників¹⁾.

Схарактеризувавши один напрям мистецьких шукань Заходу, ми бачимо, що заглиблення або вірніше розвиток мистецтва за чуттям доведений до кінцевої точки, художники цього напрямку стають, а деякі стали чистими містиками. Проте, на тому ж Заході за імпресіонізмом народжуються й інші течії, що удосконалюють наукові твердження художників зовнішніх спостерігачів. Це будуть кубісти, конструктивісти, пуристи.

Ці нові течії утворились, як протилежність дійсності, яка на Заході має занадто різноманітний, випадковий, хаотичний характер. Так, зокрема, з бажання запобігти зовнішній невідповідності життєвих явищ, з бажання установити закономірний науковий порядок, що кінцею — кінцем виливається в чітке усвідомлення форм, народився кубізм.

Кубізм будує свою теорію от на чім: зовнішня картина всесвіту, що одержує спостерігач, є невірна. Відколи ми доказали, що можна пластичний твір побудувати без звичайного зорового зображення, вільний мистецький рух збільшився. Один з кубістів Ф. Леже у своїй відповіді про своє мистецьке кредо пише так: „Особисто я, якщо хочете, перший визнав красоту сучасної речі. Я перший в 17-му році поставив на полотні проблему механічного елементу. Хороший художник зображує річ і перебуває в стані еквівалентності. Я переконаний в тому, що я можу зробити своїми засобами дещо таке ж прекрасне і навіть краще, ніж гарний предмет вжитку. Для того, щоб краще вияснити всю різницю роботи на подібність та еквівалентність, я проаналізую мій власний стан в 17-му році, — пише він далі, — коли я гостро почув індустріальну річ. Я навчився на війні розуміти механічну красу. Коли я знову повернувся до своєї роботи, я почав, як дитина, копіювати машину. Шість місяців я вів боротьбу з машиною. Я не міг змінити жодної лінії, не знищуючи її якості. У мене явилось бажання нічого не робити. Але прийшов час, коли я зрозумів, що я ж художник, і даремно хотів передати на пласкій поверхні обсягові форми. Я взяв олівець і почав складати співвідношення форм, геометрично обґрунтовані, локалізовані в кольорі, і я вже врятувався. Я зібрав стан еквівалентності. З того часу я не змінився“.

¹⁾ Голандський художник Мансфельд запевняв, що йому з'явилися „духи“, приблизно біля 120 художників і за дорученням їх він написав стільки ж картин в стилі „духа“.

Цей уривок як найкраще показує, що привело художників цього угруповання до нових експериментів та шукань. Кубісти працюючи зрозуміли і італійське відродження, вони пізнали в минулому одне, — що художники були учені, що вони були господарями своїх вражень і почувань; вони побачили, як майстри минулого прекрасно володіли уявою, як вільно вони користувалися формою. Кубісти зрозуміли, що малювати це значить оживляти поверхні лініями, формами і кольорами.

Удосконалюючись, кубісти пішли далі двома шляхами: шляхом Bildarchitektur та пуризму і конструктивізму. Суть першого зводилась до того, що представники його бажали в закономірності взаємовідношень простих геометричних форм і простих кольорів демонструвати загальну закономірність світу, геометричну рівновагу. Цей напрямок повстав в наслідок аналітичної роботи над кубізмом. Пуризм свою теорію оформлював так: кубізм пережив себе, на кубізм не можна дивитися, як на останнє досягнення малярства, як це роблять самі кубісти. Озенфан і Жанере користувалися тільки формальними висновками кубістичного методу, щоб за допомогою його утворити науково-теоретичний осередок будучини.

Найбільшу хибу образотворчих мистецтв ці художники вбачають в тому, що воно не має чітких законів, а тому основне завдання нового художника — виявити закономірність не тільки художнього матеріалу, як це роблять Bildarchitektur, а й винайти загальну закономірність відчущав. Інакше кажучи, треба утворити нову естетику, яка б базувалася безпосередньо на матеріальному й реальному. Уважаючи ще й на те, що мистецькі твори впливають на різних людей неоднаково і пояснюючи це відсутністю твердих точно визначених матеріальних принципів, вони, щоб винайти ці точні закони, звертаються до біології й фізіології. Таким чином, зводячи завдання естетики до вивчення всіх закономірних відчущав, бажаючи цим дати естетиці науково-реальний ґрунт, пуристи визнають, що за допомогою цього мистецтво стане системою математичного упорядкування чуття, де різноманітне відчущавання буде мати свою наукову оцінку і увійде в точно визначену систему людських відчущавань взагалі.

Третім наслідком кубізму є конструктивізм. Конструктивізм є гостре відчущав матеріалу, з якого будується твір. Конструктивізм несе підвищену увагу до форм — конструкції. Ця характерна риса конструктивістів приводить художників цього напрямку до виробництва та до примітиву, як до найпростішої комбінації матеріалів, які не знали ще оформлення.

Визнаючи громадську роль та утилітарність мистецтва і намічаючи розвиток мистецтва по лінії промислового виробництва, конструктивізм в своєму розвитку вивчає реальні взаємовідношення абстраговано-геометричних форм, як досягнення кубізму, вивчає реальні відношення абстрагованих геометричних форм до геометричного порядку виробничого життя. Отже, з цього ясно, що конструктивізм є не що інше, як перебудова мистецтва на ґрунті реальних основних форм речей не за допомогою композицій, а за допомогою математичних і механічних взаємовідношень речей. Художник-конструктивіст є художник-техник, механік, архітект.

Наш огляд мистецтва був би неповний, коли б ми обминули мистецтво середніх течій, які супротивно до крайніх течій, намагаються використовувати мистецькі традиції: Сезан, Матис, Гоген, Фрієз, Дерен, Пікасо, Лот і інші.

„Лувр, — пише Сезан Бернарові. — абетка, по якій ми вчимося читати, але ми мусимо відкинути всі прекрасні формули наших великих предків для того, щоб вивчити прекрасну природу і виявити її згідно з нашим особистим темпераментом“. Сезан бачить світ у його синтетичному зв'язку, як італійський примітив XIV-го віку. Його речі, напр. „Грачі в ресторані“, побудовані в той спосіб, що сплітаються орнаментальною симетрією, те ж саме ми можемо спостерегти і в його пейзажах: масивні дерева симетрично-монументально оздоблюють полотно, як певні декоративні форми. Це змагання до архітектурної композиції і є та межа, яка відокремлює Сезана від імпресіоністів.

Реабілітувавши матеріальність фарбових мазків, увівши знову до малярства контрасти чисто-кольорові, Сезан, таким чином, логічно замикає собою коло, зроблене малярством XIX віку.

Сезан не тільки в Європі, а і в Росії і на Україні має упертих послідовників, але його речей часто не розуміють, як це було з Серовим, який, вперше побачивши в Щукінці „Арлекіна і П'єро“, реагував на цю річ так: „це є дерев'яні ляльки“. Це безпосереднє враження як-найкраще характеризує Сезанівську творчість. Але ще більш вияснює його підхід до трактування натури таке його зауваження: „трактуйте природу за допомогою циліндра, шара, конуса, причому все повинно бути приведенне до перспективи, щоб кожен бік всякого плану був направлений до центральної точки“.

Загалом, Сезан користувався точними методами побудування картини, а це останнє дало такі самі точні методи й письма. Напр. його річ „Арлекін і П'єро“ вписана в трьохкутник, причому все тло заповнено драпіровками, що урівноважують і підкреслюють рух фігур. Всі часті розподілені з великим знанням законів економії і з тонким чуттям взаємної залежності форм.

Малярство Сезана яскраво ілюструє уміння організовувати свій темперамент, але він до кінця залишається упертим формалістом, який за зовнішньою формою трактовки натури не бажав нічого більш виявляти.

Дуже відрізнявся від Сезана Гоген, хоча останнього Сезан не раз лаяв за плагіат, не раз докоряв йому, що він, позичивши у нього стиль, „прокатав його на всіх пасажирських пароплавах“.

Гоген вивів мистецтво з крайнього індивідуалізму на шлях анонімної творчості. Всесвіт Гогену уявляється величезною декорацією, він не робить маленькими нервовими мазками, як Ван-Гог, він працює великими виразними силуетами, фарбовими арабесками, подібними до готичного скла. Найхарактернішою ознакою роботи Гогена є його слова до учнів: „шукайте гармонії, а не контрасту, єдності, а не різноманітності. Хай від ваших праць віє спокій і лагідність душі. Уникайте руху в позах. Нехай кожна з ваших фігур перебуває в статичності“. І дійсно, слово з ділом у Гогена не розходиться, бо від його речей віє спокійом первісного мистецтва. Через монументальні композиції, статику ліній, малярство Гогена досягає своєрідного патосу. Під впливом полінезійської природи та культури, мріючи відновити декоративне мистецтво в такому вигляді, в якому воно перебувало раніш у Чимабауе і Джото, Гоген приблизно так формулював завдання мистця в малярстві: „треба шукати не опису, а впливання, як в музиці“. Цей декоративний дух Гогена захопив молодь, і Гоген зробився владарем дум художньої молоді. Правда, вплив його був майже чисто формальний, проте, він примусив молодь вийти на шлях синтетизму й традиціонізму.

Дальший розвиток мистецтва цієї групи, що за її засновника можна вважати Сезана й Гогена, приводить художників до долин первісно-архаїчного мистецтва та нео-класицизму. Яскравим представником першого напрямку є Матис, що знаходить свої жагучі гами на східних килимах, експресивність — в мексиканському та старо-грецькому різьбярстві, статику — в Єгипті та німецьких примітивах. Матис — ватажок „диких“, найяскравіший представник тих художників, котрі бунтували проти академічних традицій. Почавши з площинного трактування, він життя кольору виявляв у яскравих, сильних фарбах, правда, поверхових, але динамічно насичених. Широкий декоративний розмах Матиса ставив його в довоєнні часи в число найбільших новаторів примітиву. Проте, в останні роки у Матиса можна здибати здвиг до інтимності, помітити, що попередня система накладання фарби, чисто-площинна, змінюється, він намагається вже виявити глибину, обсяг, в цьому він наближається до традиційних способів передачі глибини. Його роботи набирають чим-раз тоншого трактування з естетичним ухилом.

Переходовим художником до нео-класицизму можна вважати Ван-Донгена, колишнього послідовника групи „диких“. В порівнанні з Матисом, Ван-Донген стає художником грубого примітиву. Від його картин віє якоюсь стихійною емоціональністю, його сміливий буйний колорит, широка манера письма, деформації якое нервоно впливають на глядача. Нездатний через свою вдачу до ідеалізації в своїх портретних працях, він перебільшує характерні риси моделі, підкреслюючи зовнішні форми і іноді дегенеративні риси сучасної культури. Але й його речі не позбавлені художнього ефекту і він естетичні моменти ставить в число своїх першорядних завдань.

Не можна обминути ще одного видатного художника — Дюфі, твори якого, як висловлюються, „є поетична інтерпретація всесвіту, створеного з пам'яті“. З Дюфі знов відроджується святковість і пишність, романтичний патос.

З нео-класицизму слід відзначити художників: Мориса, Дені, Валотона, Рене, Лота, що повертають не до первісного мистецтва, а до канонів завершеної краси греків та римлян.

Зокрема, у Дерена зовсім немає тої гарної форми ліній, що прикрашає собою цікаві твори французької після-воєнної доби. Навпаки, щось суворе, міцне розлите в його творах. Ніхто так після Пусена та Курбе не почував сили природи, як Дерен, від його полотен віє міццю кричі або міді.

Що до А. Лота, то в роботах цього художника можна спостерігати бажання схопити в цілому рисунок натури, організувати його в щось струнке, винайти рівновагу, більш-менш об'єктивно. Лот намагався навіть з нео-класицизму створити сучасну доктрину, даючи їй назву „тоталізму“, тоб-то руху, направленого до всеосяжного, всебічного сприймання світу.

Деякі інші нео-класики йдуть навіть далі. „Стати класиком — це значить зненавидіти всяке перевантаження, всяке перебільшення“, писав Морис Борес і це веде до відродження знову романтизму, утрованого трактування: Утрилло, Фламенк, Руо.

В малярстві Утрилло відроджується стара концепція пейзажу Барбізонців — „стан душі“. У Фламенка — емоційний початок в пейзажеві досягає великої патетичної сили. Якщо Утрилло — тихий романтик, то Фламенк — романтик буйний і творчість його хвилює своєрідним драматизмом.



Поль Сезан

В таверні

Ф. Леже



Гуляють у карти



П. Гоген

Таїтянка з овочем



А. Матіс

Хлопчик



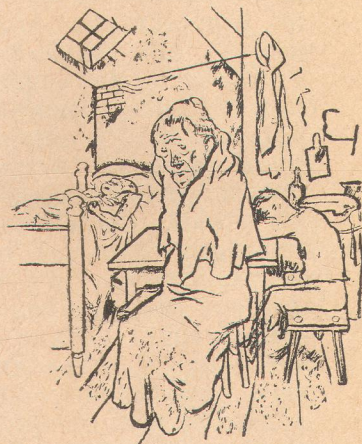
В. Ван-Гог

Пейзаж



П. Альма

Червоні



Грос

Злидні



Хазе

Плакат

Намітивши ті віхи західного мистецтва, що більш належать до формальних течій, ми бачимо, що образотворча культура на роздоріжжі. Вона якось вагається між класицизмом, романтикою, інтелектом і почуттям. Всі сторони мистецької роботи зачеплено, але жодна ще не запанувала цілком. Ці всі напрямки мистецтва показують повну незв'язаність мистця із суспільством, показують, що нове мистецтво є з природи глибоко несоціальне в тім розумінню, що всяке людське громадське життя одним митцям байдуже, а іншим просто ненависне. В новому мистецтві, цікавому художніми досягненнями, не було тої гарячкової зненависти, якою палали проти суспільної неприродності, міщанського життя такі митці, як Мікель-Анжело, Курбе. В новому мистецтві, повторюємо, художникові байдуже до болячок суспільства, і художники здебільшого працювали за ради мистецтва.

Але дальші покоління починають використовувати мистецтво, як засіб для пропаганди нових ідей, це так звані „активісти“ різних країн.

Рух цей розпочали літератори. Проти літератури, де панував містицизм, містичний символізм, порнографія, першими повстали Анатоль Франс, Ролан, Бернар Шоу. Але остаточну революцію довели робити молодшому поколінню. Революційний рух був зв'язаний з діяльністю Г. Мана. Молодь хотіла утворити організований живий рух, який мусив би перенести свій вплив і на суспільство, щоб розбуркати політичну і „людську“ активність людства. Під впливом нових гасел в літературі, німецьке образотворче мистецтво, хоча й стає по формі еклектичним, проте, після воєнної доби, особливо в експресіонізмові, стало психологічною реакцією проти мілітаристичної атмосфери, проти того духу дисципліни, на яким стояла імперська культура. Техніка зорового орієнтування сучасності у Гросса, Дикса, Мюлера, Йогансена, Шліхтера, Кольвіц, Цилле відступає на другий план і гравюрні естаппи і кольорові експонати починають промовляти до глядача способами розгорнутого сюжету на теми політики й суспільства. Про це особливо говорила виставка німецького мистецтва в Москві 1920 року, де глядач підпадав найперше під вплив сюжету. Німецький художник цього угруповання, всупереч французьким, хоче бути і є активним громадським діячем. Візьмімо для прикладу Гросса, речі якого занадто прості, навіть більше—межують із схемою. Грос не еклектик, як дехто називає його, він незмінно б'є в одну точку. Грос—не скептичний пасеїст, що боїться жити й боротись. Він дуже активний, він уміє бути дотепним, його сатира вельми гостра, надзвичайно виразна. Це так би мовити, його зміст. Але коли-б схотіли розглянути твори Гросса з погляду форми, то дадаїстичний ухил в молодші роки привів його до нехтування формальною стороною, через що його речі з художнього боку не є той зразок, яким вони є з боку синтетичного оброблення змісту.

Франс Мазреель обробляє свої речі також за принципами Гросса і не дивно, чому так сталося, бо творчість Гросса Європа прийняла, як соціальну маніфестацію олівцем, як творчість художника, що не пасивно спостерігає оточення.

З числа цікавих художників-активістів слід відзначити угорського художника Бела Уїц, що під час пролетарської диктатури в Угорщині був одним з керівників об'єднання художників, де він бореться за пролетарські погляди на мистецтво. Одержавши порівнюючи високу художню освіту. Уїц початок свого художнього розвитку зв'язує з натуралістично-формальними проблемами. Далі він

переходить до імпресіонізму, пізніше, через шукання в новому мистецтві (футуризм, кубізм) до зв'язку мистецької роботи з революційними подіями в Угорщині, до проблеми змісту. Він виготовляє серії „Луїди“, „Проти імперіялістичної війни“, в яких виявляє уміння поєднувати форму і зміст.

В Голандії слід відзначити з активістів художника Петера Альма, що дав ряд монументальних картин з революційного життя. В Чехії — Хазе. Можна було б ще багато навести імен художників, що зв'язують свою роботу з долею робітничої класи. Але що перед нами стоїть інше завдання — познайомити із сучасним станом західнього мистецтва більше по формі і дати коротку його характеристику, то ми до цього й перейдемо.

Визначивши таким чином художнє життя, ми звичайно не маємо на увазі принижувати його цінність. Проте, ми примушені повторити ще раз, що в даному разі мова буде йти не про похвалу або лайку, — ми тільки бажаємо вяснити соціальну цінність мистецтва Заходу, його самобутність і перспективи.

Прихильники західнього мистецтва, особливо французького, заявляють, що західнє мистецтво, як і сто років тому, перебуваючи на роздоріжжі між інтелектом і чуттям, в недалекому майбутньому поєднає в собі класичну волю до організації, до порядку з буйним темпераментом романтизму¹⁾. Такий погляд, особливо на сучасне французьке мистецтво, в масі антигромадське, суперечить дійсності, яка показує, що мистецтво вибереться з тенет формалізму, коли зречеться від естетичних тільки шукань та культури форми.

Але що західнє мистецтво, особливо французьке, найцікавіше з боку форми і перебуває далеко від всякої боротьби за визволення людства, то сучасне захоплення молодих художників європейським особливо паризьким мистецтвом вже починає тривожити всіх тих, кому не байдуже про молоде революційне мистецтво.

Проаналізуємо ж мистецький центр (Париж) і спробуємо вяснити, що стає причиною такого занепокоєння.

Найцінніші відкриття належать течіям, що орієнтуються на інтелект. Ці течії, особливо пуристи, накреслили можливості організувати твір таким способом, щоб цілком свідомо викликати у глядача ті чи інші реакції. Ці відкриття блискуче виявляють напрям роботи, вони показують шлях до організації мистецької роботи за біологічними засадами, цим фактично мистецтво інтелекту стає на ґрунт матеріалістичного розуміння мистецьких процесів. Ще збільшується повага до західнього мистецтва тим, що воно зруйнувало натуралістичну методику праці, себ-то роботу виключно за інтуїцією, емоціональними збудженнями. Уводячи з легкої руки математика Пренсе в мистецьку роботу принцип геометричних побудов, мистецтво розуму перемогло цей погляд, воно цим підноситься за значну висоту виразного думання. Поставши, як протилежність надмірного змагання до реалістичної виразності, майстри інтелектуалісти примусили художника повернути розумові головну роль розпорядника в мистецькому творі. Борючись із сюжетом, ці напрямки намагаються в майбутньому опертися на „правду вічних законів“. Художник майбутнього, пишуть вони, буде подібний на ученого, він буде передавати гру реальних архітектонічних законів, які виявляються в усім, що живе навколо нас.

¹⁾ Тугенхольд „К характеристике современной французской живописи“. „Печать и Революция“ 1926 р. ч. 4, стр. 69.

Відзначивши ці цінні тенденції західного мистецтва, проте, ми мусимо зауважити, що ці думки являють собою, на жаль, поки що робочі гіпотези для художників, з яких деякі потребують ще серйозного перегляду. Прихильники західного мистецтва добре зробили б, якби це визнали.

Ще більше переконуємося ми в правдивості нашої думки через цілковитий брак життєвого ухилу, як в теорії, так і в практиці мистецтва Заходу. Правда, це пояснюється специфічним життям, обставинами західних країн, але відірваність видатних художників від громадського життя, здебільшого несущільність їх світогляду приводить до того, що ці майстри і в трактуванні натури не почувають під собою твердого ґрунту.

Але якщо ми бажаємо по суті оцінити значення теорій нового західного мистецтва, що впливали на практику, то поперед усього ми повинні зазначити, що для сучасників особливе значення його полягає в тому, що воно допомагає руйнувати деякі мистецькі канони та догми, які мов привид тяжіли над художниками. Цілком зрозуміло, що сучасники вбачали в критицизмі західної мистецької теорії багато цінного, але зовсім не зрозуміло, що ще й досі так звана „позачасовість“ мистецького твору виставляється, як одне з найвидатніших досягнень.

Нам здається, що цінність західного мистецтва більше підкреслимо, коли встановимо історичний факт, що йому вдалося повернути художника до розв'язання суто-художніх завдань, ніж коли будемо виставляти „позачасовість“, як прикмету майбутнього мистецтва.

„Позачасовість“ західної мистецької теорії знищується вже тим простим фактом, що вона має початок в часі. Друга позитивна риса західного мистецтва, яку виставляють теоретики, як оригінальний винахід, — це те що, ми пізнаємо речі не такими, які вони є в дійсності, а такими, які вони уявляються нашим почуттям — була відома задовго до нового мистецтва, вона була оповіщена ще в добу італійського відродження, з тою тільки різницею, що італійці вважали образи за матеріял для передачі ідеї і таким чином натура офарбовувалась почуттями, які теж були підпорядковані основній думці-змісту.

Загалом, західне мистецтво зробило великий крок до пізнання минувшини, в цьому йому визнаємо справедливість, проте, його теорія що-до організації мистецького твору, яку знову виставлять прихильники західного мистецтва, як щось оригінальне, теж була відома далекій минувшині і таким чином і в даному випадкові мистецтво нових надбань не має.

Оповідчаючи ж зміст нікчемністю і загалом чимсь таким, що не належить роботі художника, теоретики і практики західного мистецтва цим ще раз показують, що мистець губить прикмету творця, і стає скорше не художником, а експериментатором-майстром. Правда, в останні часи прихильники цього твердження вносять деякі корективи, — вони запевняють, що західні художники хотіли висловити цим самим нескінченні завдання пізнання дійсності в спосіб формальних композицій, але таке тлумачення поки що не являється думкою практиків-майстрів, які і далі будують арабески, або просто математичні теореми. Правда, иноді, щоб уникнути суперечностей в які втягла теорія — „річ організована в собі“ — художник-раціоналіст намагається якось зазначати про завдання художника, що до тематики. Проте, побудова натури за абстрактними принципами і досі є одна з прикмет мистецької діяльності цих лівих груп.

Формалістам-художникам Заходу особливо революційне західне мистецтво вносить корективи, бо останнє виставляє нові твердження, — а саме: коли художник не має змоги пізнати предмет, як організовану річ в собі, то все ж він сприймає природу і коли не може досконало пізнавати її, то може складати за допомогою образів певні думки, може мислити.

В цих корективах роботі художника надається певного визначеного шляху, — повернення до студій і фіксації через сприймання дійсності, але експериментальний ухил художника Заходу, збивши його з шляху фіксатора дійсності, каноничної чистої краси або математичних формул, не забезпечив його від помилок так званої літературщини, від нехтування формою, що особливо позначається на роботах революційних художників Заходу.

Але залишімо мову про організованість твору за принципами позачасовості, про мистецькі завдання і таке інше. Тим більш, що самі художники останніми часами починають розуміти, що не все гаразд в роботі художників лівого фронту Заходу.

Але як оборонці західного мистецтва не раз висловлювали думки, що західний підхід до розв'язання проблеми змісту є справедливий, що цей принцип мусить стати основою для створення революційного мистецтва, то ми повинні зауважити, що від такої оборони залишається один крок до смішного. Бо ні в чому іншому теоретики західного нового мистецтва не висловлювались до такої міри поверхово, як в даному разі. Справді, зводити мистецьку роботу художника до цікавої гри формами — конструкціями, це значить свідомо не користуватися надзвичайно сильною зброєю, це значить навмисно не бачити громадської цінності його.

Більш передова є наука західного мистецтва про побудову мистецького твору по живописних законах. Але цій течії (пуризм) не вистачає практичного досвіду і навіть можливості удосконалити науку про живописні побудови, бо вона, будучи відголоском кубізму, виходила з тих самих засад, що і кубісти.

Будуючи свої мистецькі теорії під впливом філософії, ми можемо спостерегти що - до визначення мистецької діяльності декілька поглядів: одні розглядають мистецтво, як ту діяльність, що буде виразником нового механічного світовідчужання, другі — як засіб до виявлення інтуїтивних відчужань художником світу (прикмети буржуазного мистецтва). Така аргументація доказує те, що буржуазне західне мистецтво, про яке йде переважно в даному разі мова, цілком природньо переходить до техніцизму та естетизму. З історичного погляду це є просто ідеологічне відображення економічно-соціальної кризи Заходу. Це багатьма рисами нагадує стан Римської імперії за часів занепаду.

Теоретики буржуазного мистецтва могли, звичайно, і не усвідомлювати такої взаємної зв'язаності мистецтва з життям, тим-то й можна пояснити це бажання поширити самий вислів за допомогою мистецтва, хоча по суті і висловлювати художникам формалістам було нічого.

Цінний ще в західному мистецтві — експериментальний шлях і шукання чисто технічного порядку. Проте, дивно, що деякі теоретики мистецтва вбачають в цьому знов таки прикмету майбутнього мистецтва.

Якщо експериментальність в побудові форм і показує границі пізнавальних здібностей, художників-формалістів, то самий характер творів показує поверхове розв'язання, обмежений напрям роботи. Тут

художник мав змогу втілювати свої думки на полотні за глибоким тематичним змістом, але цього він в кращій своїй частині, що до форм не робив. Проте слід відзначити, що майстри формалісти зуміли вірно підійти до накреслення і часткового розв'язання живописних завдань, цеб-то, до оживлення площин фарбою, формою, лінією, в цьому відношенні вивчатель західного мистецтва знайде багато цінного, але повторюємо, це не нові відкриття, а використання спадщини.

І коли ми раніше в розмовах про західне мистецтво звертали увагу на зв'язок нових художніх шукань з минулим, то ми чули з боку прихильників західного мистецтва обвинувачення в безграмотності на тій підставі, що нове мистецтво йде новими стежками, що воно не подібне до минулого. Правда, прихильники західного мистецтва були побиті новими думками художників Заходу, які самі визнавали, що в минулому художник був ученим, господарем своїх вражень, що він користувався і математикою, додамо із свого боку, тільки з тою різницею, що математичні формули були додатком до побудови картини по реальних образах.

Відзначивши таке захоплення західним мистецтвом, яке, на жаль, у нас є явище масове, ми можемо констатувати занадто поверхове сприймання західних досягнень, бо в іншому разі кожний, хто побажав би уважно переглянути новітні шукання західного мистецтва, побачив би, що воно повторює технічні вправи минулого, які особливо яскраво можна помітити в ранніх примітивах.

В цілому, розглядаючи творчість західного мистецтва, ми можемо зауважити, що воно перебуває й досі на шляху шукань, що воно ще не досконале, бо вища майстерність у мистецтві в усі часи зводиться до виконання одного правила: всякий дійсно мистецький твір мусить мати таку форму, щоб якомога меншими засобами досягти якомога більшого ефекту і засоби вислову повинні мати своєрідний характер. Наприклад, фарби, звуки повинні передавати те, на що вони здібні з своєї природи, а цього в мистецтві Заходу ми не бачимо, бо воно стало на шлях експериментів над голою формою, що є тільки один етап роботи художника, а не остаточна мета його.

Всеж таки залишається великою заслугою західного мистецтва те, що з ним художник вибрався з наслідування природи і сходить на той своєрідний шлях, по якому, використовуючи особливість форми може найдоцільніше образною мовою розмовляти з глядачем.

Руйнація законів краси, шукання нових форм вислову, бажання науково обґрунтувати мистецьку діяльність, шукання граматики форм, ось цінності західного буржуазного мистецтва перед новим революційним мистецтвом загалом. Але чи ці заслуги західного мистецтва дають право думати, що й далі Захід буде центром мистецької культури? Нам здається—ні, бо художник на Заході, крім технічної удосконаленості або гострої сатири на капіталістичний уклад життя не має відповідних умов, в яких би розвивалася художня культура, а це останнє примушує, за Шпенглером, правда, трохи в іншому розумінні, але повторити, що капіталістична Європа, а з нею і технічне буржуазне мистецтво йде до загибелі, його не врятує ні поворот до класики, ні до містичної композиції, ні „естетика циркуля й числа“.