

ГЕОРГ ГРОСЕ

МИСТЕЦТВО  
В  
НЕБЕЗПЕЦІ









ΓΕΩΡΓ ΓΡΟСС



ГЕОРГ ГРОСС

МИСТЕЦТВО  
В НЕБЕЗПЕЦІ

ЗІ ВСТУПНОЮ СТАТТЕЮ

„ГРОСС, ЯК ХУДОЖНИК“ А. ЛЕЙТЕСА

„ВАПЛІТЕ“

1926

Київськ. Окрліт. № 17163  
Держтрест „Київ-Друк“  
1-ша фото-літо друкарня  
Зам. 934—3000.



*Видаючи окремою книжкою статтю Гросса— „Мистецтво в небезпеці“, ми вважаємо потрібним додати до неї статтю т. Лейтеса про Гросса, як майстра-художника.*

*В даному разі ми виходимо, головним чином, з того, що сучасний наш читач мало знає, а то й зовсім не має уяви про Гросса, як про безумовно видатне явище на тлі сучасного європейського мистецтва.*

*Випускаючи в світ статтю Гросса, ми, розуміється, зовсім не солідаризуємося з усіма її твердженнями й висновками, що часто (ліквідаційні настрої що-до мистецтва і т. и.), на наш погляд, є нічим иншим, як тільки цілком нормальним за сучасних обставин Європи „перебранням міри“ в справі накреслення перспектив для розвитку мистецтва взагалі.*

*Проте ми сподіваємось, що як стаття Гросса, так і стаття про нього дадуть змогу нашому*

*читачеві хоч почасти зазнайомитися з цією своєрідною постатю в сучасному європейському мистецтві і скласти собі хоч приблизне уявлення про „сьогоднішній день“ в теоретичних шуканнях тих європейських митців, що в'яжуть свій шлях із боротьбою пролетаріату.*

*Вапліте*

## ГРОСС, ЯК ХУДОЖНИК

Творчість Георга Гросса виходить далеко з рямців художньої події. Перше вражіння: його речі не наче по-за мистецтвом. В кожному разі по-за декадентським мистецтвом fin de siècle'я. Нічого спільного з мистецтвом пересичених салонів, сецесіонів, виставок, нічого спільного з графікою віньєток, заставок, кінцівок—нічого до смаку споживачеві-снобові та гурманові, що відпочиває від „низької дійсности“. Малюнки Георга Гросса не про естетичне смакування, не про спокійне любування, не про дрімливе споглядання „в кулак“ на виставковій канапці. По малюнках Гросса не можна перебігати неуважним зором і смішно було-б прикладати до них естетичну критику або вихвалювати з виглядом знавця. Оливець Гросса діє, як вогонь. Він жалить. Від нього відскакуєш. Але його не забуваєш. Можна відчувати до рисунка Гросса огиду, можна захоплюватися ним, але не можна ставитися до нього байдуже. Його рисунки впливають на вас майже фізіологічно. Це — на межі мистецтва, це щось більше за мистецтво.

Але будши чимось більшим за мистецтво, пригноблюючи вас своїми темами, будши маніфестацією й демонстрацією якогось великого живого шматка нашої доби—творчість Гросса стала великим мистецтвом. Ім'я Гросса—одиноке ім'я визначного художника, яке післявоєнна Германія широко переплеснула через свої межі і до якого—далеко по-за цими межами—уважно придивляються. Гросс художне явище всеєвропейського, а не вузько-німецького масштабу. За Гроссом творить нині багато художників і у Франції, і в Іспанії, і в Чехах. Графіка Жана Коктовея під впливом Гросса. Творчість славетного антимілітариста Франса Мазрееля—графіка багато старішого за Гросса—по суті підійшла своїми дорогами до його орбіти. Але коли говориш за великий європейський розмах Гросса, одразу бачиш, що річ далеко не в технічних тільки його досягненнях. Творчість Георга Гросса—перш за все—прийняла Європа, як соціальну маніфестацію олівцем, як один із жестів (щоб не сказати—документів) нашої епохи.

Тому якось ніяково починати рекомендацію творчості Гросса міркуваннями про його естетичний родовід, про школу його художніх способів. Не естетична школа, а сувора школа соціально-політичної дійсності—от атмосфера, що в ній виховався й викувався талант художника. Це було—розірване гудінням панцерників—повітря Германії в часи війни й після війни. Тої Германії, що за висловом одного її

політика, замінила „нескінченний жах“ війни „жахним кінцем“ Версальської згоди. Голодні, але дисципліновані маси під п'ятою Людендорфа, тисячі й тисячі інвалідів, що простягали по милостиню свої обрубки на гладеньких вулицях Берліна, одинокий мужній голос Лібкнехта, матроські бунти, спартаківські барикади, розпач переможених, обезголовлених робітничих кварталів, карні експедиції кривавого пса— Носке, генеральські путчі, зловісний танець знеціненої марки і хвацький танець шиберів з шелепотінням доларів в нахтлокалях, голодні нічні ряди матерів за краплиною синього молока і зрадницьке братання Стиннеса з Лушером—от відки черпає свої теми і от над чим гострить свій оливець найреволюційніший художник Германії.

На вулицю, на площу, до плаката поривається рисунок Гросса. Його рисунок хоче слугувати бойовій листівці або одноденній газеті, розліпленій по збунтованих вулицях з закликком до помсти й боротьби. І не „естетикою“ салонного масштабу і навіть не „політикою“ кав'ярняних балакунів, що пережовують разом з ранішнім сніданком міркування газетної передової,— а справжньою політикою, великою політикою центральних площ і робітничих кварталів дихає кожен штрих його оливця. Гросс—соціально-політичний карикатурист епохи імперіялістичної війни і класових боїв пролетаріяту за європейський жовтень. Гросс—карикатурист нового, нашого табору. Його оливець не є оливець „стороннього спостері-

гача“. Художник не сів коло столика блазованого скептика, а виразно став на нашому боці барикад. Гросс вірою і правдою служить політичним лозунгам нашого дня. Цим він відрізняється від багатьох інших гострих політичних карикатуристів, для яких, як сказав Флобер,—„la politique est faite pour la canaille“ і які тільки тому охочі до „політики“, що вона дає можливість осудливо малювати пики всіляких каналій. Германія мала перед війною кваліфіковану, мистецьку школу соціальної карикатури—богемську школу часопису „Simplicissimus“, з графіком Heine на чолі—учеником Бердслея. Але як різко пориває бойова, агітаційна, сувора, непримиренна карикатура Гросса з традицією віньеткових карикатур „Simplicissimus’a“, з їх скептичним цинізмом, з їх однаковим пожадливо-іронічним реєструванням як жіночих dessous, так і соціально-політичних скандалів. Сатиру „Simplicissimus’a“ цілком приймали широкі міщанські кола Германії. Недурно тираж цього часопису так підтримувала дрібна й велика буржуазія. Карикатуристи „Simplicissimuss’a“, як і інші карикатуристи останньої епохи від Caran d’Ach’a до Ропса—тільки лоскотали нерви міщанству. Вони не били його конкретно. Вони то підіймали питання про міщанство до рівня космічної трагедії, а то знижували його до рівня двохспального анекдоту. Їх сатира була, не влучаючи: то перелітала, то не долітала. За те сатири Гросса абсолютно не приймає і не розуміє міщанин. В кожному разі вона не „лоскоче“. Це сатира кла-



Два світи

сового ворога, не абстрактного ворога, а конкретного, видимого, що став віч-на-віч. Ця сатира кричить не про „жах“ взагалі в прекрасному—космічному стилі декадента Мунха, а конкретно показує жах сьогоднішнього політичного дня,—жах, що його завтра має ліквідувати пролетаріят. Малюючи пики й свинячі рила буржуазії, що оточують нас нині („Das Gesicht der Herrschenden Klasse“) Гросс не вдається в містичну розпач, ні,—він зараз таки услід за тим творить другий альбом рисунків, яким упевнено прерікає: *Ausrechnung folgt!*—Помста близько! Чи не тому найавтентичніший орган німецького міщанства „*Münchener Zeitung*“ так щиро 1920—21 року називав творчість Гросса—„*Bordellen und Irrenhaus*“ (домом для божевільних і публічному домом). Калібан не хоче пізнавати в свічаді свого відображення!

Міщанство відвертається від Гросса, але за те робітничий клас має його за свого. Не вважаючи на дадаїстські відхилення в Гросса, не вважаючи на залишки богемської, інтелігентської психології, що коли-не-коли озиваються в німецькому карикатуристі, не вважаючи на загальний потяг пролетаріату до барвистого реалізму, Гросс—робітникові свій чоловік. Гросса загартувала наша сувора епоха. Хіба не та загартованість вабить робітників до його рисунків? Гросс не еkleктичний,—він однодум, однолюб, однопартійний. Він незмінно б'є в одну точку. Гросс не скептичний скептицизмом інтелігента, що боїться жити й боротися, Гросс не цинічний—цинізмом після-



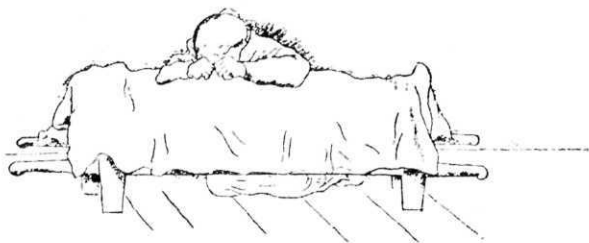
обідньої надхи. Але він уміє бути саркастичним, він уміє „зривати запони“ і, певна річ, не на те, щоб посміятись. Його дотепи, властиво, дуже похмурі й страшні. Ось на тему про згоду: намальовано кладовище й підписано: „цим згоду забезпечено“. Ось моторозна картина розстрілу, а під нею глузливий підпис з старого німецького гімну: Lieb' Vaterland, magst ruhig sein! Або, прим., інший рисунок з підписом „Licht und Luft für Proletariat“—і... вузьке подвір'я коло тюрми, де, підскакуючи, бігають політичні в'язні, користаючи з десятихвилинної прохідки. Такий його стиль. Сатира Гросса здається занадто гострою, занадто виразною, занадто незграбною, позбавленою нюансів. Заразом вона дуже раціоналістична, як підручник політичної економії. Вона агітаційна, як популярна брошура. Але в тім її історична роля.

Гросс простий: „простий, як мукання“. Простий, як бойове гасло. Його лінія завжди проста лінія—завжди найкоротша відстань між задумом і виконанням. Його рисунки межують із схемою. Але не проста ця простота. Хто говорить, що його рисунки—дитячі, той говорить дурницю. Нічого спільного з умисним інфантілізмом декаденства (що характерно, приміром для іншого сучасного німецького графіка Поля Клее) у Гросса нема. Не інфантілізм, а примітивізм. Мудрий примітивізм тих часів, коли історія філософує не ліберальними передовими статтями, а рушницею й молотом, розколюючи людство на два фронти „останнього й рішучого бою“.

Певна річ, творчість Гросса зовсім не вичерпується голою політичною карикатурою. Свою художню діяльність Гросс почав з моторошних урбаністичних мотивів: глибоко понурими картинами передмість і провулків, портретами сласних убійників, проституток і нічних фланерів, картинами похорон—на тлі гомінких площ. Ще 17-го року Гросс дає синтетичну картину капіталістичного міста—своїм рисунком—„Германія—Зимова казка“. Вивчаючи цю картину, ми в ній бачимо зарідок всіх дальших тем і досягнень Гроссових.

Але цього першого періода своєї творчости Гросс ще перебуває під владою імпресіонізму і первісного кубізму. Правда—його бунтівничий настрої проходився й тут. Він не смакує в капіталістичному місті. Але бунтівничий настрої дано в дуже занепадному колориті.

Час після війни змиває остаточно занепадний колорит і разом з тим збільшує загальну понурість настроїв Гросса. Рисунок робиться гостріший, чіткіший, виразніший. Коли не зважати на окремі умисно дадаїстські виступи Гросса, туманна символіка остаточно зникла. Гросс виходить на вулицю й пильно вивчає міські сценки фізично покаліченої, духовно згвалтованої Германії, сценки післявоєнної „ідилії“, які під його олівцем стають такі реальні, що межують з фантастичним. Він пильно вивчає „обличчя класи, що панує“. Не обличчя, а багато облич, або правдише — пик. Тут Гросс доходить найвищої майстер-



Ось звідки беруться зиски

ности. Кожне обличчя, кожна пика (чи то пруського вахмістра, чи клієнта нахтлокалів, чи просто банкіра-шибера)—це шедевр вживленого туподумства, кретинізму, самопевності й солодійського самовдоволення. Від тих пик не сила одвести очей. Вони залишаються в пам'яті назавжди. Кожне має печать вирідження і кожне разом з тим глибоко індивідуалізоване.

Обличчям робітників менше дає уваги Гросс. У своїх роботах в цій частині Гросс старається показати, як почуття покори на обличчі німецького робітника заступають почуття обурення і заклик до бунту. Гросс не ідеалізує робітника. Він бере його знов-же у звиклому сатиричному розтині. Але це сатира свого художника, що йде нога в ногу з пролетаріатом.

Однаке, найулюбленіший мотив Гросса,—це зіставлення двох світів, двох полюсів. Найтиповіший рисунок Гросса підписаний „5 год. ранку“. Вгорі—робітники йдуть на роботу, далі—в нічній корчомці п'ячать з жінчинами буржуа, і на передньому плані ригає п'яний тип, якого обличчя так і врізується в пам'ять. Це буржуазне блювотиння, якого взагалі так багато в рисунках Гросса—залишає тяжке враження. Гросс занадто вже віддає уваги всіляким подкидам та всілякому блювотинню. Гросс дуже понурий художник. Коли в сфері тематики потрібно паралелів, то ми-б зрівняли Гросса не з декадентськими художниками кінця ХІХ віку, що стилізували



П'ята година ранку

„жах“, а з славнозвісним Гойєю, який через смугу французько-іспанської війни прийшов до своїх „Los desastros de la guerra“ і до страшних портретів „Sarcóficos“, а ще краще було-б порівняти Гросса з старим Йоганном Брегелем, автором „Війни грубих і худих“. Понурість Гросса—це понурість переступної

германської дійсності, що не діждала ще жовтневого розв'язання дошкульних питаннів.

Марно було-б міркувати про те, чи є Гросс пролетарський художник? В кожному разі, він—художник по стороні пролетарських, комуністичних барикад. В переджовтневій Германії це—повна ідеологічна атестація. Певна річ, коли пролетаріят переможе в загальноєвропейському масштабі, він змагатиметься до багатії на кольори, повнокровної романтико-реалістичної живописи, він захоче як-найхутче забути буржуазне блювотиння, і незграбні штриха Гросса будуть йому здаватися занадто жовчними й скупими. Але ці злостиві штрихи визначного художника післявоєнної революційної Германії ще довго будуть хвилювати й притягати до себе очі пролетарів усіх країн, закликаючи їх до останніх, рішучих і невблаганних класових боїв.

*А. Лейтес*

## МИСТЕЦТВО В НЕБЕЗПЕЦІ

Орієнтаційний нарис

Тяжка то справа—дійти правдивого висновку, розглядаючи сучасне мистецтво, бо дика й переплутана його істота.

Суперечності й немилосердна боротьба всіх з усіма, що ними характеризується наш час, характеризують і устремління з мистецького поля, що теж багате на суперечності. Якже, одначе, виглядає мистецтво нашого сьогодні?

*Перший план.* Вступімо лишень на арену мистецтв.— Від патетиків, аж до клоуна-ексцентрика, вовтузиться й галасує там своєрідний народець — часто легковажність і втішна посмішка, але одночасно й сморід та боротьба, аж до переломленого пензеля й зігнутого конструктивістського циркуля. Виробництво — реклама — галас, поруч з аристократичним нелюдимством, цілковитим покладанням на божу ласку та прокльонами на адресу всесвіту. Індивідуальна розмаїтість, аж до академічних майстерень. Геть-усякі книги з мистецтва, всіх зразків

і форматів: трьохкутні, квадратів, довгасті,—що по-бивають одна одну, що повні різних проблем і теорій. Згодом, поміркувавши, кінець-кінцем запитуєш себе: хто-ж має правдивий погляд на мистецтво?

*Огляд.* Одне якесь угруповання, відкинувши будь-яку традицію, бере до рук своє виробниче знаряддя й починає з диким надхненням малювати, але малювати ще більше по-дикунському, ніж це робили найпервісніші дикуни. Інші ретельно додержуються готики й пересякнуті до краю католицтвом. Єсть угруповання, близькі настроями до сіоністів чи будистів. Ще інші являються, як носії старо-тосканської школи і, під впливом старих майстрів, дають дотепні речі, до краю великопанські й витончені, або, вивернувши голову, готують кольорову яєшню, підсмачену злегенька паризькою підливою. Тут і кубісти знову-таки зі своєю невмирущою гітарою, що не хочуть умирати, хоч і підвищився останніми часами курс на класиків, хоч і починають поволеньки вставати зі своїх домовин Енгр, Флакман, Пусен та Дженелі. Далі футуристи, прихильники симультанізму й аматори шумової музики. А то ще інші, що перемішують манеру староруської школи з підсолодженим кубізмом. Де-які утримуються,—мовляв, шляхетніше заждати взагалі що до різних новацтв та експериментів; вони доброзвичайно жують свою домашню їжу, до якої вже звикли. Для їх, як і колись, новина оптичні закони й кольорові винаходи імпресіоністів (наприклад, різбарська



манера японців, Фузі-Яма<sup>1)</sup>), що її розглядають крізь рибальську сітину, досвіди пуентелістів та нео-пуентелістів). Інші присягаються на Лайблевім, Ленбаховім, Менцелевім або Дефрегеровім попелі, і цю набоженську ідилічну рису особливо цінують широкі кола на Південній Німеччині. Потім стовідсоткові німецькі малярі та розмаїті кустарі, що не зважаючи на авто та радіо, й досі ще глибоко вірують у відьом, фей, лорелеїв та нічних примар.

Варто згадати про майстрів великого гуртового портрета, офіційних картин, коней на ввесь зріст та мадон. Це люди вельмиповажні, обвішані орденами. Праці їх визнають і цінують добрі десять тисяч „верхів“.

Але-ж чия, нарешті, думка правдива? Які погляди вірні? Як виявляють себе сьогодні художники, ці найтонші нерви суспільства? Як і де виявляються їхні впливи?

*Курс знижується.* Не було ще часу, що ставився-б так вороже до мистецтва, над теперішній, і ворожість ця припадає на пересічний тип людини, яка твердить, що їй байдуже до мистецтва, що любісінько можна прожити і без його. Те, що завше розуміють під словом „мистецтво“, свідчить про одне його найдавніше завдання,—завдання заспокоювати образотворчий голод, який є в людини. Нині цей образотворчий голод у маси далеко силь-

---

<sup>1)</sup> Фузі-Яма, гора в Японії,—улюблений японськими художниками мотив.

ніший, ніж був він будь-коли, і виявляється він до-нині невидано й нечувано. Заспокоює цей голод не те, що ми звичайно іменуємо мистецтвом,—його за-спокоює ілюстрація, фотографія й кінема-тограф. От що відповідає теперішній мистецькій потребі.

Відколи винайдено фотографію,—почався присмерк мистецтва. Воно втратило свою роль кореспондента, репортера. Для своїх романтичних прагнень маси знаходять задоволення в кіно. Кохання й потяг до невідомого мають у кіно багату й розкішну страву: імператора в циліндрі й без циліндра, убивцю Гаармана, спортове свято й урочисте відкриття якогось монументу—все, що ти хочеш, знайдеш тут.

*Чаплін пере-магає Рем-брандта.* Звичайно заперечують, що не лишень у щойно згаданім полягає суть мистецтва, бо вона полягає в тім, як бачить художникове око і як цю видимість художник відображує,—що головна річ, ніби-то, душа. Це те саме, коли-б ми визнали, що сьогодні в мистецтві немає ані трішки репортажу. Отож, коли ви хочете знати, як виглядає світ, ви йдете до кіно, але ніколи не на художню виставку, бо в кіно можна знайти добру половину мистецтва, а може, навіть, і більшу його половину. Для тих, хто не хоче на це погодитися, лишається переховувати тонше, ускладнене, шляхетніше мистецтво, ніж воно було за наших прадідів, коли мистецтво служило справі інформації одночасно про цей і той світ.



Сучасна вулиця Німеччини

*Краща половина.* Людський дух в справі техніки бадьорим кроком ступає наперед. От уже фільмова частина мистецтва пориває звязок з полотняною рамою. Сьогоднішня мистецька продукція лежить добре схована в невеличкім бляшанім барабані, де схороняється фільмова стрічка, і впливає одночасно в Нью-Йорку, Лондоні, Парижі, й так саме успішно по найдальших провінційяльних містах, а в цім до певної міри також її велика перевага.

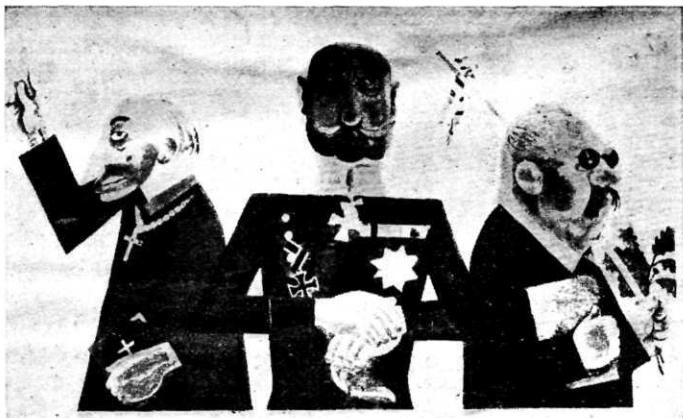
Навпаки, яким доморослим й старим виглядає процес творення олійної картини, яким несучасним! А в фільмі й робота значно свіжіша, й виконання його не звязане з тим чи иншим ступнем надхненности та осяяння поодинокі людини; тому, що над фільмом працює багато людей, фільм дуже легко набуває соціально-чинного характеру, що отут вже до нього годі дорівнятись індивідуальній ручній художниковій роботі.

До речі скажемо, що в проблемах руху й світла для фільма немає тих труднощів, які навіть найсміливіші й найдотепніші досвіди живописців та рисувальщиків не розв'язують, а лишень натякають на їхне розв'язання.

Що проти бурхливого моря на фільмі те саме море, відображене через живопис на великім полотні?...— Нудна старанність, ще й добре, коли хоч це.

І треба сказати, що багато наших художників це передбачали. Вони визнавали за технікою могутні репродукційні можливості і вставляли в свої картини

знимки з натури; пірнувши в середину своєї істоти, вони одразу починали мріяти про цей світ, про реальні речі. Душа також мусила бігти. На цьому полі змагалися й експресіоністи. Чесні й досить талановиті люди.



Ворогуєм з СРР. Ми вкупі всі, ми всі тепер

*Душа  
також  
біжить.*

Але були угруповання, які визнали, що так справа не посунеться наперед, що душа аж занадто хисткий образ,—і вони палко накинулися на іншу проблему. Симультанізм, рух, ритм! Це була, звичайно, даремна річ—ідеалізм, бо-ж симультанізм й суть

руху можна відобразити живописними засобами лише сь як-так.

Але-ж цим покладено підвалини нового пізнання. Йшли далі й конструювали. Говорючи про динаміку, незабаром визнали, що в сухих інженірних кресленнях динаміка відшукала своє місце й безпосередньо втілювалася.

*Циркуль і лінійка вигнають душу.* Циркуль і лінійка вигнали душу й метафізичні мудровання. На сцену вийшли конструктивісти. Вони придивляються як-найчесніше до сучасності. Вони не біжать до метафізики. Їхня мета вільна від давніх архаїчних забобонів, що не відповідають сучасній економіці. Вони хочуть річевости (Sachlichkeit), вони прагнуть працювати для повсякденних фактичних потреб. Вони знову вимагають контролю над метою художньої продукції.

На жаль, на практиці конструктивісти роблять помилку—вони не досягають поставленої мети, бо хапаються переважно за те, що їх залишає поза сферою мистецької чинності. Вони забувають правило, що єдиний тип конструктивіста є інженір, будівник, токарь-металіст, тесля або, коротко кажучи, технік. Вони гадають, що перетягнуть цих правдивих конструктивістів на свій бік, а насправду самі є лише їхнім відбитком. Найчесніші серед їх відкидають набік так зване мистецтво, й починають дошукуватись правдивих основ конструктивізму, та сполучувати його з технічним знанням. Але й тоді вони ще сил-

куються врятувати прекрасне слово „мистецтво“, і цим саме компромітують його.

*Незручно сидіти.* Меблі з Ваймарської меблевої майстерні<sup>1)</sup> ніби насправду прекрасно конструйовані, але приємніше сидіти на якімсь стільці, що його зробив невідомий тесля за фабричною технікою, бо стілець цей геть зручніший сидіти, ніж надуманий сибаритом-конструктором меблів, замріяним на технічній романтиці. Конструктивізм своїм логічним розвитком штовхає художника до праці над сучасною формою. Він веде до професії інженера, будівника й техника, правдивого творця наших часів. В Росії ця конструктивістична романтика має ще глибокий зміст й справді більше соціально підперта, ніж у Західній Європі. Там конструктивізм частково і цілком є природним відгуком на могутній натиск щойно розпочатого індустріального відродження. Там для селянина електрична провідка, а також й червоний трактор та турбіна, — подія, щось нове, ще нечуване. Там навіть платонічно виповнений машинними конструкціями полотняний квадрат має більшу доцільність, ніж мав-би в Західній Європі. Величчя й могутня сила машинової естетики здається незнайомим з її таємницями чимсь близьким, спільним з чарівними таємницями небесної техніки, і такі люди більше відчують цю велич техніки, ніж пізнають її розумом. Художник є там (може по-

1) У Ваймарській майстерні працюють митці-конструктивісти.

засвідомо) посередником і пропагандистом ідеї індустріального поступу.

Від художника до технічного студента. Так то де-які, захоплені майже по-чутливо красою техніки, стають „конструктивістами“ під впливом мистецтва.

А на Заході мистецтво вже не може ставити собі такі завдання. Тут техніка не потребує пропаганди через мистецтво, бо вона вже давно стала тут загальним надбанням широких міських й селянських мас.

Але що-ж робити, коли так? Все сказане перед цим, допроваджує до єдиного розв'язання справи, до ліквідації мистецтва. Тільки і це гасло не задовольняє. Так у чому-ж річ? Здається, що згадана до речі „душевність“ може набирати у мистецтві ще й іншого змісту, який дозволяє залишатися художниками не тільки людям із запамороченими головами, і це зовсім не той нахил до старого людського прагнення, що кличе людину навіть при найбільших злиднях творити лишень так, як творять художники. Вони непохитно вірять у те, що є речі, про які може розповісти тільки художник і про які конечно треба розповісти. Ці люди, часом невизнані сучасністю, живуть надіями на прийдешнє: може-ж прийде той час і те покоління, що оцінить їхню творчість, хай це буде й після їхньої смерті.

Виставки і за минулі сто років і, навіть, за наших днів часом несподівано виносять на хвилі слави ім'я того чи іншого художника, „невизнаного“ за життя,



і так само несподівано оживлює ця слава мистецький ринок.

Віривши, що творять вічні цінності, мають вони силу безжурно зносити байдужість або невизнання їх сучасниками. Доводиться часто й густо спостерігати й дивуватися, що певна кількість високо-розвинутих людей ціле своє життя марно працює, звязавши себе мріями про майбутність і вічність (це коли їм пощастить уникнути щоденних турбот про шматок хліба). Найщасливіші серед них ще за життя углядають де-які свої твори на стінах приватних галерей, а то й музеїв.

А хіба розглядання нас у якихось галереях є вже мета наших устремлінь?

*Глухий за-зубень.* Тут глухий зазубень: художник, що переносить матеріальні злидні, часто й густо хоріє на ідеалізм, на своєрідне надхнення за рахунок майбутнього й вічності.

Проте для нас важлива річ установити, що власне розуміє художник під словом майбутність. Те, що він, працюючи над мистецтвом, не гадає бути визнанням у найближчі часи, — річ зрозуміла. Коли-б людство на завше залишилося таким самим, яке воно було за життя художника, то художник не мав-би жодних підстав для своїх мрій про прийдешнє визнання. Отже людство мусить якимось відмінитися. Це мовчазна надія кожного художника, що покладається на прийдешнє визнання, це надія, що люди відшукують нові масштаби і нові погляди, і напевне-б ху-

дожник допомагав прискоренню цієї зміни, бо від цього залежить успіх його творчості. Так, є багато переконаних, що досягнуть цього через свою творчість, хоча й безоглядно містичну.

От чим пояснюється парадоксальний факт, що анемічні, патлаті, дивні люди, мешканці мансард по наших великих містах, диваки, що й кішки не зобидять, що бояться жінки швайцара, як нічим мучаться й вагаються над тим, чи служить їхня творчість прогресові, чи ні.

*На юрищі.* До цього своєрідного племені належав колись і я. І хочу на прикладі свого життя показати, оскільки сильне те революційне почуття, що штовхає художника наперед, штовхає його працювати, незалежно від наслідків цієї праці на ближчі часи.

Досить довго вважали, ніби то правдивий художник мусить бути придуркуватий. Чи-ж так? Не беріть на увагу емпіричної мудрости, не вважайте, що художники є квіти всієї нації.

*Малювати й надіятися.* Чи мають право ці „квіти нації“ обмежуватися лишень на культивуванні свого власного почуття, а щодо решти залишатися нечутливими бовдурами, без жодних знаннів і пізнання? Коли це так, то мають рацію ті художники, які думають, що бути революційним,—це значить рік-у-рік малювати й надіятися на краще майбутнє. Я, одначе, гадаю, що на це вони не мають найменшого права, що художник мусить

все поповнювати й поширювати свої знання, не зупиняючись, навіть, перед небезпекою стратити здібність дуже любити й натомість навчитись дуже ненавидіти.

*З власного досвіду.* Коли я почав свідомо сприймати й переживати світ, я незабаром викрив, що різнобарвність і вилиск життя виглядає не так то й гарно, коли до його уважно приглянутися. На ті часи я був найзаглибленишим ідеалістом, та ще й з романтичними настроями. Переоцінював я мистецтво й приходив до двоїстих та цілковито дивацьких висновків. Я ненавидів людей. Я все розглядав із свого ательє на горищі. Піді мною й наді мною,—дрібні буржуа й домовласники та дрібні крамарі, що розмови й ідеї їхні були мені огидні. Так я став справжнім мізантропічним і скептичним ідеалістом. Тодішні мої малюнки також позначено цим ненависництвом. Щоб дійти стилю, гідного відображувати гостро й незабутньо шорсткість та бездушність моїх об'єктів, я вивчав художні устремління у всій їхній безпосередності, приміром, копіював в убиральнях фолькльорні малюнки, бо вони, здавалось мені, відображували й найдостотніше передавали дужі й міцні почування. Цікавився я й дитячими малюнками через їх однозначність. Так я поступово прийшов до чіткого й твердого стилю, що його тоді так потребував для відображення своїх спостережень над людьми. Одначе, в цьому тоді була й небезпека, бо я, так стилізуючи, міг на малюнкові захолюнути.

*Вивчення природи.* Щоб протистати цьому, я почав ретельно вивчати природу, якою певний час нехтував. Я захоплювався й дивувався, розглядаючи японські речі, що на їх відбилися безмежно старанні спостереження природи. Я визнав, що японські гравюри на дереві бувають життям і особливо вподобав їх мотив—переважне відображення щоденного буденного життя. Але залюбки розглядав я й старі примітивні гравюри на дереві, і визнавав за примітивною рисовою технікою промовистість, що біла в очі зі старих гравюр. На вулиці, в кафе, у вар'єте то-що, робив я свої нотатки й шкідли, і часом удома аналізував їх та записував свої враження. Тоді ще, перед війною, я мислив про велику роботу на три томи на тему: „Незграбність німців“. Але справа далі вступного розділу не посунулася.

Переїздом я побував у Парижі. Особливого враження Париж не зробив на мене, і я ніколи потім не поділяв надмірного набожества до цього міста.

*Люди—свині.* Перед війною—мої міркування, коли їх коротенько сформулювати, так виглядали: люди—свині. Всі розмови про мораль—обдурювання, витворене спеціально для дурнів. Життя доцільне лишень, ако задоволення голоду їжею й жінками, поза цим воно порожнє. Душі немає. І в моїх творах відбилася величезна огида до життя, але ця огида все-ж була менша за цікавість до подій. А коли огида набувала надто великої сили, напивався п'яним.



Ринок м'яса

*Великий час.* Війна показала мені, що маса, маршируючи під впливом преси й військового галасу улицями на фронт, була власне безвольна. Воля державних діячів і генералів перемогла

її. Почував я цю волю й на собі, але мене не зачипило військове надхнення, бо бачив під загрозою свою індивідуальну свободу, що в ній прожив до цього часу. Мені забажалося жити оддалік від людей та їхніх установ—і я уникнув небезпеки: мене не затягли примусово до військової верстви ненависних людей.

*В мундурі й при краватці.* Зненавида моя скупчилась на тих, що хотіли мене примусити до цього. На війну я дивився, як на одну з велитенських форм найогиднішої боротьби. Як не дивно мені було, але я побачив, що є люди, які не так то глибоко захоплені війною. Цих людей я ненавидів менше за інших, і почуття самотності поволеньки згладилося. Салдатське життя спонукало мене де-що змалювати. Ці малюнки для де-яких моїх товаришів були справжньою радістю,—вони поділяли вкупі зі мною мої почуття, і це мені було значно приємнішим і дорожчим, ніж визнання того чи іншого колекціонера картин, що цінував їх власне зі спекулятивного погляду.

*Починається ранковий присмерк.* Уперше я став малювати не за-ради власної приємності. Тепер я малював свідомий, що інші люди поділяють мої думки, що й інші, так само, як і я, переживають і почувають. Я почав розуміти, що є вища мета за роботу для себе, або для крамаря картинами. Мені забажалося працювати ілюстратором-журналістом. Високе мистецтво, оскільки воно прагнуло відобразити красу

всесвіту й нічого більше, ще менше прибавлювало мене, ніж перед цим. Мене потягло до тенденційних художників і до моралістів: Хогарта, О. Дом'є, Гойя й до ідейно рідних їм майстрів. Дарма, що саме тоді мене дуже цікавили аж надто палкі дебати поміж новими мистецькими напрямками і що мене трохи непокоїли формальні справи в цих дебатах,—я одначе не міг поділяти загальної байдужости мистецьких верств до тогочасних суспільних подій та явищ. Я малював і писав картини наперекір суспільній тогочасности, силкувався в своїх працях відобразити тодішнє суспільство до краю огидним, хирявим, калікуватим і брехливим, бо таким воно справді було. Значних успіхів тоді мої праці не мали, та я й не сподівався й не мріяв про це, але почував себе безперечно революційним, бо вважав свої малюнки голосом небес.

Через війну в цій справі серйозні зміни не сталися. Я залишився навіть до своїх друзів таким самим неймовірним, бо дружба не відповідала моему світоглядові, а я не бажав утворювати собі жодних ілюзій. Хоч я й чув про революційні течії та угруповання, та на жаль ніколи не мав з ними будь яких стосунків, бо ставився до їх скептично, адже для цього вистачало лишень поглянути на S. P. D. (німецька соціал-демократична партія—меншовики), що прагнула до брацтва всіх народів і одночасно голосувала в райхстазі за військові кредити. Така була справжня дійсність.

*Дада й  
брюква.*

Коли я здихався касарні й став цивільною людиною, пережив у Берліні дадаїстичний рух, що припав у Німеччині на час голоду.

Цей німецький дадаїстичний рух пішов з переконання, що вірити, ніби-то дух або взагалі будь-які духовні сили керують всесвітом, є цілковите безглуздя. В цьому я переконався одночасно зі своїми товаришами. Та й справді—Гете в барабаннім громі, Ніцше в похіднім жовнірським ранці, Ісус в окопі, а тоді-ж були люди, що вірували в самостійну силу духа й мистецтва!

*Ісус в око-  
пі.*

Дадаїзм у Німеччині був єдиною поважною течією за останні десять років. Не посміхайтесь,—після цього руху всі інші „ізви“ мистецькі зробилися маленькими передчорашніми пригодами в ательє. Дадаїстичний рух повстав не штучно, ні, він органічно виник, як реакція у відповідь на ідеалістичні устремління „святого“ мистецтва, що виливалось у мрії про куби й готику в головах його прихильників тоді, коли військові генерали писали картини людською кров'ю.

*Дада ни-  
щить щурів.* Що-ж робили дадаїсти? Вони твердили, що роздмухувати ковальський міх робітникамів все одно, що писати сонети Петрарці, чи Рільке, або драми Шекспірові, все одно, чи золотити ранти на черевиках, чи різбити Мадону, бо-ж не перестануть стріляти, не перестануть голодувати, брехати, а коли так, то навіщо мистецтво?



Чи-ж не без краю смішне це мистецтво, що воно саме вважало себе за поважне, коли жодна людина цього



На віжках капіталу

небачила? „Геть з руками від святого мистецтва“— галасували вороги дадаїзму. „Мистецтво в небезпеці“, „ганблять дух“. Таку нісенітницю верзли про дух, що найнегідніше мав себе в пресі, яка тоді писала: пропагандуйте через малюнки й ілюстрації військову позику. Про мистецтво й мова зайва,—воно раділо коли одержувало таке замовлення. Воно силкувалось

тоді затулити, зафарбувати блискучими, але оманними барвами своє правдиве обличчя, яке що-день, то більше яскріло.

*З вітрянками.* Нині я, а разом зі мною й інші основоположники німецького дадаїзму, знаємо, що єдина помилка, яку ми зроби-

ли тоді, була наша робота, та ще й серйозна, над так званим мистецтвом. Дадаїзм був наскоком, що його зробили з ревом, висвистом та глузливим реготом виходці з дрібно-буржуазної верстви, що повисла в повітрі між класами й не могла взяти на себе відповідальності перед життям великого масштабу. Ми виразно бачили всі потворні прояви суспільного устрою, що панував тоді, й висміювали його. Але ще не бачили ми тоді, що за цим суспільним устроєм стоїть ціла система.

Близька революція дозволила поступово усвідомити всю згадану систему. Сміятися уже було ні з чого, на черзі стали поважніші проблеми, ніж проблемами мистецтва, і коли-б воно хотіло далі заховати будь-яке значіння й силу, воно мусило підпорядкуватися до цих проблем. Ми зрозуміли й визнали свою тодішню роль, яко завдання творити мистецтво тенденційне, до послуг революції.

*Розвидняється.* Вимоги тенденційності мистецтва ще й нині спричиняють серед мистецьких верств, може навіть більше, ніж раніш, обурені й цілковито безпідставні закиди. Хоча й визнано, що завше, за всіх часів, значні твори були

тенденційні, але в цих творах цінують звичайно не їх устремління, а формальні, суто-мистецькі властивості. Згадані мистецькі верстви цілком заперечують, що за всіх часів всяке мистецтво було носієм тенденції і що відмінялися лишень характер та виразність цієї тенденції.

*Все тенденційне.* Може художники самі не завше свідомі того, що їхні праці тенденційні, але це суті справи не змінює. У кожного художника, коли розглядати його творчість цілком, у взаєминах зі всесвітом, можна віднайти якісь тенденції. Однак є художники, що силкуються свідомо уникнути тенденційності, і підкреслюють це. Вони цілком відкидають річевість, навіть проблематичну. Вони часто й густо вважають, що гідні творити з надхнення, без попередніх обміркованих намірів так, як природа, що без відомої мети творить кришталі, рослини, каміння, і всьому надає форму й колір. Вони називають свої картини незрозумілими назвами, або лишень нумерують їх числами. В цьому, безперечно, заховано прагнення, позбавившись усіх можливостей впливу, подати чисті цінності якоїсь краси. В даному разі для малярів є лишень одне завдання—творити форму й колір. Чи вірять ці художники, що їхня творчість не посідає іншого глибшого значіння, чи вони надають своїй творчості „потоїбічного“ або метафізичного змісту, що його має викрити глядач, але безперечна річ, що вони упереджено відмовляються від ідеологічних мож-

ливостів впливу художника в галузі еротики, релігії, політики, естетики, морали то-що, вони мовчки, бай- дуже споглядають соціальні явища, а саме цим і усувають із себе відповідальність; або в тих випадках, де це роблять без упередження, через незнання чи безсилля, вони працюють марно.

*Не відпові-  
дати це-ж  
відповісти.* Тож, коли такі художники йдуть працювати на індустрію і рідну їй галузь, мистецтво, то з їх тут так само мало користи, як і з політики для ремесла. Справа полягає в обдарованні.

А що згаданий рід мистецтва робиться прибавливим, то він проліз і до літератури, і через неї пропагандує відверту бундючну байдужість та безвідповідальні ідивідуалістичні почуття.

Як-що гарненько придивитись, то ясно видно, що взаємини художника зі всесвітом завше відображуються в його творах і надають останнім тенденції перших. Отже коли комусь із художників закидають тенденційність, то ці закиди підставні тільки в тій мірі, в якій ця тенденційність та її стиль суперечать позасвідомо виявленому світоглядові художника, або-ж тоді, коли художник силкується заховати своє невміння і для цього тенденційно мотивує свій твір, чи бере для його тенденційну тему.

*Уміти не  
вадить.* Але ніколи ніхто не чув, щоб за пропаганду німецького пива, або радісного монастирського життя, зроблену якимсь



В часи страйку

метким художником, та подавали на увагу йому, що він, мовляв, пропагандує християнську віру.

Там, де нині друзі мистецтва силкуються знищити якийсь мистецький твір, принципово закидаючи йому тенденційність або сенсаційність, вони підходять критично не до самої художникової праці, а

вороже до тієї ідеї, що її художник обстоює. Художник, навіть коли він не хоче й не знає, живе в оточенні, що завше відмінює свої взаємини з суспільством, і він не мине законів його розвитку, навіть, коли суспільство, як приміром сьогодні, йде за гаслом класової боротьби. І бундючне зречення від самого себе та умивання рук все таки значить належати до якоїсь партії, бо така індиферентність і тогосвітність є автоматичною підтримкою тій класі, що тепер має владу, в даному разі, у Німеччині,—буржуазії. Решта художників цілком свідомо підтримує буржуазію й буржуазний лад, бо тільки буржуазія їм платить за роботу.

*Чий їм хліб,  
того й сла-  
ваю.* В листопаді 1918 року, коли, здавалося, починається нова сторінка історії,—абстрактний пензель художника несподівано розкрив своє серце для народу; за кілька місяців зроблено були гори червоних і червонуватих алегорій та памфлетів, що й посіли ринок. Але країна незабаром знову заспокоїлася й прийшла „до порядку“ і наші художники тихесенько вернулись знову в надземні краї: „Чого вам треба, адже ми залишились революціонерами—що-ж коли робітники цілком прохолонули. Вони геть усі міщани. У цій країні не можна робити жодних революцій“. Тож і сидять вони знову, як квочки, в своїх ательє над своїми „істинно“ революційними проблемами форми, коліру й стилю.



Хай між нами буде згода!

*Новий господар усе перетравлює.* Формальна революція давно позбулася і решток свого запалу. Новий бюргер перетравлює все, тільки й того, що кишені невеличкий збиток. Новий сучасний крамар геть інший, ніж за часів Густава Фрайтага, він холодний як лід, додержується поважної відстані, вішає у своїм помешканні навіть

найрадикальніші речі. Улаштуватись похапцем, не довго думаючи, і „не бути вчорашньою людиною“ — от його гасло. Сплющене авто — останнього зразку. Без жодних фраз про місію й покликання багатства, що ніби до чогось має обов'язувати. Тверезий, дріб'язковий бовдур, нічого невірний і без жодних ілюзій загрибуший, він знається лише на своїм крамові та банківській філософії, етиці й мистецтві, адже для всього іншого кінець-кінцем є фахівці культури, адже вони встановляють моду, а тоді все приймається, яко „належне“.

Революціонери форми й подорожувачі „до нікуди“ уміють при цій нагоді добре погріти свої руки, бо вони, власне, близька рідня всім цим панам і у всіх їх той самий індиферентизм і зарозумілий підхід до життя.

Для кої революційні завдання робітничої класи не порожня фраза, або „прекрасна, та на жаль нездійснима ідея“, того не задовольняє тихомирна робота на цим полі, чи шукання форми. Ні, той буде прагнути, щоб вилити ідею боротьби робітничої класи, той буде перевіряти значіння, вагу своєї роботи на її соціальной істотности й діючости, а не на безконтрольних індивідуальних художницьких принципах, чи на прилюдному успіхові.

*Останне коло.* Отже робимо підсумок: зміст, суть та історія мистецтва безпосередньо залежить від змісту, сути та історії суспільства. Вважаємо, що пізнання й розгляд сучас-



ного мистецтва відповідає пізнанню фактів і сукупности реального життя разом з усією його бурхливістю й розладдям. Людськість у цім столітті завоює у велитенськім маштабі виробничі засоби. Одночасно боротьба поміж людьми за володіння цими засобами захоплює що-раз ширші кола суспільства, затыгає у свій вир геть усіх людей. Є робітники, службовці, чиновники, мандрівні акціонери, підприємці, крамарі й фінансові діячі. Решта є лишень переходові щаблі між цими двома фронтами. Найгостріша остання форма боротьби за існування: боротьба людей визискувачів з людьми визискуваними, називається класовою боротьбою.

Так, мистецтво в небезпеці: сучасний художник, коли він не хоче бути подібний до людини, що біжить на однім місці, має бути сміливим, має вибрати лишень або техніку, або класову боротьбу. В обох випадках він мусить пірвати з так званим „чистим мистецтвом“. Або піти до лав, на жаль до цього часу ще досить феодально організованого війська, архітектором, інженіром чи малярем реклам, до того війська, що розвиває індустріяльну міць країни і грабує весь світ, або він, художник-критик, має відображувати обличчя нашого часу і мусить тоді виступити пропагандистом і оборонцем ідеї революції, стати до лав війська пригноблених та їх прихильників, що йдуть одвоювати собі справедливу частину матеріяльних достатків, боротися за мудру соціяльну організацію суспільства.

*Георг Гросс*







Lina 3111