

ВІКТОР БЕР

## Життя в МИСТЕЦТВО

### ПРО ДОМО СУА. Дещо про методу.

Я визнаю: в своїх "Засадах естетики" /Мур, I/ я був надто стилістичний і, крім того, деякі проблеми я відсунув убік. В кожному разі, вихідну постанову, що тоді й тепер лишається однаковою, я дозволив би собі висловити так: ніщо не існує ізольовано!..

Ця теза про неіснування ізольованого має полемічний характер. Вона скерована проти приватності, що була ідеєю й методом 19 ст., заступивши, в свою чергу, тенденцію до універсалізму, яка була властива 18 століттю.

На погляд 19 ст., природний світ і людське суспільство це - як світ, так і суспільство - множинна сукупність елементарних часток, що кожна з них в своїй приватній особистості існує в відношенні і через відношення до іншої.

Плюралістичний релятивізм становив собою властиву ознаку ідеологічного світогляду 19 ст. Наш час відкидає цей релятивістичний плюралізм. Він воліє говорити не про множинність і відносність, а про єдність, не про сукупність, а про цілість. Сполученню партикулярних віль він протиставляє ідею структури, конкуренції - план, органічності, що породжує себе з себе, організацію. Генезі протиставлено творчий акт, безперервності - перервність. Еволюції - революцію.

Наш час усуває відношення й відносність з свого поля зору. Натомість він бере речі й явища в їх структурній і, відповідно до того, плановій, отже організованій тотожності. Речі й явища він розглядає як цілості.

Ми змінюємо наш історіознавчі концепції. Своєю увагою історик переносить з часткового на суцільне, з окремої події або з сукупності подій на структурну будову епохи. Історик вивчає не відношення речей і явищ, а речі й явища, як такі, в цілковитій певності, що структура окремого явища або окремої події й структура епохи тотожні.

Від істориків ми в праві вимагати, щоб їх історіознавчі концепції відповідали поглядам не 18 або 19 ст., а поглядам нашого часу. Я хотів би бути чітким. З висловленої тези: "Ніщо не існує окремо!" я хотів би усунути прикрий присмак абстрактності.

На кінчику ножа ви тримаєте шматок масла, щоб намазати його на хліб. Чи знаєте ви, однак, що це масло не має нічого спільного з коров'ячим? Це жадне не масло. Навіть не маргарин. Це взагалі не товщ. Якщо ж і товщ, то лише тому, що йому властива хемічна формула товщу. Його зроблено не з молока, а з кам'яновугільних покидьків. Досі фабрика випускала 100 тон на місяць, тепер передбачається збільшити виробничу спроможність фабрики до 6 тисяч тон місячно. З молока роблять не масло, а сир. З сиру шовк, з молочних сколотин спирт, з спирту гуму. Ми живемо за доби синтетичних матеріалів: синтетичної бензини, синтетичної гуми, синтетичного шовку, синтетичних парфумів, синтетичного сукна. Сукно зроблено з деревини, парфуми

ми здобуто з кам'яного вугілля, так само, як і мило або анліно-ві фарби. Пласт-маси, вироблені хемічно, заступили в сучасному будівництві природну сировину: дерево, глину, вапно.

Жіночі панчохи, зроблені з природного шовку, рівноякісні панчохам з синтетичного шовку. Справа, однак, в даному разі йде не про якість, а про методу. Справа йде про методу, якою оперує сучасне історіознавство, в відміню від 19 століття. Досі історики, до якого напрямку вони не належали б, оперували історичними фактами, як природними даностями, вони описували об'єктивну даність природи. Сьогодні природа перестає бути тим, чим вона була ще вчора.

18 вік вважав воду, землю, вогонь і повітря за елементи. Лявуаз'є наприкінці 18 ст. довів, що вода жаден не є елемент, що вона не є первнем, а складнем, складаючись з двох часток водня й одної кисня, за формулою  $H_2O$ . Елементами не є вода, земля, повітря й вогонь, а водень, кисень, вуглець, кальцій, натрій, залізо, золото, уран, плутоній і т.д. Сьогодні їх нараховують 92.

Класична фізика виходила з визнання неподільності атомів. Модерна фізика вчить про його подільність. Англійський фізик Розефорд був перший, що 1919 р. розклав ядро атома.

Коли історик наших днів посилався на клімат або на середовище, на ґрунт, або на расу і кров, коли він оперує такими категоріями як народ, розвиток, безперервність, еволюція, рух, рівновага, я твердо знаю - він нічого не зробив, щоб переступити за обрії світу, витвореного класичною фізикою й класичною механікою. Він певен, що тіло при падінні завжди рухається з однаковою швидкістю, хоч модерна механіка тримається тези, висуненої Альбертом Айнштайном: тіло змінюється в залежності від швидкості.

Три засади лежали в основі класичної фізики: ідея безперервності, причиновості й субстанції-маси. Модерна фізика відкинула всі ці три засади. На сьогодні актуальною проблемою стало пов'язання філософії й фізики. Я міг би назвати кілька статей в часописах, що дискутують це питання. Видатний німецький фізик П. Йордан вмістив в грудневому другому числі "Прізма" за 1946 рік статтю: "Потрясена причиновість" з характерним піднаголовком: "Вплив атомової фізики на філософію". Цю ж проблему обговорює Еме Патрі в статті "Принцип причиновості й гуманітарні науки" /Для реву інтернаціональ, листопад 1946, ч.10.с.331-339/. Макс Вундт в кількох книжках "Універсітас" за 1946 рік робить цікаву спробу прокоментувати основні тези модерної фізики, вказуючи на їх спільність з діалектичними формулами філософії Гегеля.

Зрештою, ми мали б повну рацію визнати, що сучасна концепція атомового ядра в фізиці, згідно з якою не субстанція-маца означає матеріальну природу атома, а його структура, стоїть в безпосередньому зв'язку з філософією Гуссерля, який, відмовившись від генетизму й досліду відношень, надав перевагу, при дослідженні речей і явищ, морфологічному принципowi, тобто аналізу структури.

Фізика 19 ст. досліджувала відношення атомів, фізика 20 ст. досліджує атом, не відношення багатьох, а структуру одного. На цих шляхах модерна фізика безмірно перевершила здобутки класичної фізики в їх студіях взаємозумовленості атомів, зв'язків і взаємин атомів між собою. Атомове ядро несе в собі енергію, яка, виді-

ляючи при його розщепленні, дорівнюється 150 мільйонам електронно-вольт. Розклавши всі атоми одного кілограма вугілля, здобуваємо таку кількість енергії, що її вистачило б для океанського корабля плавати продовж десятих років.

Історіознавство, яке відмовилось од концепції безперервності для того, щоб прийти до визнання перервності, яке переглядає свій погляд на причиновість, яке різко виступає проти механістичних концепцій руху й взаємодії сил, проти еволюціонізму, проти досліду відношень в ім'я дослідження морфологічної структури речей і явищ, оперує іншими категоріями ніж ті, з якими користувалось історіознавство 19 століття. Поняття епохи є одне з найвластивіших для нього. Ми вивчаємо градацію епох в історії і градацію етапів в межах кожної окремої епохи.

Юрій Бойко говорить про нашарування: "Кожна доба, навіть протиставляючись попередній" /Рідне Слово, ч.11.с.52/ "має в собі нашарування попередньої". Це, безперечно, так, але я волів би лишитись в рамках вжитої термінології. Цю саму думку я висловив би так: кожне заперечення є разом з тим ствердженням; "не" само по собі, "не", як чиста форма негаїї, не існує; негаїя завжди є негаїя чогось; вона є формулою негативного ствердження. Як це я вже зазначив: кожне "не-А" є А, взяте в його запереченні, негативній формі. В застосуванні до зміни епох це значило б: в градації епох про кожну наступну епоху можна сказати, що вона конструюючи себе через заперечення, протиставляючи себе попередній, є негативною формою цієї попередньої. Одночасно запереченням і ствердженням.

#### МОЗАЇКИ РАВЕННИ І РІВЕЙРА

Передо мною славетні мозаїки Равенни з церкви св.Аполінарія, збудованої королем візготів Теодоріхом. Фрагмент мозаїки з VI ст., що зображує "Поклоніння волхвів". Яскрава пам'ятка мистецтва раннього Середньовіччя.

На площинному тлі площинні постаті трьох царів-магів з дарами, що їх вони несуть у подарунок немовляті-народженому Христу. Вони репрезентують собою три віки: один з них старий і сивий, другий - молодий і безбородий, третій - зрілий муж з рудою борідкою. Вони в туніках, червоних фригійських шапках і вузьких штанах, в руках тримають вази.

Туніка на першому з них пурпурово-темносиня, габована широкою смугою золотої парчі, червоний камзол, вузькі білі штани, взоровані червоними колами, червоні м'які сап'янці. На другому - туніка зелена з вузьким червоним краєм, білий камзол, брунатні штани й білі сап'янці. На третьому, тому, що з рудою борідкою, туніка біла, вона довша як у інших, пурпуровий камзол, червоні взорчасті штани і жовті сап'янці.

Завдання індивідуалізації й психологічної трактовки постатей не стояло перед майстром. Лише кольорами вбрання та приданою або відсутньою бородою відрізняються вони один від одного. Усі вони розташовані на одній лінійній площині, один за одним, в ряд, в тотожних повторених позах, з обличчями, оберненими в профіль. Вони в русі, в поривчастому стремління вперёд, але рух їх ритуально однозначний. Для них властиве однакове по-

ложення голови, корпусу, рук, ніг, складок убрання.

Майстер варіює тотожності. Він ігнорує ідею правдоподібності. Він прагне дати систему й ритм. З сполучення аналогічних частин він творить симетрію, дає композицію схематизованого креслення. Для нього існують лише довжина й височинь; відповідно до цього він і розміщує людей, квіти й дерева. Кущі квітів, троянди й лілеї, стоять по одній лінії, шерогом, на передньому плані, між ніг, один кущик, у кожного з волхвів. Так само, як на задньому плані, в такій самій однозначності симетрично, на однаковій відстані одна від одної, за спинок кожного з волхвів розташовані кокосові пальми. Пейзаж декоративно умовний, швидше символ, образ пейзажу, ніж пейзаж, якого властиво нема. Тло мозаїки одноманітне, воно суцільне й нейтральне. Пурпур царських тунік відповідає золоту тла.

І передо мною Рібейра, 1650 рік, так само "Поклоніння волхвів". Тисячоліття відокремило картину еспанця Рібейри від італійських мозаїк Равенни. Процеси переборення середньовічного мистецтва, що е т а п а м и точилися впродовж Ренесансу, завершені. Мистецтво Нового Часу оформлене й скристалізоване. Для Рібейри важить усе те, що його одкидав майстер Середньовіччя. Для нього важить природа, як об'єктивна даність, натура і натуральність, жанр, побут, композиційна правдоподібність, не умовний образ реальності, а реальність такою, якою ми її бачимо. Не інтелектуальна ідея симетрії, не принцип ритмічної схеми, не система, а точність відтворення баченого. У Рібейри світ не умовно двомірний, а тримірний. Для нього існує не лише площинність і лінійність, не лише висота й довжина, але й ширина. Картина Рібейри не розтягнена композиційно в довжину, як це є на Равенських мозаїках, але проєктована в глибину. Звідци цілковито інше розташування постатей: не одна постать за одною в лінійність шерогої послідовності їх, а компактна група.

Рібейру приваблює світ в його об'єктивній, природній, матеріальній даності. Ніщо не одкинено і ніщо не занедбано. Тло втратило свою нейтральність і свою площинність. Золото мозаїчного тла заступила брунатна пустельність гір, синява неба, за-тягненого хмарами. Пурпур залишений у Рібейри лише для темно-синьої довгої хустки Мадонни.

Дерево балки, солома ясел, штанина у пастуха, невправлена в халяву, латка на коліні виписані у Рібейри з дбайливістю фламандських майстрів. Етнографієм, соціальною характеристика деформувать традиційну релігійну тему середньовічного мистецтва. Усі творчі зусилля Рібейри зосереджені, поза розв'язанням композиційного завдання, на відтворенні хутра кожуха, шкіри чобота, складок халяви, що жадної композиційної функції не несуть, як це є на мозаїках Равенни й середньовічних ікон.

У Рібейри є природа і є людина, пейзаж і побут, речі, речовина, матеріал, матерія, сентиментально-почуттєва, психологічна характеристика зображених постатей. Мистець виходить з зорового сприйняття. Для нього стало догмою, що "людина знає лише те, що вона сприйняла за допомогою своїх почуттів". Культ почуттів, сенсуалізм є властивий для цього майстра з середини 17 століття.

Я взяв Рібейру, але я міг би вєяти Пальму Вєччє. Я міг би говорити про Рафаєля або про Рубєнєса з "своєграндіозними і рух-

ливими мізансценами, про Рубенсове "Поклоніння волхвів" з 1620 р., де є юрба, де є рух, барочна пишність убрань і найменше є релігійного.

Дві ідеї є наскрізьні ідеї Нового Часу: ідея людини й ідея природи. Виникли з протиставлення метафізичній і теологічній свідомості Середньовіччя, вони однаково властиві як Ренесансові, так і Реформації, Раціоналізмові 17 ст. й Віку Просвіти 18 ст., Лібералізму 19.ст. Гуманізм і натуралізм визначили зміст і напрямок природознавчих наук, стимулювали розквіт мистецтва, зумовили конструкцію політичних доктрин. Буржуазія, змагаючись проти феодального світогляду, творила свій власний, уже не теоцентричний, а гомоцентричний світогляд.

Ми аж ніяк не сміємо ігнорувати того, що кожне мистецтво є не лише мистецтво як таке, але й певна світоглядова доктрина. Фізицизм мистецтва Нового Часу, в протиставленні метафізичності середньовічного мистецтва, його натуралізм, природність, психологізм, об'єктивна точність відтворення людського, як природного, - усе це мистецький варіант "чистого ідеологізму", проєкція ідеології в сферу мистецької творчості. Так само проєкція ідеології, як і середньовічне мистецтво, з тьєю відмінню, що одне пов'язане, як ми вже казали, з гуманістично-натуралістичним, а друге з метафізично-теїстичним світоглядом.

Я вже згадував, мозаїка, фреска, ікона - площинні. Середньовічне мистецтво відкидає тримірність простору. Для нього проблема простору не існує. Натомість, мистецтво Нового Часу уперто і довго працює над розробкою законів перспективи.

Немає сумніву, перший час мистці Ренесансу, які свої картини малювали згідно з новими правилами перспективи, повинні були здаватися далеко більшою мірою екстатиками простору, ніж мистцями. Їх картини повинні були сприйматись, на смак глядача, що звик до традиційних способів зображення й площинного розташування постатей, дуже далекими від мистецтва, антихудожніми продуктами чистого розумування. "Ім доводилося тлумачити публіці, з яких мотивів вони почали раптом малювати за перспективою і чому зображувані ними постаті стоять на землі замість того, щоб підноситись над нею, як це було досі. І це було, зауважує К.Едмід, важніше ніж відкрити Америку" /Прізма, 1946, II, с.12/.

Можливо! В кожному разі мистці Ренесансу діяли в тому ж плані, що й їх сучасники, великі мореплавці. Колумб, Магелан, Васко да Гама були такими ж дослідниками земного простору, як Коперник, Тіхо Браге, Кеплер або Галілей дослідниками небесного простору. Проблема простору в її застосуванні до малярства, це й є проблема перспективи, над розв'язанням якої працювали мистці Доби Відродження.

Велике почуття простору керувало ними. Каталог нерухомих зір Тіхо Браге, відкриття Галілеєм Нептуна, відкриття Колумбом Вестіндських островів і Америкго Веспучі Америки, - явища одного й того самого порядку.

Середньовіччя стверджувало, що фізичний світ природи сам по собі не існує, в його основі лежить метафізичний субстрат. Воно визнавало абсолютність безпросторового й умовну замкненість простору. Просторовий світ - обмежений; йому протистоїть

абсолютна безпросторовість Божого світу, що відбитком цього останнього він є. Цілком зрозуміло, що для середньовічного мистця проблема простору, як теоретична й практична проблема мистецтва, не існувала й не могла існувати.

Натомість Новий Час свій образ світу творить, як образ просторового світу. Ідея простору набуває кардинального значення. Ньютон вважав, що, коли б зі світу усунути все матеріальне, то в ньому ще щось лишилося б і це щось — був би простір. Для Середньовіччя ознакою абсолютного є безпросторовість; За Ньютоном, простір має абсолютний характер. Усе може зникнути, тільки не простір. Матерії може не бути, простір лигиться. Так в теоретичних концепціях Нового Часу простір трактовано як фізичну реальність. Космос і простір ставали синонімами.

Абсолютизація простору, визнання простору за вищу реальність, віра в об'єктивне буття простору, — ставть істиною, однаково обов'язковою для фізика, механіка, астронома й мистця. Мистецтво Нового Часу змінює своє покликання. Воно стає мистецтвом просторового світу.

#### МОДЕРНЕ МИСТЕЦТВО Й МОДЕРНА ФІЗИКА

На виставці модерного мистецтва, улаштованій 1946 р. в Парижі в галерії Шарпанть'є, фігурували картини таких видатних майстрів, як Дерен, що має 66 років, Ван-Дон-Жан /67 р./, Сегоньяк /68 р./, Флямінк /70 р./, Руо /75 р./, Матіс /76 р./ . Наймолодший серед них, Пабло Пікасо, має 65 років. Виставка сенсорів. Модерне мистецтво за наших днів перестало бути мистецтвом молодих.

І все ж таки, не зважаючи на поважний вік мистців, які репрезентувать модерне мистецтво, виставки картин Пабло Пікасо, які відбулися за останній час, одна в Лондоні і друга в Парижі, викликали в Англії величезний скандал і такий же ентузіазм в Франції. "Весь Париж" — буквально — був на ногах в дні, коли Пікасо виставив свої картини в залах "Осіннього Салону". Лекція абата Мореля в Сорбонні минулої зими про мистецтво Пікасо збрала таку кількість публіки, що поліції довелося регулювати рух в'рби. Духовна особа, абат, член комуністичної партії, виголошує доповідь про авангардного маляра в колосальній переповненій залі університету, — це дає правдиве уявлення про те, чим є на сьогодні модерне мистецтво в сучасній Франції.

Пабло Пікасо — найвидатніший майстер Західньої Європи. Говорити про модерне мистецтво Європи — це говорити про Пікасо. В цкавій статті Г.М'є й Г.Т.Флемінга "Розмова про Пікасо" /Норддойче Гефте, 1946, 8, с.20-24, Гамбург/ значення Пікасо визначено так: "Поперше, він є прототип нового мистецтва взагалі; подруге, як такий, він поставив майже всі проблеми цього нового мистецтва; потретьє, він є творчий геній" /с.20/.

Пікасо має за собою більше як 40 років мистецької праці. Кубізм, що його основниками були Пікасо й Брак, датується 1905 роком. З тих пір творчість Пікасо зазнала чимало змін, але певні риси вона зберігла на протязі всього перейденого часу. "Кубізм, з одного боку, розчленовував давній звичний зоровий образ, з другого витворював новий спосіб будувати образ" /с.20/. "В різних численних варіантах малював Пікасо постать жінки, п р и -

родну будову якої, не кажучи вже зовсім про анатомічну будову тіла, цілком розкладено." /с.21/.

Герберт М'є шукає пояснень для мистецтва Пікасо. Він пропонує їх кілька. За одним з них, картини Пікасо з їх зміщенням й гранчастістю природного зорового образу - це "арабески"; їм властивий ритм, "структура арабського килима". Цю гіпотезу "килимового", арабсько-мавританського характеру творчості Пікасо, як еспанця Г. М'є доповнює другою, посиленням уже не на "спадковість", а на "демонію". "Ці розчавлені й поглинені жіночі постаті - образ змученого й зганьбленого душевного почуття Європи" /с.21/.

З усіх цих "пояснень", що їх знаходить М'є для творчості Пікасо, лише одне здається для мене прийнятним, таким, що заслуговує на визнання. Це - відставлення мистецької творчості Пікасо і модерної фізики.

"Паралель між модерним мистецтвом і атомовою фізикою" М'є вважає за дуже "істотною". "Модерне мистецтво й модерна фізика звільнилися від дотеперішніх гомоцентричних світовзаємин і певною мірою абстрактно й уявно зробилися принагідністю для себе самих" /с.24/.

Тут потрібні певні уточнення. Справа не йде ні про "паралель" ані про "пояснення". Йдеться про дещо інше. А саме про те, що мистецтво й фізика, цілком незалежно одне від одної, за останні 40 років, виявили тенденцію розвиватись в одному й тому ж напрямкові, - знаменний факт, що з'ясовує нам природу "доби".

Тут не доводиться говорити ні про "взаємоплив", ані про "відношення", а про "суцільність доби". Певне, що в роки 1903-1907 Пікасо не мав і найменшого уявлення про теорію квант Макса Планка і про теорію відносності А. Айнштейна, що лягли в основу новітньої фізики. І все ж таки свою творчу акцію він скеровує в той же бік, що й Планк, Айнштейн, Бор, Розефорд і т.д.

Розриваючи з поглядами попереднього часу, деформуючи зорові образи в їх об'єктивній природній даності, реконструюючи природу, працюючи над тим, щоб розщепити атом, який 19 століття вважало за неподільний, фізики й мистці спірались на категорії спільної світоглядкової свідомості.

Попередниками Пікасо в "деформуванні речі" були імпресіоністи. Сучасниками - експресіоністи. Казимір Едшмід, один з провідних ініціаторів експресіонізму, декларуючи в своїх виступах 1915 і 1917 рр. засади цієї нової течії, розмежовував новітнє мистецтво й мистецтво Ренесансу. К.Едшмід говорив про імпресіонізм в його протиставленні великому почуттю простору Ренесансу. Імпресіонізм - казав Едшмід - розкладає, розв'язує й парцелює твердження загального характеру, яке не повинно було ствердити, що Мане незначний мистець, навпаки, Едшмід вважав його за видатного творця і Сезана за майстра, що його треба оцінювати на рівні з Ван-Дейком. Він говорив не про раннє окремого мистця, але про те, що витворив час перед тим, і про те, чого прагнув, вимагав і продукував новий час. Далі він заявив, що футуризм є дальшим етапом після імпресіонізму. Футуристи розчленовували простір, переживання й почуття на дрібні уламки і тоді перегруповували їх; замість розташовувати окремі частки в їх послідовності за часом і простором, вони сполучували їх довільно, симультано, одну коло одної. Мистецтво досягало межі, за якої є вже тільки анархія. "У всьому цьому, за-

уважає наприкінці абзаца К.Едмід, було багато теорії і більше математики, ніж дійсности" /"Письменник і експресіонізм", Призма, 1946, II, с.12/.

Тут зазначено найголовніше. Мистці роблять те саме, що й хеміки. Хеміки дерево переробляють в сукно і кам'яне вугілля в товщ. Вони продукують синтетичну бензину й синтетичну гуму. Мистці творять синтетичні картини. І ті, і ті працюють однаково методою. Розчленовуючи даний образ, мистці з окремих часток конструюють новий образ за власним пляном і власним задумом. Те, що одне око знаходиться на грудях, а друге там, де доводилося б бути плечу, що обличчя пласке й безоке, перехрежене схемою площин, це відповідає творчим тенденціям доби, яка прагне технічно перебудувати світ. Просторова й часова співчленованість елементарних часток, в якій вони були дані досі, втрачає свій сенс, коли конструкція, структура й плян заступають даність природи.

Мистець малює не обличчя, а плян обличчя. Звідци антипсихологізм модерного мистецтва в протиставленні психологічному й просторовому мистецтву Нового Часу.

Те, що було так важливе для мистецтва Нового часу: принцип простору, закони перспективи, природа й людина, ідеал "природної людини", психологічна характеристика індивіда, - усе це втрачає свій сенс в технічному, пляновому, структуральному мистецтві Нашого Часу.

Чи мушу я до всього сказаного додати, що сучасна філософія так само "звільняється від класичних понять часу й простору", "переборює часову й просторову схему класичної фізики" /див. Жан Валь, Реалізм, діалектика й трансцендентність. Ворт унд Тат, 1946, I, с.21/?

### МАНІФЕСТ ФУТУРИСТІВ 1909 р., ПЕРЕЧИТАНИЙ СЬОГОДНІ

В згаданій статті Казимира Едміда "Письменник і експресіонізм" наведено маніфест футуристів. Він, безперечно, вартий, щоб його перечитати сьогодні.

Маніфест футуристів був опублікований року 1909 в паризькому "фігаро". "Ми славимо війну", проголосував Марінеті, "воєнство, патріотизм і право свободних зруйнувати те, що їм не до вподоби. Знищимо музеї, бібліотеки й академії, запламуємо герольдів моралі, жіноцтва, й богузів, що уникають боротьби". "Спортове авто, твердив Марінеті, прекрасніше за Ніке Самофракійську. Усе античне й середньовічне мистецтво, давні міста і спомини, пов'язані з давніми містами й давнім мистецтвом, треба знищити, щоб звільнити місце для нового мистецтва й нових людей, для людей, що волять жити в постійній небезпеці, весь час перебувають в русі і мешкають в будинках, подібних на куб, поставлений на один з своїх кутів, або на спіраль".

Свого часу, 38 років тому, усі ці заяви сприймалися, як снобізм, як бажання лякати буржуа, як вибрики пересиченості естетів. Пси гурманства накидалися на рокфор культури. "Гнила культура як рокфор". Ніхто не приймав їх декларацій всерйоз і не надавав жадної ваги літературному хулганству.

Сьогодні все це виглядає інакше. В зруйнованому місті 1947 року слова маніфесту звучать, як втілене прокляття, як здійснена погроза. "Треба зауважити, зазначає К.Едмід, що, хоч це було сказане задовго до заснування фашизму в Італії, воно багато в чому нагадує



те, що фашизм проповідував згодом" /с.11/.

Футуризм декларував руйніцтво, фашизм здійснив його на практиці. Так накреслюються прямі й безпосередні зв'язки, що йдуть від літературної доктрини до політичної. Новий час не існує окремо в літературі й окремо в політиці. "Мусоліні благословив ці гасла в царині політики, значає К.Едмунд, Марінеті зробився академіком і ексцеленцією. Мусоліні назвав його видатним патріотом і поетом революції" /с.11/, заснувавши спеціальну державну футуристичну Академію.

Сьогодні ми говоримо про літературу і тим самим говоримо про політику. Обмірковуємо справи політики й трактуємо про літературу. Письменник несе відповідальність за майбутню долю світу. В цьому полягає різниця між нашим часом і попередньою добою, 19 століттям яке стверджувало незалежність окремих рядів: філософії й літератури, літератури й політики, мистецтва й науки, соціальних процесів і економіки.

Маніфест футуристів я навіть не випадково. Він не є жадне пророчтво і жадна інтуїція, жаден випадковий збіг літературного тексту й життєвої дійсності. Він є характеристичним свідченням того, про що вже була мова на самому початку: "ніщо не існує ізольовано!"

---

ШАРЛЬ БОДІЕР

### СОНЕТ ХІІ

Для тебе вірші ці, щоб, як до берегів  
Майбутнього колись мое ім'я доплине  
І сповнить мріями людських сердець глибини, -  
Могутній корабель під подувом вітрів, -

Про тебе спогади, як про казки дитинні,  
Немов тишану звук, втомляли читачів,  
Щоб з гордих рим моїх звисали, мов би вплив  
Кільцем містичним хтось їх в ретязь старовинний.

Істото проклята, що їй - від дна глибин  
Аж до висот - лиш я відгукуюсь один!  
Ступавш ти услід, мов тень, химерним кроком,

І погляд твій ясний, нога твоя легка  
Тратув смертників, що їм ти все гірка,  
Мідяний янголе, статус смолоока!

З французького переклад: С.Г.