

Рк ШЧ
© 13

ЛІВ САВ'ЧЕНКО



АЗІЯТСЬКІ
АПОКАЛІПСИ



1996

ВИДАВНИЦТВО 'ГЛОБУС'

В. Д-к

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

A 486 074

Шифр РШ4 С-13 Інв. № 2480376

Автор Савченко, Яків.

Назва Азіатський апока-
ліпсис.

Місце, рік видання Київ, 1926.

Кіл-ть стор. 46 с.

-\\- окр. листів _____

-\\- ілюстрацій _____

-\\- карт _____

-\\- схем _____

Том _____ частина _____ вип. _____

Конволют _____

Примітка: 7.07.2008,

Моль-

ЯКІВ САВЧЕНКО

АЗІЯТСЬКИЙ АПОКАЛІПСИС

Видання «ГЛОБУСУ»

Київ—1926

Київ. Окрліт ч. 14658.

Зам. 711—3000

Трест „Київ-Друк“, 6-та друкарня, вул. Леніна 19,

Консервативна культура і революційне мистецтво.

«Барикадні бої» Хвильового («Камо грядеши» і останні виступи на сторінках «К. і П.»), як би не оцінювати що до самої манери провадження їх та своєрідних прийомих полеміки,—кінець кінцем мають позитивне значіння. Вони перш за все свідчать, що не все гаразд в українському революційному письменстві, а по-друге —сам факт постановки окремих мистецьких проблем і різка критика негативних тенденцій в нашій літературі,—не можуть не викликати цінних і позиточних імпульсів в напрямку усунення тих негативних явищ. Крім того, виступи Хвильового, з де-якого погляду «прочищають» літературну атмосферу, а разом і заряджають її новим ідейним змістом, чи, принаймні, міцнішою, ніж досі, пульсацією.

Це все так.

Але виступи Хвильового мають і другу сторону—*дискусійну*, і особливо в теоретичній частині їх, там, де Хвильовий намагається дати принципові постуляти теорії нового мистецтва, або, так мовити, спроектувати концепцію літературно-мистецького процесу на перехідний період з поглядів ідеологічного й формального.

Правда. Хвильовий не назвав своєї теорії—*теорією*. Він тут виявив несподівану й дивну, як на нього, *екромність*, скваліфікувавши теоретичну частину своїх виступів тільки як «*абетковий абзац до теорії нового мистецтва*» («Камо грядеши» ст. 4).

Грудно погодитись із такою оцінкою. Бо-ж який це «абетковий абзац», яка це, словом, абетка, коли автор її висуває циклічну теорію азійського ренесансу («Камо грядеши» стор. 54—55), коли він «мислить на сьогодні романтику вітаїзму» («Камо грядеши» стор. 36), визначає, що саме є азійський ренесанс, скільки часу триватиме цей цикл («великий азійський ренесанс протягнеться на кілька століть» (там же, стор. 35) і, нарешті,—які культурно-мистецькі категорії, як складові частини, мають увійти в поняття азійського ренесансу і обумовити його («азійський ренесанс—це епоха європейського відродження плюс незрівняне, бальоре й радісне греко-римське мистецтво» (там же стор. 61).

Ні, це не абетка, хоч як би вона не «скромнічала». Це—імено *теорія*, широка, з претензіями на науковість, мистецька концепція.

У ній ми вбачаємо більші теоретичні і навіть філософичні намісли. Інша річ, яка *об'єктивна цінність цієї концепції*, цеб-то, яка її наукова вага.

Не йде тут мова за терміни, а тільки за істоту їх. Бо-ж поняття «абетка» і «теорія» різні — і кількісно, і якісно. Коли—«абетка нового мистецтва»—то абетці й слава абеткова: від неї можна не вимагати солідного наукового обґрунтування, абетку легко перевірити логікою конкретних фактів з тої чи іншої галузи.

А от коли теорія нового мистецтва, та ще — марксістська, то тут уже справа складніша і відповідальніша. Теорія будується на підвалинах наукового аналізу цілої суми попередніх і поточних фактів і явищ, точної систематизації їх, вона вимагає докладної перевірки до теперешніх теорій в даній галузі, критичного освітлення їх і т. п. Теорія—наука. Тут замало—патосу, надхнення, а тим паче істеричних вигуків, чи софістики, хоч би зручної їй меткої.

Од теорії ми вимагаємо точности, аргументів, доказів.

«Документи на стіл»».

Через те то, і від теоретичних виступів Хвильового,—байдуже в якій формі їх зроблено,—не можна не вимагати того-ж самого, в гіршому разі—хоч логічної ясності і тої елементарної систематизації думок і постулатів, без яких найшляхетніша теорія зазнає сумного й безславного кінця.

Теоретичні виступи Хвильового—в цілому і в деталях—заспіль дискусійні.

Концепція азійтського ренесансу викликає лизку запитань і заперечень.

Переходимо до цього.

Почнемо з двох тез Хвильового про пролетарську культуру і пролетарське мистецтво.

Перша звучить так:

«Не треба забувати, що мистецтво—архи-специфічна галузь людської творчої діяльності, і тому розглядайте його, як «архи» і не плутайте його з загальною культурою. Говорити про пролеткульт, про пролетарську культуру—говорити абсурд, бо класова культура, це-б то сума всього утвореного зусиллями господаря становища, має консервативні тенденції: вона переконує клас в одвічності нескінченості його диктатури» («Камо грядеши», стор. 33).

Тут трудно, на перший погляд, зрозуміти, на чому стоїть логічний акцент: чи на тому, що пролетарської культури *не буде взагалі*, і через те говорити про неї—«говорити абсурд», чи на тому, що пролетарська культура *буде*, але вона матиме «консервативні тенденції», бо переконуватиме клас «в нескінченості його диктатури».

Із контексту, а також із другої тези про пролетарське мистецтво, треба зробити висновок, що Хвильовий, визнаючи мистецтво переходового періоду за пролетарське мистецтво, («отже в час цих «передешок» і

буде творитись мистецтво переходового періоду, що його ми називаємо пролетарським». Там-же стор. 33). тим самим визнає і пролетарську культуру і через те логічний акцент у наведеній тезі треба ставити на словах «консервативні тенденції», щоб то на тому, що пролетарська культура відіграватиме роллю консервативного чинника.

Добре засвоїмо цю тезу.

Друга теза, поруч з першою, так промовляє:

«Мистецтво-ж, будучи чуйною сторожкою, ідеологічною надбудовою, звільняється від цих тенденцій. Для пролетарського мистецтва принцип безкласовости безперечно зрозуміліший, ніж для інших галузів творчої діяльності. Більше того: приймаючи на увагу, що навіть у буржуазній художній творчості були елементи загально-людського визвольного прагнення, мистецтво взагалі—прогресивне явище. Отже, пролетарське мистецтво, яке ставить своїм завданням служити класові, що бореться за безкласовість, ні в яким разі, не буде відігравати консервативної ролі». (Там-же стор. 33).

Оці дві тези одразу заводять читача у темний лабіринт суперечностей і викликають здивовання перед категоричністю авторських тверджень.

Та не будемо заздалегідь дивуватись—це впадемо.

Придивимось ближче до цих тез.

Насамперед виникає кілька, зовсім логічних і до речі, залитань: 1) чи справді не можна «плутати» мистецтва, хоч яким би не було воно «архи-специфічним»—із загальною культурою?

2) Чому пролетарська культура має консервативні тенденції? і

3) Як може стати пролетарське мистецтво «заглиблено-революційний чинник» при наявності «консервативних тенденцій» у пролетарській культурі?

Спинимось на першому.

Історія мистецтва й літератури, загалом кажучи, не знає такого періоду, де-б (літературно-мистецькі явища (темії, школи, стилі, то-що) не мали адекватних собі форм загальної культури. Більше того, там, де немає хоч примітивної культури в широкому розумінні, не може бути ні мистецтва, ні літератури, бо ці категорії людської творчої діяльності можуть виникати й розвиватись тільки при наявності—гірших чи ліпших умов—першої.

Між мистецтвом і загальною культурою взагалі протягом всієї історії людства і зокрема—в межах якогось окремої доби чи країни,—існує найтісніший, органічний зв'язок. Ми цим зовсім не хочемо сказати,—підкреслюємо,—що лише одна загальна культура обумовлює форми й розвиток мистецтва, а тільки те, що вона, з одного боку—є природним і оплоднюючим середовищем, в якому виникає чи може виникнути мистецтво, а з другого,—що вона є одною з цілої суми активних причин, між собою взаємочинних і обумовлюючих мистецтво. Всі ті причини, зрозуміло, кінцець-кінцем, діють «на основі економічної необхідності», на економічній базі.

Ми прекрасно розуміємо, у всякому разі не гірше за Хвильового, що мистецтво архи-специфічна галузь,—і що до форми, і що до його психо-емоційальної природи, та це зовсім не означає, що його можна автономізувати від загальної культури—чи то, як окремий і самостійний ідеологічний процес, чи то як незалежну соціальну функцію, взагалі.

Стати на це—значить стати обома ногами на ґрунт формальної логіки, і разом із тим роздвлятись ідеологічній категорії з погляду емпіризму найгіршого гатунку.

Чому-ж саме не можна цього робити,—того що робить Хвильовий?

Тому, що *«искусство представляет собой высшее*

отражение всякой культуры». (Эдуард Фукс, «Естественная история искусств», стор. 89. Вопросы искусства в свете марксизма, ДВУ, 1925 р.).

Більш широко, але й з глибшим філософичним узагальненням підходить до проблеми нерозривного зв'язку мистецтва з культурою, видатний німецький дослідник і теоретик мистецтва В. Гаузенштейн:

«Искусство.—каже він,—есть выражение мировой истории». І далі: «Исследование по истории искусства, имеющее целью проникнуть до границ научно-познаваемой, или, скажем скромнее, умственно уловимой связи явлений, принужденно прослеживать связь, которая существует между проблемами хозяйственной и общественной жизни и проблемами искусства... Поскольку мы хотим рассматривать полноту элементов человеческого бытия не как беспорядочную массу, но как космический синтез связанных между собою сил». (В. Гаузенштейн—«Искусство и общество», стор. 7, Новая Москва, 1923 р.).

Формулювання Фукса й Гаузенштейна, коли виявити конкретний їх зміст—майже ідентичні (цього можна було б і не робити через ясний і чіткий зміст обох, особливо першої, але в інтересах нашої дальшої аргументації—мусимо).

Про що вони говорять? Про те, що в мистецтві, у цій своєрідній формі життєвої енергії, досягають найвищого синтезу не тільки господарські й громадські процеси, а й усі культурні явища в найширшому розумінні. А раз мистецтво—синтез цих категорій та їх елементів, то це означає, що вони дійшли своєї найбільшої повноти й глибини не механічним шляхом, а тільки на основі взаємозалежності і взаємочисності. Інакше кажучи, в мистецтво,—коли так можна висловитись,—хемічно вростає, як живий творчий фермент, культура в усій своїй сукупності, а також і окремі її

галузі: філософія, релігія, мораль, право, література і т. п.

Що до цього,—правда в широкій постановці проблеми факторів.—Енгельс так висловлює свій погляд: «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом. Но все они оказывают влияние друг на друга». (Цитую за проф. Сакуліним: «Социологический метод в литературоведении», ст. 95, в-во «Мир», 1925 р.).

З цього також ясно випливає, що мистецтво, будучи «высшим отражением всякой культуры», є в той же час результат взаємовпливу усіх її окремих елементів, і перебуває таким чином, органічно, невід'ємно в єдиному культурному процесі.

Ще стисліше і ясніше з цього приводу говорить Луначарський: «выростая вместе с культурой, наукой и классом, искусство вместе с ним и падает» («Основы позитивной эстетики», стор. 123, М. 1923 р.).

Можна було-б без кінця наводити цитати із відповідних творів теоретиків-марксистів, що однодушно зходяться в справі розуміння даної проблеми, цеб-то: що мистецтво, а також і література звязані всіма нитками загального історично-соціального процесу з культурою, що ці поняття можна мислити тільки в рямцях одної, і надзвичайно складної, ідеологічної категорії,—як єдиний продукт «соціальної хемії» і що, нарешті, культура, несучи в собі, висловлюючись словами Бухарина, «бесчисленные процессы, происходящие внутри общества. бесконечные перекрещивающиеся влияния, столкновения, сплетения сил и элементов общества»,—є з одного боку середовищем для мистецтва, де воно тільки й може вирости, а тим самим стає фактором його,—другої чи третьої степені—це не важно, з другого боку, само мистецтво стосунково до культури є найвищим її синте-

зом, що в ньому в ідеальній формі знаходять собі вираз і філософія, і мораль, і психологія, і стремління, і всі тенденції тої чи иншої епохи.

Але досить і цього. Проблема остільки елементарна і очевидна, що немає рації на ній спинятись далі.

Зробимо лише стислий висновок: *Мистецтва, зважаючи навіть на його особливу специфічність, ні в якому разі не можна автономізувати від загальної культури, бо це означало-б поставити його по-за межами часу й простору, инакше кажучи —ступити на шлях спекулятивної філософії.*

А коли це все так,—а це именно так,—то ми щільно підходимо до інших двох запитань, що ми раніше поставили:

Чому саме пролетарське мистецтво стане «за глибоко-революційний чинник» при наявності «консервативних тенденцій» в пролетарській культурі? І чому пролетарська культура має консервативні тенденції?

На друге запитання Хвильовий відповідає: «вона (культура—Я. С.) переконує клас в одвідчності, нескінченності його диктатури».

Навряд чи кого небудь задовольнить така відповідь, бо вона та, по суті, загальна фраза, що нікого і ні в чому не може переконати. Такі серйозні і відповідальні твердження треба обґрунтовувати доказами, а не обмежуватись докторальним тоном. В тесріях, навіть коли вони претендують тільки «на абетковий абзац»—докторальний тон, звучить завше, як демагогія.

Та припустимо на хвилю, що пролетарська культура, справді, матиме «консервативні тенденції».

Що з цього виходить? А виходить те, що,—коли взяти на увагу нашу попередню аргументацію,—пролетарське мистецтво буде і мусить бути *не революційним, а консервативним*, бо-ж мистецтво—«выражение мировой истории», бо-ж воно высшее отражение культу-

ры». Тут же елементарна логіка підказує, що мистецтво не може бути революційним, коли воно є «отраженням», синтезом консервативної культури.

Одно з двох—або-або. Або пролетарське мистецтво буде революційним, але тоді воно конче мусить виростати в умовах революційної пролетарської культури. Або-ж навпаки.

Хвильовий же б'ється в порочному крузі суперечностей.

Ми цілком згодні з тим, що пролетарське мистецтво буде революційним,—іншим воно бути не може,—але виходимо тут зовсім не з абстрактної тези, що, мовляв, «мистецтво—взагалі прогресивне явище» (історія мистецтва і літератури дає на це твердження великі корективи і навіть—протилежні приклади), а з того, який закон розвитку епохи концентрується в даній культурі, *неб-то, пролетарській, які передумови, принципи, тенденції, рухають її і каузально обумовлюють, яка соціальна свідомість вростає й одбивається в ній, і нарешті,—хто є фізичним і психологічно-етичним виразником цієї свідомости в найповнішому розумінні слова.*

Тільки з таким критерієм треба підходити до пролетарської культури, і тільки від нього «умозаключать, про тенденції і якості її, а не від якоїсь іманентної консервативности, що ніби-то захована в самій природі диктатури пролетаріату.

Хибний цей погляд уже хоч-би тим, що спирається він знову-ж таки на міркування поверхової формальної логіки. Прикласти його до пролетарського класу—ні під історичним кутом, ні навіть теоретично, не можна і тому саме,—а це-ж істина елементарна,—що пролетаріят виходить на історичну сцену, як представник всього людства, як активний організатор його на підвалинах комуністичних соціальних форм. і що змагається він за свою диктатуру тільки в ім'я цього ідеалу.

Невже-ж можливий нечуваній нонсенс, що-б перехорова доба, насичена колосальним напруженням усіх революційних сил і всієї соціальної механіки епохи диктатури, а також—великим патосом передчуття,—історично неминучого й наближеного комунізму,—позначилась в галузі культури консервативними тенденціями і формами? Двох відповідей тут бути не може.

Справді: в економіці доба диктатури скеровує історичний процес—ідеологічно й організаційно—до соціалістичного типу. Хто скаже, що це не так?

В політиці, науці, філософії, культосвітній роботі, побуті, у вихованні мас,— на кожному кроці піднесено пульсують соціальна воля і соціальні принципи в напрямку до безкласового суспільства, до людства комуністичного. Методика, так-би мовити, епохи, хребет історичного процесу, величезна психологічна й практична зарядка переходового часу—все скеровано на комунізм, все підпорядковується одній меті.

Яким же способом пролетарська культура за всіх цих реальних, фактичних умов, у цьому титаничному процесі—стане консервативною? Коли всі елементи, всі галузі, увесь ґрунт її пройняті революційними тенденціями, змістом, акціями, напором? Коли всі передумови її цілковито виключають консервативність?

Такої логіки і таких аргументів, що-б довести протилежне, в природі немає. Хіба-що уперто йти «здравому розсудку вопреки, наперекор стихиям».

Отже ясно, що «консервативні тенденції» пролетарської культури—це просто не проконтрольована фраза, в ліпшому разі поетична фантазія її автора.

Так само не переконуюче звучить і твердження про те, що «для пролетарського мистецтва принцип безкласовості безперечно зрозуміліший, ніж для інших галузів творчої діяльності» («Камо грядеши», стор. 33).

А ми могли-б, користуючись прислів'ям Монтеня,

запитати *Que sais - je* (як знати?). Точніше, чому саме, з чого це видно? А відповідь мусить бути. І вона є,—тільки відносна й умовна.

Хіба-ж не ясно, що мистецтво може проїматись тими чи іншими принципами, синтезувати їх тільки тоді, коли ті принципи є, як віхи й регулятор, в даному історичному процесі, коли культура даної епохи виростає й формується під їх знаком. Особливо це стосується до принципу безкласовості. Перш, ніж промовляти в специфічних образково-синтетичних формах мистецтва, він мусить родитись в історично-обумовленій класовій природі пролетаріату, промовляти мовою соціологічної науки, філософії, публіцистики, говорити зброєю класового повстання, стати за стимул і підвалину економіки, соціального життя і всієї загальної культури. Без такої живої соціальної механіки і хемії—ніяких принципів мистецтво не видумає. В повітрі і од духу божого не родяться принципи безкласовості.

Тут можливе таке заперечення: мова про пролетарську культуру зовсім не мовиться, а тільки за пролетарське мистецтво, і через те всі аргументи про органічний зв'язок мистецтва з загальною культурою—летять шкереберть. На випадок такої несподіванки, довелося би лише сказати, що тоді, взагалі, нема про що говорити, бо всі декларації й декламації Хвильового про пролетарське мистецтво, так само, як і вся його теорія, повисають «в безвоздушном пространстве».

Ми так довго спинились на двох вище згаданих тезах Хвильового не для того, щоб довести їх суперечливість. Їх можна було-б зі спокійним серцем поминути, коли-б із них не випливала концепція про азійтський ренесанс, концепція, що має велику принципову вагу,—і чисто в теоретичному розумінні, і в практичному.

Азійтський ренесанс, не зважаючи на його цілковиту необґрунтованість, є на нашу думку досить кон-

кретним оформленням мистецького світогляду, Хвильового.

Спінімося докладніше на цьому моменті.

II.

„Азіятський Ренесанс плюс греко-римське мистецтво“

Не нове те, що де-хто з теоретиків пролетарського мистецтва в Росії, шукаючи шляхів і форм для нього і становлючи разом із тим проблему про відношення пролетаріяту до мистецької спадщини, залишеної людом,—обертали свої очі назад, головним чином, до античної культури. Знаємо навіть горячих оборонців погляду, що грецьке мистецтво є тим джерелом, звідки пролетаріят мусить брати зразки для своєї художньої культури. Назвати хоч-би тут А. В. Луначарського.

З цього приводу в російській літературі останніми роками точилась гаряча дискусія—в спеціальних журналах, на з'їздах і т. п. Та й зараз, час від часу, вертаються до цієї проблеми. І напевне, ще довго на ній буде спинятись мистецька теоретична думка.

Так стоїть справа в межах нашого часу й дійсності.

Можна було-б тут ще навести ширші,—загально відомі, — історичні аналогії: починаючи з XII—XIV ст.ст. світова творча думка не раз черпала собі надхнення з античної класичності, з її філософії, мистецтва й літератури. Такі епохи, як наприклад Ренесанс, розцвіли під могутнім диханням генія Елади. Не кажемо вже про те, що античне римське мистецтво було копією грецького. Правда, пересічною. Можна було-б,—коли була-б потреба,—одшукати і в найновіші часи, навіть в межах останніх двох десятиліть європейської історії мистецтва, періоди захоплення античною класикою і величезного піетету перед нею. (Німеччина,

Франція, Росія. Треба було-б згадати й Україну, але вона в особі так званих неокласиків наших днів відсвічує полярем світом римського мистецтва).

Античне мистецтво, антична культура від століття до століття, з епохи до епохи жила в свідомості культурного людства, як колосальна традиція, що приймалась без жодного контролю й критики, як канон, чи як непорушна, застигла у віковій славі, нормативна, геніями стверджена й освячена, мистецька категорія.

Загалом, шлях до «блискучої й незрівняної» Еллади уторовано віками людської цивілізації.

Але кожна історична епоха, черпаючи для себе з античної культури зразки, думки й почуття, шукаючи в ній для себе аналогій, кінець-кінцем, у своїй, так мовити «античній експанзії»,—виходила із соціально-економічних передумов, із своїх життєвих інтересів. У міру-ж того, як людство ставало на вищі щаблі історичного розвитку, величезного поскладнішання економічного процесу, прискореного розвитком техніки, класової диференціації і класової боротьби,—перед ним вставали нові перспективи, завдання і цілі у кожній галузі життя, а так само і в культурі. Антична класика втрачала своє значіння. Попередні стадії історичного процесу геть до кінця вичерпали її патос, динаміку її, — акумулізованої в найвищих зразках мистецтва, — життєвої енергії, її форми, її гармонію, філософію, її глибокий тонус биття.

Вона перестала бути фактором розвитку, а тільки стала об'єктом вивчення в кабінетах учених, зробилась символом прекрасного минулого, стала перед очі людства, як чудесний і глибокий досвід, що в ньому відбилися і навіки застигли думки, почуття, страждання, радощі і творчі вершини античного суспільства, античної історії.

Нові епохи не можуть знайти в античній культурі

адекватного виразу своїй соціяльній, політичній, філософській і мистецькій свідомості, не можуть нічого взяти звідти в свою соціяльну механіку, не можуть увійти в живий зв'язок з нею, бо-ж історичний процес не тільки останніх десятиліть, а й навіть останнього століття виявляє себе в безкінечно складніших формах, нечувано поширюючи межі життя. витончуючи й збагачуючи психику, у ньому стільки переплітається і діє економічно-громадських причин і імпульсів, що не може бути й мови про будь-яку аналогію з античною добою.

Слід тут ще сказати, що як-би не була остання позначена високою мистецькою культурою, не може вона все-ж таки без кінця оплоднюватися в нових епохах, в тих, де закони історичного розвитку концентрується в протилежних супроти античної доби соціяльно-економічних, політичних і культурних планах.

Ще з більшим правом треба це сказати про добу диктатури пролетаріату. Бо-ж нічогосянько спільного не має вона з античним світом,—не тільки абсолютно, а й відносно: ні в економіці, ні в соціяльній структурі, ні в відчужаннях часу й простору, ні в загальному, так мовити, космічному тонусі. Доба диктатури пролетаріату з кожного погляду є незмірно вищий і одмінцій етап, він—Гімалаї людського удосконалення й поглиблення,—розмірно до античності.

І через те всяка форма апологетики античної культури, взагалі, свідчить тільки за поверхове розуміння історичного процесу і за втрату будь-яких перспектив.

Ще з більшим притиском слід акцентувати цей висновок тоді, коли згадана апологетика, позбавляючись всяких елементів історизму, переноситься в сьогоднішню дійсність в імперативній формулюванні, цебто, коли античне мистецтво теоретично обґрунтовується-

ся, як необхідний і складовий чинник для пролетарського мистецтва.

Дозволимо собі тут,—на доказ нашого твердження,—навести думку з високо-авторитетного джерела:... «религія, філософія, искусство и т. п. это лишь идеологическое отражение экономического базиса данной эпохи, изменяющееся параллельно с ним. Для тех, кто стоит на такой научной точке зрения, всякая форма исторической апологетики, раз навсегда устраняется, так как они необходимо приходят к тому заключению, что в истории скрыт незримо более глубокий смысл, чем то признавалось и признается еще всеми апологетиками. Для них (що стоять на науковій точці погляду, Я. С.) совершенно ясно: хотя каждая историческая эпоха и «разумна» в смысле гегелевской диалектики, однако, лишь постольку, поскольку она представляет собой не больше, как станцию на пути к ближайшей цели. Из того же, что всякое развитие приводит к более сложным и потому более высоким жизненным явлениям, следует далее, что высшее никогда не достигается в настоящем. оно всегда не позади нас, а впереди» (Е. Фукс «Естественная история искусств», ст. 78).

Хвильовий же в своїй теорії як раз стоїть на погляді такої апологетики, та ще й формульованої різко-категорично.

Ось його концепція пролетарського мистецтва:

«Азіятський ренесанс—це епоха європейського відродження плюс незрівняне, бальоре й радісне греко-римське мистецтво. Не дивно, що навіть у буржуазній Франції виник недавно неокласицизм. Для романтики вітаїзму неокласицизм так потрібний, як і сама віра в правду великого азіятського ренесансу». («Камо грядеши», ст. 61).

Нам можуть сказати,—дозвольте, мова тут мовиться за азійтський ренесанс, а не за пролетарське мистецтво. Ні, іменно за пролетарське мистецтво.

Щоб не було жодних сумнівів і непорозумінь, кінче мусимо встановити тотожність цих понять. Кажучи за мистецтво переходового періоду, Хвильовий запитує: «Чому саме зветься воно пролетарським? А тому,—відповідає він,—що «нині головну ролю бере на себе пролетаріят, який і творить свою художність. Тому й пролетарське». (Там-же, ст. 32).

Отже,—каже далі він,—в час цих «передшюк» і буде творитись мистецтво переходового періоду, що його ми називаємо пролетарським». (Там-же, ст. 33).

І нарешті закінчує так: «азійтський ренесанс—це кульмінаційна точка епохи переходового періоду». (Стор. 44).

Таким чином, мистецтво переходового періоду—пролетарське, а азійтський ренесанс,—мистецтво переходової епохи, *e r g o*: азійтський ренесанс-пролетарське мистецтво. Та і в багатьох місцях своєї книжки автор уживає цих термінів паралельно, хоча і в інших контекстах. Сумнівів, що до цього не може бути ніяких.

За теорією Хвильового на початку виходить так, що пролетарське мистецтво, чи інакше—азійтський ренесанс є «нечуваний розквіт мистецтва в таких народів, як Китай, Індія і т. п.», (ст. 33), але що перший період ренесансу почнеться з України і потім перекинеться у всі частини світу (ст. 37), що ренесанс «під дальній гул барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною європейською нічю» (ст. 32), що Європа чекає цього мистецтва (ст. 63) і що, словом, азійтський ренесанс - пролетарське мистецтво є «свет с Востока».

Так виходить на початку. Але в остаточній фор-

муліровці—зовсім інакше: «азіятський ренесанс це епоха європейського відродження плюс незрівняне, бальоре й радісне греко-римське мистецтво».

Тут уже «свет светит с Запада» не тільки сьогоднішнього, а й давно минулого.

Проте, в даному разі, нам зовсім байдуже, звідки має спалахнути бурхливе сяйво пролетарського мистецтва. Зі Сходу—так зі Сходу. З Європи—так з Європи. Згодні на все. Не хочемо ми на цих суперечностях схилятися, тим паче, вони в усій теорії Хвильового становлять такий нечуваний хаос, що ніякий бог не потрапив-би й за рік створити будь-який світ. Також нікого не обходить і те, хто перший, в розумінні національності. «зійде на гору Гелікон і поставить там світильник Ренесансу», висловлюючись урочистим і пишним словом Хвильового.

Як що китаєць перший доскочить,—хвала йому. А коли українець,—дві хвали.

Нас може, коли підходить до справи науково, цікавити виключно те, хто буде виразником і активним творцем азіятського ренесансу, в класовому розумінні.

Відповідь одна—пролетаріят. На цьому непохитно стоїть і Хвильовий.

Так от, щоб створити своє пролетарське, нове мистецтво, щоб воно розцвіло у буйному азіятському ренесансі, пролетаріят «мусить звернутись до зразків античної культури», повинен,—до всього своєрідного, оригінального й нового під кожним поглядом, що створить сам пролетаріят,—узяти на допомогу собі з архиву людства ще й греко-римське мистецтво.

Чому саме мусить роботи це пролетаріят?

У Хвильового відповідні ніякісенької немає, жодного аргументу. Неможна-ж уважати за доказ те, що епоха античної культури має «запах нашої епохи», або

«що навіть у буржуазній Франції недавно виник неокласицизм, чи те, що «для романтики вітаїзму неокласицизм та потрібний, як і сама віра в правду великого азійського ренесансу».

Це-ж не аргументація, а звичайнісіньке «чревоващательство» і дешеве «пророчество». І ніхто-ж не захоче бути подібним до того попа з священного писання, що казав: «я верю потому, что это чепуха».

Ми вже вище подали наші й чужі міркування про те, яке місце займає антична культура в історичному процесі, взагалі.

Трохи спинимось спеціально на грецькому мистецтві.

Що звідси міг-би взяти для себе пролетаріят за зразок?

Одисею? Іліяду? Перенести звідти в нашу добу «прыжка из царства необходимости в царство свободы»—формальні елементи цих епічних творів? Чи елементи свідомості, психології, філософії, мітологічного обожнювання природи тої епохи? Епохи, про яку Гаузенштейн так говорить: «вона (егейська культура. Я. С.) являється все же етапом феодальной и, прежде всего, весьма монархически заостренной хозяйственной и общественной организации. Гомер, эпос которого служит литературной формулировкой того мира, излагает факт и одновременно с патетической простотой выводит из него социальную мораль древне-егейской культуры: должен быть один царь, один господин. Бесмир Илиады и Одисеи—это мир властителя определенно феодального типа» («Искусство и общество», ст. 56, 57 і далі).

Так чи не на цих зразках будувати пролетаріатові своє мистецтво азійського ренесансу? Чи не їх брати за чинник свого відродження, точніше — народження в галузі художньої культури?

Нам можуть яхидно зауважити: форму цього епосу можна використати.

А ми відповідаємо: навряд.

І саме тому, що форма не є неутральний момент у творі що до філософії, загального світогляду, соціальної психології то-що. У кожній формі, незалежно від того, з якої галузи мистецтва вона, завше можна відшукати соціяльний патос доби, або инакше кажучи: громадський процес в загальному й широкому розумінні каузально обумовлює форму, стилі. Тут уважний дослідник завше відчує й прочитає всю соціяльну й господарську природу відповідної доби.

Та й з практичного боку неможливо цього зробити: кожна історична мистецька епоха по своїому, — в залежності від стану економіки, техніки, то-що, — витрактовує й організовує художній матеріял, в даному разі, *слово*. З цього погляду, слово Одисеї та Іліяди, як факт технічно-естетичної організації матеріялу — є архаїзм, що він для нашої доби незмірно далекий і чужий.

З другого боку, слово — матеріял у наші часи — незрівняно багатіше технічно, лексично, психологічно й морфологічно. Не кажемо вже про логічно-змістову сторону його, чи ритмічну.

Ці два явища — не спільномірні.

Але Іліядою та Одисеєю, звісно, не вичерпується грецьке мистецтво. Маємо багатющу скульптуру, архітектуру і драму доби Мирона, Фідія і Поліклета. Мистецтво цього періоду (V—IV в.) насичене величезним політичним патосом перемоги над феодальним світом і панування атенської буржуазної демократії. Що-до феодальної доби, воно безумовно було революційним і досягало незвичайної мистецької майстерности. Та не зважаючи на це, не переступило воно своєї епохи і класової природи творця й організатора. Воно жило

так довго і так напружено, доки буржуазна демократія,—в межах історією данного її часу,—не вичерпала своєї життєвої класової енергії, своєї соціально-творчої активності, своїх економічних, політичних і культурних завдань.

Все це—мистецтво відбило її синтезувало в найвищих актах художньої свідомості, але знову-ж таки в плані,—хоч і грандіозному,—буржуазних властивостей і світогляду: індивідуалізації, диференційованого уявлення світу, анархистичної волі.

Дамо тут ще раз слово Гаузенштейну з приводу грецького мистецтва згаданого періоду: Как буржуазный либерализм делает независимым хозяйственного и политического человека (і дає волю вільної експлуатації другої людини. Я. С.), так буржуазное искусство делает независимыми особенности формы, неинтегральные элементы, специальные. Как экономический либерализм измеряет быстро текущее время в денежных ценностях, так беглый момент, благоприятный для специфического формособразования получает у буржуазного художника особо важное эстетическое значение» («Искусство и общество», ст. 69—70).

Що може взяти для себе пролетарське мистецтво від грецького згаданої епохи? Зразки його прекрасних статуй, що втілювали в собі ідеал атенського буржуа, з його індивідуалізмом, з його філософією: індивідуум — є мірило всіх річей і явищ?

Невже такий ідеал співзвучний із світоглядом класи, що бореться за безкласове суспільство? Очевидно, що ні. Тоді може пролетаріят буде копіювати зразки скульптурних шедеврів — аполонів, атлетів-переможців на Олімпійських грищах та зразки величних храмових будівель попередньої феодальної доби, що в них в концентрованій силі виявлено відповідний феодальному суспільству дух і стиль, просякнутих самоощу-

ценнем чого то, как бы стоящего вже времени, претендующего на значение вечности, величавой неизменности?» (Гаузенштейн).

Очевидно, що їй це не потрібне пролетаріатові, як один з компонентів його мистецтва. Тим паче, що наша епоха індустріалізації висунула нові будівельні матеріали: бетон, залізо, шкло. Технічні закони, закони виробничо-соціальної доцільності їх не мають нічого спільного з законами техніки матеріалу грецької архітектури й скульптури часів феодалізму, а також і Поліклета. І тут і там діаметрально-протилежні соціальні підходи до матеріалу, інші виробничо-технічні принципи та естетичні норми.

Доба античного мистецтва історично закінчена й пережита. Відродитись вона не може ні в чому.

На захист грецького мистецтва можуть висунути убійчий аргумент: ставлення до нього Маркса.

Цього пункту обминути не можна.

Як Маркс оцінює грецьке мистецтво в цілому і зокрема його значіння для нашого часу?

Ми змушені подати вичерпуючу цитату з Маркса, щоб справа стала зовсім ясною.

«Греческое искусство предполагает греческую мифологию, т. е. природу и общественные формы, уже получившие бессознательную художественную обработку народной фантазии. Это ее материал. Но не любая мифология и не любая бессознательная художественная обработка природы. (Здесь под нею понимается все предметное, следовательно (также) общество. Египетская мифология не могла бы стать почвой и материнским лоном греческого искусства. Однако, во всяком случае, это (должна) быть мифология. Следовательно, такое общественное развитие, которое исключает всякое мифологическое отношение к природе, всякое мифологизирование природы, которое тре-

буєт от художника независимости от мифологии и фантазии, не (могло бы) ни в коем случае (образовать почву для греческого искусства). («Введение к критике политической экономии», ст. 33, «Московский рабочий», 1922 г.).

На цьому прикладі, Маркс констатує той факт, що грецьке мистецтво могло вирости на ґрунті, тільки йому властивому, лише на певній стадії громадського розвитку, що певні художні форми нерозривно зв'язані з своєю соціальною системою і що, нарешті, які-б не були високі ті форми (грецький епос), відродитись вони вже не можуть через те, що вони «возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития».

Маркс кілька разів це підтверджує: «бывают,— каже він,—невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Греки были нормальными детьми. Обаяние, которое свойственно их искусству, не противоречит той неразвитой общественной среде, из которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, среди которых оно возникло и могло только возникнуть, никогда не могут повториться снова» (там же, ст. 33).

Правда, у Маркса в згаданому «Введенні» є одне місце, що звучить, на перший погляд, як апологетика грецького мистецтва. Наводимо його:

«Однако, трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития. Трудность состоит (в понимании) того, что они еще продолжают давать нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца» (ст. 33).

Чи можна з цього зробити висновок, що Маркс рекомендує пролетаріатові реставрувати античні форми? Сказано-ж досить ясно: «сохраняют значение нормы», хоча і «в известном смысле».

Ні, не можна. На кілька рядків нижче Маркс дає пояснення до цього, ніби безперечного, пункту:

«Мужчина не может сделаться снова ребенком, не становясь смешным. Но разве не радуется его наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени *воспроизводит свою истинную сущность* (підкреслення моє. Я. С.).

И разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безискусственной правде» (ст. 33).

Теперь все ясно. Грецьке мистецтво прекрасне і воно тішить нас тим, що є воно перш за все суцільне, і як ніяке інше виявляє цілковиту суть своєї епохи. Чому-ж би і нам не прагнути того, щоб у своєму мистецтві відбити *свою суть, суть вищого щабля розвитку*, а не античної доби.

Що це іменно так, наводимо ще одну, останню цитату:

«Разве был бы возможен тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой философии, а потому и греческого искусства, при наличии селфакторов—железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа. Разве нашлось бы место Вулкану рядом с Roberts et Co, Юпитеру рядом с преоодводом и Гермесу рядом с Credit mobilier. С другой стороны, возможен-ли Ахиллес с порохом и свинцом? Или вообще Илиада наряду с печатным станком и типографской машиной». (Карл Маркс, «Введение», ст. 32—33).

Чи можна ще ясніше сказати? Якою переконуючою силою звучать ці слова, коли прикласти їх до на-

ших днів—днів радіо, аеропланів, соціяльних революцій, величезних досягнень науки, техніки і т. п.

Стилізатори і реставратори античних форм мусять добре запам'ятати ці думки Маркса про грецьке мистецтво.

Що-до відновлення минулих мистецьких епох, історично закінчених, у нашій добі. у мистецтві пролетаріату,—є ще більш виразніші і категоричніші думки в Маркса. Але про них ми згадаємо наприкінці.

Який же висновок із всього сказаного про грецьке мистецтво, треба зробити?

Тільки один: грецьке мистецтво виросло і могло вирости лише в специфічних соціально-економічних умовах, що ніколи вже не відновляться і через те не може відновитись і грецьке мистецтво. Той же, хто на перекир історії, на перекир логіці соціального процесу хоче відродити античні форми, чи стилізувати бодай їх, поставити їх в плані актуальних завдань нашої культури взагалі і пролетарського мистецтва, зокрема,—займається невдячним і безплідним ділом «заклинання духів и мертвецов».

Але з другого боку, чи означає це, що пролетаріат мусять одкинути безоглядно всю художню спадщину людства, а в тому числі й античну епоху, знехтувати нею?

Звісно, ні. Той, хто сказав-би так—дурень був-би. Навпаки, пролетаріат мусять найдокладніше і найглибше познайомитись із досвідом віків творчої діяльності людської. правильно оцінити його, використати і «не путем подражання, а путем наукового раскрытия законов исторической, в частности, культурной, в частности, художественной эволюции» (Арватов).

З цього погляду, переклади на українську мову найкращих зразків античного мистецтва. є річ потрібна і дуже корисна.

Так тільки, а не інакше може стояти справа з одною із складових частин «азіятського ренесансу», чи пролетарського мистецтва,—грецьким мистецтвом.

Залишається нам висвітлити ще римське мистецтво, що його так уподобали наші українські неокласики, або вірніше, на нашу думку—«класицисти», і що його гаряче рекомендує Хвильовий.

У великій мірі те, що сказано про грецьке мистецтво, можна прикласти й до римського.

Та коли ми пильніше поглянемо,—побачимо, що питання з римським мистецтвом набирає ще більшого значіння, більшої гостроти і що про нього слід дійти до категоричних негативних висновків.

Грецьке мистецтво і римське—ні з якого погляду не рівноцінні явища.

І коли грецьке мистецтво—незвичайно органічне, що відбиває з потужною силою суть своєї епохи, і через те «обладает для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень», і через те «в известном смысле сохраняет значение нормы»,—то римське не може мати для нас ні цієї «прелести», ні цієї «норми», бо в ньому найменше елементів органічності й суцільності, бо воно навіть у найкращих своїх зразках—є копія грецького, є результат ретельного наслідування останнього. У слабших зразках—римське мистецтво виявляє вже дух безсилового епігонства. Шпенглер, напр., кажучи про тенденції занепаду європейського (буржуазного, звісно) мистецтва наших часів і порівнюючи його з першою стадією елінізму (від 350 до 150 р. перед Р. Х.) між іншим говорить так.

«Искусство вырождается в искусство копирования и присваивания. Так поступал Рамзес, когда он приказывал вытравлять надписи своих предшественников на возведенных ими строениях, так действовал и Константин... к этому же прибегали и римляне, начавшие

с 150 года копировать греческие произведения (В. Лазарев: «Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство», ст. 115, Москва, 1922 г.).

Нас зараз не цікавлять думки Шпенглера про те, яким шляхом виродження піде європейське буржуазне мистецтво. Підкреслюємо лише його думку про наслідувальний характер римського мистецтва. Та проте, це загально відомий факт. Із аналізу римського мистецтва ми, побіжно, в цьому ще раз переконаємось.

За яке римське мистецтво може бути мова, коли його висувають на щабель норми і зразка, що мусимо їх брати, як складову частину пролегарського мистецтва? Очевидно—за мистецтво найвищого розквіту доби Октавіяна-Августа, що її називають «золотим віком».

Яка соціальна природа цього «золотого віку»? Де ті соціально-економічні й культурні передумови, що від них можна було-б перекинути місток від доби диктатури пролетаріату до монархичної епохи Августа? Не можна-ж забувати при цьому елементарної тези марксістської науки про те, що впливи якої небудь художньої епохи на другу, пізнішу,—можливі лише при умові більшої чи меншої аналогії між ними в соціально-економічній структурі, в світогляді, психології, філософії, моральних і правових нормах, або бодай хоч в одному ряді з цих категорій *).

Історія світового мистецтва й літератури дає на це чимало прикладів. Згадаймо хоч ренесанс, що так

*) Див. Плеханова: „Французская драматическая литература и французская живопись XVIII с точки зрения социологии; його-ж: „История русской общественной мысли, т. III; Е. Фукс: „Естественная история искусств“; Бухарин: „Теория исторического материализма“ ст. 207—224, третє видання; Фріче: „Очерки по истории искусств“; П. С. Коган - „Очерки по истории западно-европ. лит., т. I“ і багато інших авторів марксистів.

багато черпав собі творчої енергії з скарбниці античної культури. Що це явище — випадкове? Ні, історично обумовлене. В історії взагалі, і в історії мистецтва не буває випадковостей.

От що з цього приводу говорить Фукс:

«Ренесанс, как известно, возвращался к древности... Такое возвращение представляется вполне естественным... Экономический базис был в обе эти эпохи одинаковый, с той лишь разницей, что в ренесансе он находился на более высокой ступени развития. И та и другая эпохи базировались на товарном обмене. Устремляясь к древности, ренесанс заимствовал тем самым формы мышления и чувствования, развившиеся на почве одних и тех же экономических предпосылок. И поэтому-то также и в искусстве, и в науке психика сама собой возвращалась к античному миру» («Естественная история искусств», ст. 119—120).

Трохи вище і з цього-ж самого приводу Фукс ще зауважує:

«Идеи, возникшие в прежних общественных состояниях, могут оказывать тормозящее или, наоборот, благоприятное влияние на последующие состояния, смотря по тому, затрудняют ли они познания новых тенденций, или же дают готовые и пригодные формулы для разрешения связанных с ними проблем».

Тільки в такій, а не іншій науковій формулюванні можемо ми правильно зрозуміти проблему що-до регенерації минулих художніх епох, а зокрема і особливо — римського мистецтва. Годі тут спиратись на суб'єктивні смаки й уподобання. Тим паче, що й вони пояснюються соціологічно.

Хвильовий, виступаючи апологетом римського мистецтва, — висуває лише голе гасло, нічим не доведене твердження. Зеров намагається підійти до цієї-ж справи більш серйозно. Ось як він обгрунтовує:

Я гаприклад, гадаю, що римські автори золотого віку (Віргілій, Гораций, Тибул і Овідій, Я. С.), цікаві для нас не тільки, як учителі стилю, але й як автори *близькі нашій сучасності своїми настроями й чуттями* (підкреслення моє. Я. С.).

Учасники великого революційного зрушення, вони теж приймали революцію, змінjali дорогу («вели»), з тривогою вглядались в майбутнє і заспокоєні співали гімни новому порядку, вітаючи його, як еру вселюдського щастя («Камена», ст. 69—70. «Слово», 1924 р. Київ).

Тут, як бачимо, аргументація йде по двох напрямках — формальному («учителі стилю») й ідеологічно-змістсовому («близькі нашій сучасності своїми настроями й чуттями»). Останнє твердження спирається на те, що римські автори—«учасники великого революційного зрушення».

Висновки ці звучали-б переконуюче тільки в тому разі. як-би Зеров зміг довести, що римські автори монархичного періоду, виспівуючи одами «божественного» принцепса Августа дійсно «близькі нашій сучасності настроями й чуттями», або навпаки — що наша доба близька своїми монархиїними настроями й чуттями римським авторам, а так само й те, що римські автори можуть бути «учителями стилю» для пролетарського мистецтва. Тоді чому-б і не взягись за відродження готових і потрібних зразків.

Та все це довести можна тільки шляхом встановлення, хоч якої небудь аналогії в соціальних системах обох епох, в психіці їх суспільств, в приблизно однаковому рівні виробничих сил, техніки, в тому, нарешті, що закони розвитку обох епох концентрують, — в основному хоч-би — одні і ті ж тенденції, ідеї і т. п. Навряд чи знайдеться такий мислївець, щоб зважився на подібну авантуру.

Ми-ж добре розуміємо й пам'ятаємо: «что содержание художественного произведения, (а значитъ — настроі й чуття. Я. С.), которое почти неотделимо от формы, явным образом определяется общественной средой, что можно без труда проследить на истории развития искусства», також і те, «что в художественных образах изображается именно то, что в данный момент и в данное время, так или иначе волнует людей, что «нравы» и прочая «духовная жизнь» и чувства и настроения не развиваются сами из себя, мы знаем, что «общественное сознание» определяется его общественным бытием, т. е., условиями существования общества и его отдельных чатей (классов и групп)», (Бухарин «Теор. истор. матер.», ст 215).

Узагальнюючи цей висновок і виходючи з нього, треба, ще доповнити, що: «не линия, случайно возникшая в уме художника, определяет стиль эпохи, — художественный стиль эпохи есть ни что иное, как ее жизненный закон, принявший конкретные формы» (Э. Фукс «Естественная история искусств», ст. 91).

Спирваючись на наведені твердження марксівської науки, ми змушені елементарною логікою виставити такі запитання:

1) Чи може римське мистецтво, як певний стан художньої свідомості своєї епохи, сприятливо впливати на художню свідомість нашої сучасності?

2) Чи психіка, філософія, всяка творча духовна діяльність, почуття й настрої епохи золотого віку визначаються тими-ж самими умовами існування суспільства, що й нашого часу?

3) Чи може в пролетарському мистецтві найти місце той життєвий закон, що його виявлено в художньому стилі «золотого віку»? І, нарешті,

4) Чи є що небудь спільного між нашою сучасністю і «золотим віком» в настроях і почуттях?

Той, хто хоч більш-менш знайомий з історією зміни й розвитку суспільно-господарських форм і відповідних їм ідеологій, а також і мистецьких, — одразу дав-би на всі ті запитання категорично-негативну відповідь. Але ми пошукаємо такої-ж відповіді безпосередньо в римському мистецтві, точніше в літературі «золотого віку», бо як раз в цій галузі творчої діяльності римського суспільства 1-го віку особливо яскраво й характерно відбито і зформульовано основні тенденції даної епохи. Про інші форми творчості — малярство, скульптуру, то-що говорити не доводиться, — остільки вони кволі й епігоничні. Шпенглер, напр., категорично стверджує: «римляне—не имели искусства» (Цитую за Фриче: «Очерки по искусству»).

Римська література «золотого віку» перебувала цілий час під величезним впливом грецької. Навіть у найкращих зразках (Віргілій, Гораций, Овідій) наслідування часом доходить до копії. Ідеологічно ця література перейнята монархічним світоглядом. З масами вона не мала нічого спільного, обслуговуючи виключно інтереси пануючої суспільної верстви—земельної аристократії. От, що каже з цього приводу проф. А. І. Малеїн:

«... с внешней стороны процветание ее (літератури Я С.) не могло не броситься в глаза, почему этот период ее и называется золотым веком. Но, к сожалению, тогдашняя литература все более и более отдаляется от народных масс и становится достоянием лишь высших кругов общества» («Золотой век» римской литературы, ст. 10, «Наука и школа», Пг., 1923 р.).

Кому-кому, а такому знавцеві римської літератури як проф. Малеїн, можна повірити, тим паче, що його вже ніяк не можна обвинуватити в «однoboкoмy» марсівському мисленні. Ідеаліст найчистішої води!

Так, от коли література була «достояннем высших

кругов общества», це-б-то земельної римської аристократії і втілила в собі, природно, її світогляд, настрої й чуття,—то невже-ж ці чуття й настрої близькі нашій сучасності, пролетаріатові? Коментарії тут зайві.

Підемо далі.

Плеяда римських поетів (Віргілій, Горацій, Люцій Варій Руф і почасти на початку літературної кар'єри, Овідій, зазнавали дружньої опіки Мецената, Августового друга, людини впливової і дуже освіченої. Як свідчить проф. Малейн: «Меценат очень ценил выдающихся представителей римской литературы, как Виргилия и Горация, осыпая их подарками, давал им темы, *искусно, направляя их деятельность на служение принципу единовластия и его целям*». (Підкреслення моє Я. С.) (Золотої век» римської літератури. ст. 10).

Почасти через подарунки, а головним чином по силі своєї класової природи, римські поети не могли не виспівувати монархії Августа, «вітаючи її, як еру вселюдського щастя».

Їхня класова точка погляду, їх аристократична психологія земельних власників, звісно, інакше і не могла приймати і освітлювати соціальні явища, тільки, як в рямцях монархичної ідеї.

Так, напр., після «Буколік» (пастушечі ідилічно-алегоричні вірші), майже скопійованих з буколік грецького поета Теокрита і «Георгик»—поєми про хліборобство,—Віргілій написав величню поему «Енеїду» (до речі, також у великій мірі скопійованої з Одисеї та Іліяди),—маючи на меті виспівати звитяги Августа і славу його роду. Цитований нами А. Малейн розповідає, що Август ніби-то odmовився од того, щоб його в поемі вихваляв Віргілій, як вояку, не заперечуючи проти другої частини теми—вихвалювання його роду. «Поэма,—за словами А. Малейна,—имела отчасти

целью доказать право его (Августа, Я. С.) на верховную власть, как потомка царского рода» («Золотой век», ст. 31).

Про Віргілія можна сказати словами його епітафії, пісьм-то ним самим написаної:

«Я співав пасовиська, ниви, вождів».

Творчість Віргілія не дає ніяких підстав вбачати в ній потрібного джерела для пролетарського мистецтва. Його пастушечі ідилії, трактат про хліборобство, хвала принаді сільського життя й праці, звісно, з точки погляду власника маєтка, а не раба його, героїчні перипетії й пригоди мітичних героїв, богів, оди на честь Августа й Мецената,—все це навряд чи викличе у пролетаріята високі почуття й думи. Що найбільше, — можна поставитись до творчості цього видатного римського поета з холодним історизмом дослідника музейних документів про ту епоху, що колись буяла, мавши гаряче серце, а тепер зотліла на попіл.

Але може іншу відповідь дадуть нам: Горацій, Тібул, Овідій?

Кожний з них,—при нагоді і без нагоди,—посилають улесливі оди імператорові, його родичам й друзям, вихваляють бенкети, пишуть гімни на урочисті ювілейні свята, на всі лади вихваляють принадлежність жіночого кохання.

Правда, Горацій, напр., залишив багато філософічних і ліричних віршів, позначених великою майстерністю форми. Ними багато письменників і митців часів Ренесансу, а також—XVII і XVIII ст. ст. захоплювались, перекладали їх і наслідували. Але змістом, ідейним комплексом творчість Горація не переважала і не виходила за межі світогляду римської аристократії. Шанував він тільки думку вибраних читачів і того аристократичного оточення, серед якого він сам зріс і обертався. (Горацій—каже проф. Малейн: «ненавидел непосвя-

ценную чернь», которая платила тем, что он не был популярен в ее массах» («Зол. век», ст. 51)

Творчість Тибула обмежується двома книжками елегій на любовні теми. В трьох елегіях він виспівує насолоду від недерастичного кохання до вродливого хлопчика Марафа; в одній із них поет дає поради, як здобувати кохання юнаків. (Ах, як це все потрібне для азійтського ренесансу). Потім, розповідає про свої романи з кількома жінками. Поезії його на ці теми насичені еротикою.

Про значіння Тибула А. Малейн так висловлюється:

«Вот почему его и доселе охотно читают юноши, переживающие sentimentalную пору любовных увлечений. В новейшее время поэта особенно ценили во Франции в эпоху преобладания пасторали, и в Германии при расцвете романтизма» («Зол. век», ст. 61).

Особливим, майже хоробливим еротизмом і цинізмом визначався Секст Проперцій. У першій і на половину в другій книжках своїх віршів виспівує він свою коханку Цинтію. В скремх еротичних елегіях Проперцій дає своєрідну специфікацію любовної науки. В одній, напр., поет «рисует портрет бога любви с его общезвестными атрибутами и остроумно объясняет их назначение». («Зол. век», ст. 65). В другій елегії—про те, як його п'яного затягли амури до коханки. В іншій—дає практичні поради зводниці про те, як дістати грошей від коханців, і т. д. і т. п.. Але не забуває він,—за порадою Мецената,—обслуговувати своєю творчістю і Августа, прославляючи ідею абсолютизма.

Коротко згадаєм ще Овідія. Ось назви його головних творів: «Героїні» (послання героїв до своїх улюблених), «Засоби для краси обличчя», «Наука кохання», «Метаморфози».

Тут варто хоч трохи в'яснити характер еротичної тематики овідієвих віршів. Так, в одному вірші,

розповідає він, як його коханка Корина невдало уживала заходів, щоб позбавитись наслідків свого любовного темпераменту; в другому признається автор в своєму половому безсиллі; в іншому рає він чоловікам берегти своїх жінок і т. п.

Три книжки «Наука кохання»—науковий трактат на цю тему: прим.. як зберігти любов дами, чим треба переконувати жінок, щоб досягти взаємності. Не треба, мовляв, шитати про її роки, бути слухняним і т. п.. Що—до туалету, Свідій зовсім резонно радить знищувати запах поту під пахвами, чистити зуби то-що. А щоб не було обличчя жовтим, треба вживати овечого поту, але через те, що він воняє, дама мусить зробити цю маніпуляцію у відсутності свого героя. Есть у нього також поради, що до техніки любовних листів. Радить він,—у цілях сбачности,—писати своїм дамам молоком, щоб прочитати такого листа, треба присипати його гевченим вуглем.

У книзі «Ліки від кохання» поради, як дістати забуття од нещасливої сердечної драми «Метаморфози»,—легенди і мітичні оповідання про обертання людей в птиць, богів, в дерева і т. п. («Зол. век», римської літератури»).

Така в загальних рисах література золотого віку. А, як додати, що всі перелічені поети, навіть в найбільших своїх творах—не є особливо оригінальні, позичавши і мотиви і прийоми літературного викладу у відповідних грецьких поетів, то без найменшої помилки можна сказати, що золотий вік стосунково до органічної творчості греків, є явищем другорядним, літературою «второго сорта».

Не можна поминути й того, що вся майже римська поезія написана розміром гекзаметру. Через те поезія ця в формальному розумінні прикро, як на наші часи, вражає холодною пишнотою аристократичного цере-

моніялу, урочистою патетикою і вігіватою кучерявістю.

Чи можна уявити собі, що-б на розмір, як оцеї:

„Вот Тибул и тебя за Virgiliem вслед без пощады,
В юных летах прогнала смерть к Елисейским полям,
Что-б не оплакивал в елегиях страсти мучений
Или могучим стихом войны царей воспевал“ —

написати поему, скажемо. на тему революційної боротьби, чи на тему громадської й особистої лірики.

Наша жива й нервова мова сучасности, безмірно матеріялізована індустріялізацією життя, ритмічно і образowo збагачена технікою і бурхливим темпом соціального процесу,—органічно не може прийняти мертвотного стилю римської класики. А коли, супроти будь-якої логіки стати на такий шлях, це означало-б піти свіломо на гвалтування і самогубство.

Тут можна висловитись ще влучними словами метафізика Шпенглера:

«Догорание пустых унаследованных, в архаистическом или электическом духе оживляемых форм, приводит к логическому концу. Насильственно выдвигаемые на сцену «стили» и экзотические заимствования должны заменить недостаток в судьбе. в внутренней неизбежности» (О. Шпенглер и его взгляды на искусство, ст. 69).

Слова ці було сказано з приводу наслідування «вялого старческого класицизма» в еліністичних містах і в Візантії 900 року. Якою-ж трагічною правдою звучали-б ці слова розмірно до нашої доби, особливо тоді, коли-б вона пішла шляхом, що його обстоєє Хвильовий.

Були такі епохи, що наслідували і відновляли у себе класику. Про одну з них згадує Шпенглер. Але ми маємо приклади з новіших ближчих до нас часів, приміром—французську псевдокласику.

Чи цей останній факт—«сленая игра случая», чи він історично обумовлений? Хто-ж не знає, що захоплення французької аристократії античним світом, її героїми, її мистецтвом є результат історичної закономірності?

Французька псевдо-класика буйно розвивалась при дворі королів Людовиків XIV, XV і XVI. Давній часи вона була виключно мистецтвом французького феодального панства. Це мистецтво стало апаратом виразу і організації аристократичних смаків, ідеології, ідеалів і т. п. Псевдо-класика—точний портрет французьких мсжновладців.

Чому саме так сталось? А тому, по-перше, що мистецтво і література, як відомо, є могутній засіб возвеличування і відмежування пануючої верстви (збого, звісно, не можна прикласти до пролетаріату, бо він стає господарем «на хвилинку»,—в історичному масштабі.—для того тільки, щоб знищити класове суспільство). Де-ж могла найти гідних себе зразків і прикладів французька аристократія? Тільки в тій мистецькій добі, що її створено творчими зусиллями аналогічного класу. Передовсім, в римській історії і мистцеві золотого віку.

Звідси, як раз французька аристократія черпала моделі для своїх пишних, напудрованих портретів, звідси Корнель і Расін, творці псевдо-класичної трагедії брали своїх героїв-королів і осіб високого роду, чи осіб уславлених за античних часів героїчними звитягами. Феодальне панство шалено плескало в долоні, слухаючи ці трагедії, бо впізнавало в них самих себе, свої пристрасти, свою велич, свою зверхність, свою, одмінну від плебсу, блискучу і радісну долю. Не дурно-ж улесливі історики і сучасники Людовика XIV дорівнювали його до «божественного» Августа.

По-друге, через те, що французька аристократія

найшла в римській класиці, а почасти і в грецькій—феодалного періоду—як раз те, що цілком відповідало її становищу й почуттям. Спорідненість психології досягла, як тепер кажуть, усіх 100 відсотків.

Та про це краще скаже Плеханов. Розповідаючи про те, що французькі актори псевдо-класичної трагедії мусіли говорити на сцені «тоном более высоким, более протяжным», що-б «обнаруживать величие и возвышенность»,—він запитує: «почему актеры должны были обнаруживать величие и возвышенность? Потому, что трагедия была детищем придворной аристократии и что главными действующими лицами в ней выступали короли, «герои» и вообще такие «высокопоставленные» лица, которых, так сказать, долг службы сближал казаться, если не быть «величавыми и возвышенными».

І далі:

«Дитя аристократии, классическая трагедия беспредельно и неоспоримо господствовала на французской сцене, пока нераздельно и неоспоримо господствовала аристократия» («Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии», ст. 105—111).

Все, що сказано про французьку псевдо-класичну трагедію, так само стосується і до інших форм літературних й мистецьких.

Так от історія встановлює звороштливу, коли не єдність, то спорідненість по-між псевдо-класичним мистецтвом французької аристократії і мистецтвом римської, як і між обома аристократіями. З цього ми бачимо глибоку логику історичного процесу.

Яка-ж логіка історії може встановити спорідненість по-між психікою пролетаріату ХХ ст. і психікою римської аристократії, або точніше: поміж «архи-специфічними» формами їх вияву—мистецтвом? Де і в чому найде пролетаріат в римському мистецтві,—і ще раз

підкреслюємо—в мистецтві аристократії,—таке, що-б відповідало його становищу і почуттям?

Ні, такої логіки немає і бути не може. Історія далеко розумніша, ніж де хто про неї думає.

Справді, коли азійський ренесанс—мистецтво пролетаріату переходового періоду,—вимагає собі «плюса» бадьорого і радісного греко-римського мистецтва, то з чого, з яких міркувань і законів випливає потреба в цьому «плюсі»?

З подібності соціальних систем?—Абсурд!

Із спільних тенденцій історичного розвитку?—Так само.

Із наближено-однакових відчущань дійсності, бігії, космосу?—Ще більша нісенітниця.

Чи може римське мистецтво пригодиться пролетарському тим, що воно «бадьоре й радісне»?

Але це «бадьорість і радість» мистецтва паразитарного класу, радість вишуканої і знедокроволеної еротики, бадьорість рабовласника-сібарита, що на дозвіллі, в ідилічній обстановці своїх маєтків плете тонку пряжу гармонійної філософії ситого класу, в одах діла імператорів, герсеїв і мітичних богів виспівує.

Ні, іншою радістю й бадьорістю живе і житиме пролетаріат в пролетарському мистецтві.

Але зважмось на хвилинку «плюнути» на логіку історії,—кат з нею на цей раз,—і пригочимо до пролетарського мистецтва отой «плюс: побачимо, яка сума вийде.

А сума ось яка: взявши з римського мистецтва форму, отой пишно-кучерявий стиль аристократично-монархичних салонів, тематику, різні аксесуари мітив, символіки, напів—містичних алегорій, тим самим, —хочешь не хочешь,—треба брати й ідеалістичну філософію римських мислителів і всю суму культурної свідомости аристократичного суспільства.

Бо, як же шакне може бути? І все це якось треба склеїти з принципом безкласовости пролетарського мистецтва, з «моральною температурою», — за виразом Тена, — нашого суспільства, з його матеріялістичним революційним світоглядом.

Отут-то логіка історії їй починає кричати, обороняючи свої права.

Які-ж ще аргументи за можуть виставити апологети римського мистецтва? Ніяких.

Ах, пак ще є один:

Нам скажуть—ви вульгаризусте марксизм (цим жупелом часто оперують тоді, коли чого небудь ґрунтовно не можуть довести), схематизуючи свою аргументацію і припасовуючи її тільки до прикладу захоплення аристократично-феодальних суспільств античною культурою. Хіба-ж, мовляв, революційна буржуазія Франції XVIII ст. не шукала в античній класиці імпульсів для своєї творчости.

Правильно! Французька буржуазія, запалена «жаждою ненависти и справедливости», одного часу «заказывала свой собственный портрет» в грецькій і римській історії, а так само і мистецтві. Але чому це сталось?

На це прекрасно відповідає Плеханов:

«Противники старого порядка чувствовали потребность в героизме, сознавали необходимость развития в третьем сословии гражданской добродетели. Где можно было тогда найти образцы такой добродетели? Там-же, где прежде искали образцов литературного вкуса: в античном мире» (там-же, ст. 112).

Значить, буржуазії бракувало того героїзму, що так був потрібній їй для боротьби з феодализмом. Звертаючись до античної історії і античного мистецтва, вона переслідувала цілі політичної боротьби: підогривала мистецтвом свій ентузіязм, свою «жажду ненависти и справедливости».

Та чи це довго тяглося? Хай тут знов відповідає Плеханов: «классическая трагедия продолжала жить вплоть до той поры, когда французская буржуазия окончательно восторжествовала над защитниками старого порядка и когда увлечение республиканскими героями, (як бачимо, буржуазія захоплювалась тими античними історичними подіями і тим античним мистецтвом, що відповідало її становищу і чуттям,—а не віком Гомера чи Августа, Я. С.), древности утратило для нее всякое общественное значение». (Там-же, ст. 113).

А далі, що трапилось? А далі буржуазія повернулася до своєї,—на якийсь час занедбаній,—буржуазної драми, буржуазного мистецтва.

Як відомо, художник Давид, яскравий і патетичний ідеолог революційної буржуазії, був гарячим оборонцем класицизму. Він, як свідчить Плеханов, у великій мірі затримав упадок його на довгий час, відхиливши тим самим розвиток буржуазного мистецтва від нормального шляху. Оцінюючи цей факт, Плеханов заявляє: «пример Давида лучше всего подсказывает, что французский классицизм конца восемнадцатого столетия был консервативен или если хотите, реакционен». (Там-же, ст. 119).

Та й сама буржуазія точнісінько так оцінювала класицизм: «Он стал казаться ей холодным, полным условности.. совокупность внешних приемов художественного творчества ни для чего теперь не нужная, странная, неудобная, несоответствовала стремлениям и вкусам, порожденными новыми общественными отношениями» (там-же ст. 121).

Як бачимо і цей останній аргумент ні на крихту не поліпшує становища апологетів римського мистецтва.

Бо справді не черпати-ж пролетаріятові звідти зразків для свого героїзму і для своїх «добродетелей». Пролетаріят має досить свого власного героїзму і коли-б

уже мова обов'язково йшла за зразки героїзму—він найде їх в іншому місці. І не може—він «в ненужные, странные, неудобные, полные условности» форми класичної творчості вкладати революційний зміст і полум'я своєї класової природи, так само, як пролетарське мистецтво не може займатись справою, «достойною лишь старых педантов».

Мусимо скласти пробачення перед читачем:—ми забули ще про один аргумент оборонців класицизму, саме про той, що, мовляв, як каже Хвильовий,—«і в буржуазній Франції виник недавно неокласицизм».

Це факт дрібний і не гремить Європа, не потрясається ним. Та про те ми запитано: а де-ж йому, тому неокласицизму, родитись, як не в буржуазній Франції?. Тільки там. іменно там!

Трудно придумати кращий аргумент, щоб так свідчив проти теорії Хвильового, а не на її користь, як оцей! Чому?

Тому, що, на прикладі французького неокласицизму «останнього видання» ми ще раз, майже навіч, бачимо туж не вмолиму логіку історії. Тільки ця логіка вже «з другого кінця».

Французький неокласицизм наших днів—є не більше й не менш—як тихі, елегійні мрії про золоті часи буйної сили й повнокровності буржуазії, як класу, є фактом, може й дрібним, але симптоматичним, що вказує на глухий і безрадінний листопад в свідомості. коли не цілого класу, то, принаймні, певних частин його. Це—передчуття і меланхолія смерті. це знак неминучої долі

Природно, що в такому стані кожний шукає порятунку собі, розради, облудної ілюзії,—і окрема людина і цілий, засуджений на смерть клас,—спиняючись на днях своєї молодості, на портреті своєї юності. Французька буржуазія колись мала і те й друге. І через те

вона пильно, гипнотизуючи себе, вдивляється в нього.

Та відрали мало, — забрезкний, зморщений і кров'ю забризканий той портрет. Подібний він зараз до портрету Доріана Грея.

Теперешнім неокласицизмом французька буржуазія вприскує в свої вузлуваті й крихкі жили морфію. А після цього, як відомо, наступає ще більша реакція й туга.

Такий зміст останнього аргументу.

А коли інших немає, — як слід скваліфікувати теорію Хвильового? Тільки, як утопію, як те, що стоїть в заголовкові, — апокаліпсис. Інакше не можна.

Подорож на прощу до греко-римського мистецтва, що-б там пролетаріят причастився: надхнення й творчих сил, радості й бадьорості для свого мистецтва, для своєї «романтики вітаїзму», — свідчить лише за те, що так колись геніяльно висловив Маркс: *«традиция всех умерших поколений, как кошмар тяготеет над мозгом живущих. И как раз в то время, когда люди стараются повидимому, радикально преобразовать себя и окружающий их мир, стараются создать нечто никогда еще не существовавшее, — как раз в такие эпохи революционных кризисов они озабоченно взывают на помощь себе духов прошлого...»* («18 брюмера Луи Наполеона, ст. 135. III том, сочинения Карла Маркса и Энгельса, М. 1921 г.).

Чи не ці «суєверія прошлого», потрібні пролетаріатові, що-б розцвів його «азіятський ренесанс»-пролетарське мистецтво?

Але він не може забути й того, мусить пам'ятати, що *«социальная революция XIX ст. ¹⁾ может почерпать для себя поэзию не из прошлого, а из будущего, она не*

¹⁾ Як відомо Карл Маркс сподивався, що пролетарська революція вибухне ще в XIX ст.

может даже начаться, пока не вытравлены все суеверия прошлого... Революция XIX ст., что бы найти свое истинное содержание, должна предоставить мертвым погребать своих мертвецов. Там фраза была выше содержания, здесь содержание выше фразы». (Там-же ст. 137).

Ось, як категорично і ясно сказав Маркс за пролетарське мистецтво. З цього ми бачимо чого варта апологетика греко-римського мистецтва і чого варте буде те пролетарське мистецтво, що піде укупі з першим.

Ми не будемо далі на цій проблемі спинятись. Вона аж надто ясна, тай нам пора кінчати.

Наприкінці запитаємо: чи вірить сам Хвильовий у те греко-римське мистецтво, в потребу його для азійського ренесансу?

Ні. не вірить. Хоч і роздмухує свій патос і б'є себе в груди, мовляв, вірую і ісповідую.

Ось послушайте, як він сам себе розгромляє у тій же книжці «Камо-прядеши».

«Цілком погоджуючись, що мистецтво нового часу утворять «великі думки і такі-ж почуття», ми все-ж таки мусимо зазначити: що ця ідея залишиться мертвою й порожньою, поскільки час «великих думок і почуттів» в мистецтві ще не настав, і не настане, коли воронщина буде й надалі висовувати мисль, що «мистецтво переходового періоду відрізняється від буржуазного тільки своєю установкою на пролетаріят». і головне—коли вона й надалі буде так тлумачити Леніна, це-б мислити нове мистецтво, як дальший розвиток буржуазного мистецтва з перефарбованою ідеологією» (ст. 53).

Правильно! Прекрасна думка! Не буде ні великих думок, ні почуттів, не буде нового мистецтва, коли воно відрізнятиметься одною лише установкою на проле-

таріят—від буржуазного, цеб-то, коли воно своє відчуття світу, свою життєву енергію втілюватиме в формах буржуазної творчості, і через те знесилить само себе, викривить своє обличчя, знекрилить свої великі думки й почуття,—і через те буде лише розвитком буржуазного мистецтва. Бо іншого шляху йому не залишиться, бо воно понаде в полон «суевєрія прошлого».

А тепер ми запитаємо: а що буде з новим мистецтвом, з азійтським ренесансом, коли пролетаріят, повіривши Хвильському, виявлятиме свої творчі сили в класичних формах греко-римського мистецтва, а тим більше—римського, коли нове мистецтво житиме — з греко-римським тягарем.

Чи будуть «великі думки й почуття»? Чи настане «романтика вітаїзму»?

Чи «зійдуть митці—комунари на гору Гелікон і засвітять там світильник»?.

Тим паче—ні.

Не бачить їм, ні «Гелікона, ні світильника»...

Значить?

Значить,—да буде пролетарське мистецтво мінус «греко-римський плюс».

І хай «мерці ховають мертвих»...
